

estudios humanísticos

filología

39



universidad de león

departamento de filología hispánica y clásica
departamento de filología moderna

ISSN: 0313-1329

Estudios Humanísticos

Filología

39 [2017]

Estudios Humanísticos

Filología

Nº 39 [2017]

ISSN: 0313-1329



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología
Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras

León, 2017

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

*Revista de los Departamentos de Filología Hispánica y Clásica y Filología Moderna
Universidad de León*

COMITÉ DE REDACCIÓN:

DIRECTORA/EDITORIA

Dra. María Asunción Sánchez Manzano, Universidad de León

EDITORIA

Dra. Imelda Martín Junquera, Universidad de León

VOCALIA

Dra. María José Conde Guerri

Dr. Francisco Javier Grande Alija

COLABORADORES EN LA EDICIÓN:

D. Pablo García González.

D^a Lucía Blanco González

D^a Érika Redruello Vidal

D^a Ana Abello Verano

D. Sergio Fernández Martínez

MIEMBROS EXTERNOS DEL COMITÉ DE REDACCIÓN

Dr. Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Universidad Complutense de Madrid

Dra. Rosario González Pérez, Universidad Autónoma de Madrid

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Antonio Chicharro Chamorro, Universidad de Granada

Dr. Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia

Dr. José María Fernández Cardo, Universidad de Oviedo

Dr. Fernando Galván Reula, Universidad de Alcalá

Dr. Salvador Gutiérrez Ordóñez, Universidad de León y RAE

Dr. José Antonio Pascual Rodríguez, Universidad Carlos III de Madrid

Dr. Guillermo Rojo Sánchez, Universidad de Santiago de Compostela

Dr. J.A.G. Ardila, Universidad de Edimburgo

Dr. Viçen Beltrán, Università di Roma La Sapienza

Dra. Isabel Velázquez Soriano, Universidad Complutense de Madrid

Dra. Concepción Fernández Martínez, Universidad de Sevilla

Envío de artículos

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

Departamento de Filología Hispánica y Clásica y Departamento de Filología Moderna

e-mail: estudioshumanisticosfilologia@unileon.es

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de León

24071 León

Tlfn: 987-291113. Fax: 987-291154

Periodicidad: Anual

Contenido

Estudios originales, notas y reseñas.

© Universidad de León

Área de Publicaciones

© Los autores

ISSN: 0313-1329

Depósito Legal: LE-212-1993

Maquetación: Juan Luis Hernansanz Rubio

TABLA DE CONTENIDOS

[MONOGRÁFICO: CRÍMENES CONTRA LA HUMANIDAD EN LA LITERATURA Y EN EL CINE]

MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ MAURÍN, <i>Presentación.</i>	15-16
MIRIAM LÓPEZ SANTOS, <i>Reinvención de un género: novela negra y terrorismo. Reinventing a genre: roman noir and terrorism.</i>	17-23
IGNACIO RAMOS GAY, <i>Jorge Semprún, o la literatura contra la memoria. Jorge Semprún or literature against memory.</i>	25-38
KONSTANTINOS PALEOLOGOS, <i>Julio Llamazares o la historia que se borró. Julio Llamazares or the history that was deleted.</i>	39-53
INÉS GONZÁLEZ CABEZA, <i>Crímenes contra la humanidad en el cómic periodístico de Joe Sacco: el caso de Días de destrucción, días de revuelta. Crimes against humanity in Joe Sacco's comic journalism: the case of Days of Destruction, days of revolt.</i>	55-73
CARMEN GUIRALT GOMAR, <i>Hollywood y la Guerra Civil Española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938). Hollywood and the Spanish Civil War: analysis of its only three fiction films made simultaneously (1937-1938).</i>	75-94
CHRISTINA HOLGADO SÁEZ, <i>Los intentos de exterminio nazi de los homosexuales en la literatura. The attempts to exterminate homosexuals from literature by nazis.</i>	95-105
VALERIA STABILE, <i>Velar las palabras, callar las heridas. La memoria de la guerra franco-argelina en la producción de Assia Djébar. Veiling voices, silencing wounds. The memory of the french algerian war in Assia Djébar's production.</i>	107-123

RITA RODRÍGUEZ VARELA, *La experiencia del mal radical en la obra de Jorge Semprún. The experience of radical evil in the works of Jorge Semprún.* 125-134

ALBERTO LENA ORDÓÑEZ, *Orson Welles, John Huston y el extraño: la otra cara del Holocausto. Orson Welles, John Huston and The Stranger. The other side of the Holocaust.* 135-148

ROSA PÉREZ ZANCAS, *¿Quién es mi padre? ¿Quién soy yo? Los crímenes contra la humanidad de la 'Wehrmacht' en la literatura de habla alemana. Who is my father? Who am I? The crimes against humanity committed by the 'Wehrmacht' in the german speaking literature.* 149-158

[Nota del monográfico]

AGUSTÍN REYES TORRES, *La inmigración infantil y el tráfico de menores como forma de crimen y esclavitud en el siglo XXI. Child migration and child trafficking as a modern crime and slavery in the 21st century.* 161-167

[ESTUDIOS]

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO, *Una suelta "olvidada" del entremés El marido fantasma de Quevedo. A forgotten manuscript: Quevedo's entremés El marido fantasma.* 171-203

MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO, *45 días y 30 marineros, un viaje autobiográfico de Norah Lange. 45 días y 30 marineros, an autobiographic trip, by Norah Lange.* 205-223

EMILIO RAMÓN GARCÍA, *La maldición de la reina Leonor o cómo dar voz y sustentar los pilares del reino. La maldición de la reina Leonor (Queen Leonor's curse) or how to provide a voice and to hold the pillars of the kingdom.* 225-243

H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X, Brunetto Latini y la historia de las primeras traducciones de la Ética aristotélica. Alfonso X, Brunetto Latini and the history of early translations of aristotelian Ethics.* 245-277

M ^a ÁNGELES ROBLES SÁNCHEZ, <i>Badius Ascensius y Las Declamatio- nes Maiores 1, 4, 5 y 6. Badius Ascensius and Maiores Declamations 1, 4, 5 y 6.</i>	279-295
CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ, <i>Fabular la desmemoria: el ocaso de un mundo narrativo en El oscurecer (un encuentro) de Luis Mateo Díez. A te- lling tale of memory loss: a narrative world on the wane in El oscurecer (un encuentro) by Luis Mateo Díez</i>	297-312
[RESEÑAS]	
María Cruz Rodríguez González, <i>De la confesión a la ecología: el viaje poético de Margarita Merino</i> , Madrid, Editorial Pliegos, 2016, 433 pp.	315-317
Román Álvarez Rodríguez, <i>Los irlandeses en Salamanca: un legado secular</i> , Centro de Estudios Salmantinos y Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, 2016, 162 pp.	321-324
Concepción Valverde, <i>La biblioteca Fajardo</i> , Córdoba, Almuzara, 2015, 277 pp.	325-327
<i>Zoomaquias, Épica burlesca del siglo XVIII</i> , Estudio y edición crítica de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel L. Luján Atienza, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, 513 pp.	329-331
VV.AA., <i>Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español</i> , edición y prólogo de Fernando Larraz y Javier Sánchez Zapatero, Madrid, Salto de página, 2016, 375 pp.	333-335
Andrés García Cerdán. <i>Puntos de no retorno</i> , Madrid, Reino de Cordelia. I Premio Internacional de Poesía san Juan de la Cruz Academia de Jug- lares de Fontiveros, 2017, 77 pp.	337-339
José Cabrera Martos. <i>Manumisión</i> , Granada, Valparaíso, 2017. 62 pp.	341-343
Josep M. Rodríguez, <i>Sangre seca</i> , Epílogo de Joan Margarit, Madrid, Hip- erión. XXIV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina», 2017, 76 pp.	345-347

Inmaculada López Calahorro, *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad. Cuatro lecturas desde el mundo clásico*, Granada, Universidad, 2016, 167 pp. 349-350

Juan Manuel Blanch Nougués, *Locuciones latinas y razonamiento jurídico. Una revisión a la luz del derecho romano y del derecho actual. Pro iure romano et lingua latina*, Madrid, Dykinson, 2017, 752 pp. 351-353

**[Monográfico
Crímenes
contra la
humanidad en
la literatura y
en el cine]**

CUADERNO MONOGRÁFICO N^o 8

Crímenes contra la humanidad en la literatura y en el cine

(Coordinación y edición de
María José Álvarez Maurín)

PRESENTACIÓN

MARÍA JOSÉ ÁLVAREZ MAURÍN

Universidad de León

*La pintura no ha sido hecha para decorar los departamentos.
Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el
enemigo.*

Pablo Picasso

La modernidad tiene sus raíces en el desarrollo del capitalismo y el surgimiento de la clase media durante la revolución industrial junto con los avances de la ciencia y la tecnología en la segunda mitad del siglo XIX. En este periodo se generó un sentimiento de optimismo respecto al futuro sin precedentes: las innovaciones científicas en la física, la medicina, la biología y las ciencias sociales suscitaron una profunda confianza en el ser humano, el conocimiento, el progreso y en la capacidad del individuo para corregir las imperfecciones que se derivaran de sus acciones.

Al mismo tiempo, algunas corrientes de pensamiento, alejadas de la euforia que se desataba en los sectores científicos y económicos, advirtieron de los riesgos y el impacto negativo de los excesos resultantes del avance desmedido de la industrialización: la pobreza, la delincuencia, el racismo, la pérdida de valores y el malestar social a gran escala se propagaban en los masificados núcleos urbanos y amenazaban con sacudir los pilares sobre los que se fundamentaba la era moderna recién iniciada. Las manifestaciones artísticas del realismo y el naturalismo en el siglo XIX, modernistas y postmodernistas del pasado siglo hasta la actualidad, documentan las consecuencias catastróficas del desarrollo extremo de la tecnología y sus efectos en millones de personas comunes excluidas de la prosperidad económica y social.

En el siglo XXI el desarrollo incesante de las “tecnociencias” y los beneficios derivados de las mismas en cuanto a expectativas y temores continúan generando dicotomías y reflexiones similares a las de décadas anteriores. La ausencia de control en los avances tecnológicos, el neoliberalismo y la concentración de la riqueza han conducido a un crecimiento dramático de las desigualdades sociales y los delitos violentos de todo tipo: genocidios, guerras, desastres ambientales, terrorismo, hambre y enfermedades que devastan diariamente las vidas de millones de personas. Los

artículos que se presentan en este volumen proporcionan visiones y análisis críticos del papel que las humanidades, concretamente el cine y la literatura, realizan en el diagnóstico de los cambios tectónicos que sacuden la existencia humana global y sus consecuencias en el presente y el futuro.

Estos estudios ponen de manifiesto el compromiso social de los grandes autores que a través de sus obras han impedido la ocultación del sufrimiento, las injusticias y los crímenes que los poderes dominantes mantienen fuera de los canales de comunicación de masas. En las letras y las imágenes del Arte ha quedado constancia de sus deleznable actos para siempre. Con este trabajo queremos modestamente responder a la llamada de atención que

Galardonado con el Premio Princesa de Asturias en 2015, Emilio Lledó alertaba en su discurso sobre el peligro de la ignorancia y hacía una llamada de atención a la necesidad vital del ser humano de custodiar las Humanidades porque según sus propias palabras “las necesitamos para hacernos quienes somos, para saber qué somos y, sobre todo, para no cegarnos en lo que queremos, en lo que debemos ser”. Los editores y autores de este trabajo deseamos contribuir a preservar el conocimiento y apelar a las conciencias de la obligación de combatir el desconocimiento y el olvido.

María José Álvarez Maurín

REINVENCIÓN DE UN GÉNERO: NOVELA NEGRA Y TERRORISMO *REINVENTING A GENRE: ROMAN NOIR AND TERRORISM*

MIRIAM LÓPEZ SANTOS

Universidad de León

Resumen

Los asesinos ocultos de 2006, novela escrita por el británico Robert Wilson y que relata la explosión en un edificio de Sevilla a manos de un grupo terrorista, es uno más de tantos intentos de aproximación al conocimiento del fenómeno del terrorismo, pero, al propio tiempo, puede ser empleada de modo paradigmático para explicar la trasgresión que sufre la fórmula de la novela negra, dentro de la posmodernidad, al insertar el terrorismo como motivo narratológico. Se analizarán una serie de elementos que constatan esta afirmación y abren el camino para nuevos estudios ligados a la trasgresión genérica.

Palabras claves: novela negra, terrorismo, terror, miedo.

Abstract

The *Hidden Assassins* (2006), a novel written by the british author Robert Wilson, tells the story of a explosion in a Seville building at the hands of a terrorist group, is one more of many attempts of approaching to the knowledge of the terrorist phenomenon, but, at the same time, can be used in a paradigmatic way to explain the transgression suffered by the crime novel, within the postmodernity, when using terrorism as a narratological motive. A series of elements that validate this affirmation and open a path for new studies linked to generic transgression.

Key words: Hard-boiled, terrorism, terror, fear.

“Cuando no hay certezas a las que agarrarse, afirma el inspector Falcón, la tragedia aporta credibilidad” (Wilson, 2007: 400). En efecto, en una Europa devastada, que llora por la gloria perdida, una Europa que se sabe en ruinas y en la que la verdadera crisis se materializa, ya no en la falta de fe en el Estado, ni en la pérdida de horizontes políticos, ni siquiera en la carencia de referentes de modelos económicos, sino en la inexistencia de valores, la única salida posible parece la unión del pueblo ante el mal y su manifestación primera, la tragedia. La novela negra, como subgénero histórico, mira hacia el individuo y su problemática, recoge el sentir del pueblo y lo acaba convirtiendo en principio estético. Por ello, plasma a la perfección esta idea de frustración y desencanto, a través de un retrato pormenorizado de una sociedad y por extensión de un ciudadano en continua crisis, en una búsqueda constante de sí mismo. La pérdida de referentes lo deja en una situación de desamparado, fundamentalmente

existencial, desde la cual observa perplejo, bajo el yugo del miedo, cómo la maldad prevalece y acaba por apoderarse de todo. Es aquí, entonces, donde el papel del miedo resultará fundamental pues, aunque paraliza al hombre, también lo obliga a actuar.

Los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York supusieron un cambio en la mentalidad occidental que habría de afectar a diferentes ámbitos de la vida. Sus consecuencias cambiaron drásticamente el rumbo de la historia y condujeron a la formación de un nuevo orden mundial. Con posterioridad, los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid y los del 7 de julio de 2005 en Londres acercaron aún más la tragedia terrorista también a los europeos y nació la cultura del terror. “Cuando esos aviones impactaron en las Torres Gemelas todo cambió” (Wilson, 2007: 322), confirma, contundente Robert Wilson en palabras del Inspector Falcón. Y todo cambió a nivel político, social, cultural o religioso, pero también en la esfera literaria. El terrorismo, como motivo literario puede rastrearse en la historia de la literatura europea desde el siglo XIX, los teóricos apuestan por la intervención en escena de los explosivos como fecha determinante. Sin embargo, la reflexión intelectual y artística sobre la esencia de estos acontecimientos, de su alcance y de sus consecuencias, irrumpe con fuerza en la literatura europea especialmente a partir de aquel fatídico 2001. Subgéneros históricos como la novela negra adoptan el motivo hasta tal punto que acaba modificando sus características y ayudando, al propio tiempo, a prefigurar el esquema de experiencias, respuestas y actuaciones ante un fenómeno de semejante envergadura. Pues los géneros populares, no lo olvidemos, funcionan como redes cognitivas que absorben lo que preocupa a la sociedad del momento, no pueden mantenerse al margen sino que convergen y se retroalimentan de la realidad enriqueciendo la estructura formulaica. Se generan patrones de significado que se repiten en las novelas modificando el género. La novela negra se convierte, así, en una respuesta al fenómeno global del terrorismo, dando lugar a una estética distintiva. Los asesinos ocultos de 2006, novela escrita por el británico Robert Wilson y que relata la terrible explosión en un edificio de Sevilla a manos de un grupo terrorista, puede ser empleada de modo paradigmático para explicar la trasgresión que sufre el género una vez que se inserta dicho motivo.

La comprensión de su complejidad y el cambio de perspectiva aportado a la novela negra exige, sin embargo, una reflexión previa sobre la categoría estética del miedo, en la que se inserta este tipo de terror. La principal alteración de la fórmula negra tiene que ver con la consideración del miedo como categoría estética que se escinde en dos vertientes: el terror y el horror, delimitados por teóricas como Iris Zavala (1995). Se complementan pero desde el siglo XVIII presentan dos formas contrarias de enfrentarse y ver el mundo. No obstante, pasado por el filtro de este fenómeno e inserto en el seno de la novela negra adquiere una nueva perspectiva. Mientras el terror, en origen, se materializaba en cualquier novela a través del suspense, el horror tenía que ver con el lado más perverso del ser humano, con las consecuencias a actos ilógicos y perturbados. El horror posmoderno, es un acto externo, es la materialización primera del miedo. Es palpable, es visible y genera repugnancia. El terror, en cambio, es intrínseco; supone la desesperación, la angustia, el desasosiego, pues es lo que nos imaginamos lo que nos perturba, no lo que vivimos. El terror es ansiedad, inquietud,

consternación. Proyecta la inseguridad, la falta de referentes, el derrumbe de lo establecido, de lo cotidiano. Por ello, el terrorismo tiene que ver con el terror en tanto que es una experiencia interiorizada y expandida que da el salto del individuo a la colectividad y no tiene límites.

La novela negra europea de las últimas décadas individualizaba el mal en figuras perturbadas, capaces de las mayores atrocidades. La individualización se difumina en estas novelas en una población que se escinde en nosotros y “los otros”. Ya no importa el por qué ha sucedido pues la realidad es que sigue sucediendo. Los terroristas no representan a nadie concreto, individualizado, sino a una idea que el terrorismo como fenómeno deja a la imaginación de los que lo experimentan. El individualismo se diluye en la cadena y se convierte en la generalidad de la idea. El terror busca expandirse porque se nutre de la popularidad, mientras el horror queda oculto dado que se relaciona con los actos más abominables del ser humano. Los asesinos de las novelas nórdicas, por ejemplo, se confundían entre la población y sus crímenes obedecían a un estado de perturbación. El horror venía determinado por actos horribles y que a ojos del lector resultan repulsivos.

Asumida la diferencia entre terror y horror, la reacción que sentimos ante la contemplación de lo sucedido supone asimismo una nueva perspectiva que se introduce en la novela negra. El horror se queda congelado en la mente del lector y pasa a formar parte de su imaginario, pues reflexiona sobre la capacidad del ser humano de cometer atrocidades, la falta de valores se materializa en un hombre abandonado a sus instintos más bajos y primarios. En este sentido, las largas escenas de continuadas agresiones, como las que en la citada novela sufre Inés, la mujer del comisario Calderón, las sesiones de tortura interminables, los crímenes más abominables funcionarían como recurso estético. Ya no hay censura, la violencia se muestra con todo su colorido y la muerte o la crueldad no se intuyen, se manifiestan y el ser monstruoso reaparece ante los ojos del lector en toda la complejidad del horror. “la sangre se había extendido debajo y a la derecha de la mesa. Era viscosa y parecía engullir las patas de la silla y la mesa. Refulgía de un modo tan horrible que le palpitaba en los ojos, como si aún tuviera vida” (Wilson, 2010: 278). La escena de Inés yaciendo a los pies de calderos resulta abominable. Sin embargo, es posible contemplarla, asistir al horror y volver de nuevo a la rutina ordinaria. Puede provocar reacciones, lo percibimos como terrible, nos altera, nos perturba, pero es posible el distanciamiento. Nosotros no somos “eso”. Estamos al margen No nos afecta. El terror, por el contrario, es una sensación que se apodera de nosotros y acaba condicionando nuestros actos, pues supone una amenaza constante porque no atiende a límites. No es posible presenciar un acto de terror sin pensar en las consecuencias que este acarrea.

Silencio mientras los hombres y mujeres de la policía científica contemplaban su hallazgo. Falcón sentía cómo las mentes de todos los que estaban allí dentro avanzaban hacia conclusiones cada vez más y más inquietantes. Cada atrocidad terrorista islámica había desatado nuevas cepas víricas de terror dentro del organismo de Occidente. En cuanto Occidente se hacía a la idea de que los hombres podían poner bombas, tenía que aceptar que también podían ser las mujeres, e incluso los niños. Ahora parecía espantosamente obvio que de los coches bombas se había pasado a utilizar los barcos y luego los aviones. Al final las atrocidades ya no se circunscribían

al Oriente Próximo o Lejano o Estados Unidos, sino que habían llegado a Madrid y Londres [...] ¿Cómo va a pensar una mente normal bajo estas condiciones de fácil contagio? (Wilson, 2010: 314).

Y es precisamente ese fácil contagio, esa multiplicación del terror lo que se desprende de las palabras de Fernando Alanis, uno de los vecinos del bloque derruido:

Yo vivo... quiero decir vivía, en un piso horrible en un edificio muy feo, rodeado de otros edificios muy feos. Pocos de los que vivimos allí tenemos coches. Pocos vamos de vacaciones. Muchos no llegamos a fin de mes. Y somos nosotros los que vivimos con los marroquíes y otros norteafricanos. Soy una persona tolerante. He de serlo. Trabajo en obras donde hay mucha mano de obra barata, inmigrante. Respeto el derecho de la gente a creer en el dios que les dé la gana, y a ir a la iglesia o mezquita que le dé la gana. Pero desde el 11 de marzo de 2004 me he vuelto suspicaz. Desde ese día, en el que 191 personas murieron en esos trenes, me he preguntado dónde sería el próximo atentado. No soy racista y sé que los terroristas son un ínfimo porcentaje de una gran población, pero el problema es que... no sé quiénes son. Viven conmigo, viven en mi sociedad, disfrutaban de su prosperidad, pero un día decidieron poner una bomba en mi edificio y matar a mi mujer y a mi hijo. Y somos muchos los que desde el once de marzo hasta este último seis de junio hemos vivido en un estado de sospecha y temor" (Wilson, 2010: 333-334).

El lector, como el personaje, pierde su seguridad. El terror supone la radicalización y la inseguridad a todos los niveles pues el terrorismo puede provenir de criminales, de gobiernos corruptos, de la política, de movimientos religiosos y su puesta en práctica puede afectar, del mismo modo, a muchas esferas, desde la guerra, a la rebelión, la resistencia, la opresión o la protesta y con la intención de desestabilizar o destruir el sistema, provocar en la población la psicosis descontrolada o crear un nuevo orden. Es lo que le sucede al inspector Falcón. Una vez perpetrado el atentado terrorista, la existencia de una mezquita cerca del lugar del siniestro enciende las alarmas y, tanto la policía como la población sitúa a los grupos islamistas en el punto de mira. Falcón sospecha, sin embargo, que la conspiración es mucho más compleja. Y no se equivoca. Detrás del atentado hay una complicada trama que esconde la participación de grupos islamistas, pero también de otro tipo de organizaciones con ideas igual de fanáticas. La experiencia de terror que experimenta el personaje puede observarse a través de las palabras del narrador:

El cielo se había vuelto púrpura sobre el casco viejo, como la decoración en torno a una herida reciente que hubiera empezado a doler en serio. Falcón conducía de forma automática, la mente absorta en problemas insolubles: una bomba explota, mata, mutila y destruye. Lo que queda cuando se disipa el polvo y se retiran los cadáveres es una horrenda confusión social y política, en la que las emociones afloran, y, al igual que el viento sobre la hierba de la pradera, su influencia puede crear extrañas alucinaciones en la gente (Wilson, 2010: 171).

Sin embargo, esta falta de certezas, esta terrible incertidumbre adquiere proporciones inimaginables de la mano de un elemento que no puede faltar en estas novelas: los medios de comunicación de masas. La idea de terror queda materializa en el papel que cobran los medios de comunicación de masas. Los periodistas aparecen dibujados como iconos de esa ausencia absoluta de valores. Provocan todo tipo de reacciones y su propagación del terror no tiene límites. Son personajes crueles, cuya única intención es la manipulación, que obedece no solo a intereses económicos, sino ideológicos. Se trata de las primeras piezas de un puzle que, llevado a término,

supondrá un nuevo orden. Se convierten en elementos imprescindibles en la historia, pues su aparición siempre se vincula a instantes especialmente críticos, de terror exacerbado, por el revuelo que causan en la opinión pública.

Javier estaba echado en la oscuridad, con las imágenes de las últimas noticias aún en su mente: el edificio demolido bajo el resplandor quirúrgico de los focos; los escaparates rotos de algunas tiendas de productos marroquíes, los bomberos apagando un piso en llamas al que unos jóvenes habían arrojado un cóctel Molotov; un muchacho marroquí con la cara hinchada, llena de cortes y moratones, al que unos neonazis habían apaleado con palos y cadenas, un carnicero que vendía carne halal en cuya puerta metálica habían estrellado un coche. Falcón apartó aquellas imágenes de su mente hasta que solo quedó un último residuo de terror: la profunda incertidumbre (Wilson, 2010: 209).

De hecho, irrumpen en la trama argumental en los momentos clave de la investigación e incluso determinan los pasos a seguir por la policía. Al ABC llega la carta de Abdulá Azzam reclamando el acto terrorista, la televisión difunde las primeras imágenes del padre que ha perdido a su mujer e hijo y espera a su hija superviviente en el hospital, la prensa habla por primera vez de atentados provocados por fundamentalistas islámicos, por las imágenes que se observan en el televisor de un bar percibimos el estado de perturbación y de odio que se ha generado en la población e, incluso, el final de la novela descubrirá que el atentado estaba directamente relacionado con uno de los comunicadores más famosos e influyentes de Sevilla, Ángel Falcón. No interesa la veracidad sino, y como leemos en las páginas de la novela, “el drama, la emoción y una superficie brillante por debajo de la opacidad” (Wilson, 2010: 363). A consecuencia de su procedimiento y como responsables directos e indirectos de generar el caos, la posición de los medios de comunicación es duramente criticada a lo largo de la novela.

En estrecha relación con esta estética del terror encontramos otra de las características que imperan en este tipo de novela negra. Frente a posturas actuales más líricas, las nórdicas (López Santos 2013), o más sórdidas, las mediterráneas, la novela bajo el tamiz del terrorismo, recupera todas las dosis de realismo y vuelve a aparecer enlazada con la tendencia de novela negra cultivada a mediados del siglo XX. En este caso es el terror y la necesidad de ser transmitido al lector, como elemento constitutivo de la trama, el que exige la sensación de realidad. El escenario del atentado es descrito con toda precisión y sin dejar ningún detalle al margen, pues la identificación del grupo terrorista requiere minuciosidad y exactitud, por parte de la policía pero también por parte del narrador. El bloque de pisos de El cerezo, las casas, la guardería y la mezquita como zona cero de la explosión se convierten en un escenario distópico que puede ser rastreado a la perfección en su homónima, la Sevilla real. Ventanas, pisos, calles, bancos, coches, suponen una información desmedida que el lector necesita, pero que apenas es capaz de procesar por lo que precisa volver sobre lo leído para ordenar la escena. La sensación que obtiene es de realidad pero también de desproporción. Se trata de una estética del exceso motivada por la necesidad de dar explicación al terror, pero también como consecuencia primera del mismo. Una técnica que determina el relato y se alza como otro de los elementos constitutivos de su fórmula.

Junto al espacio el tiempo también contribuye a la sensación de realidad, por un lado, y de exceso, por otro. Tiempo y espacio se necesitan porque todo sucede en

algo más de un mes. La importancia del tiempo queda fijada en los días y las horas, que se detallan como títulos introductorios a cada capítulo: el día y la hora exacta, desde un 6 de junio de 2006, 2:00 horas hasta el 10 de junio de 2006. Además se insiste continuamente en la falta de horas de sueño de los investigadores, en los sucesos que transcurren al mismo tiempo en lugares diferentes, en definitiva, en la sensación de tiempo robado. “La saturación de cada minuto, no solo con sus hallazgos, sino con las ramificaciones de las investigaciones paralelas que llevaban a cada una gran cantidad de agentes por toda España, Europa, y el mundo, hacían que cada hora pareciera un día entero” (Wilson, 2010: 268). Una impresión que destaca aún más si se compara con los personajes que se mantienen al margen del atentado, atentado que acabará afectándolos y determinando sus actos. Porque nadie puede escapar al terror, nadie. En las sesiones de Consuelo en el psicólogo, el ritmo frenético de la investigación se ralentiza y el lector siente la sensación de descanso. Sin embargo, apenas dura unas páginas y, al final, su realidad y la que vive la población acaban siendo una sola.

Frente al caos mediatizado y generalizado, el detective Falcón aporta a la historia el único punto de racionalidad. A pesar de que aparece dibujado como un personaje complejo, en cierta medida desamparado y solitario, algo perdido y desconcertado, y con una problemática motivada por sus relaciones personales no será su crisis interna el aspecto que determine su carácter. La tendencia introspectiva predominante en la novela negra europea posmoderna, que acababa por descubrir seres profundamente perturbados, pasa a un segundo plano en beneficio de la razón, entendida esta no en el sentido clásico del término, a lo Sherlock Holmes, sino por su proximidad a la ética. En una Sevilla que duda de sus ciudadanos, que desaloja edificios, vacía calles y se enclaustra en sus viviendas, que paraliza el tráfico aéreo, pero también el mercado inmobiliario; en una Sevilla multicultural que acaba por rechazar lo extranjero aunque forme parte de su idiosincrasia, la cordura aparece representada en el policía Javier Falcón, descrito desde su marcada humanidad, su indeleble profesionalidad y un hondo sentido de la justicia. A Robert Wilson le interesa su condición de doble, sevillano con familia musulmana, hablante de español y de árabe, conocedor de costumbres a este y al otro lado del mediterráneo. Un aparente caos que se torna en racionalidad. Será su visión amplia, libre de prejuicios, al margen de la mediatización la que le sitúa en una posición ideal para valorar el alcance del atentado, sus consecuencias y la veracidad de lo vivido. Es preciso para mantener la coherencia interna de la novela negra un detective con carácter sólido, que se mantenga firme ante la manipulación, de lo contrario la novela se perdería en una suerte de divagaciones sobre el fenómeno del terrorismo, su alcance y sus consecuencias.

En definitiva, y ya para finalizar, a través del análisis de la novela *Los asesinos ocultos* de Robert Wilson he pretendido justificar cómo la visión del terrorismo, inserta en la novela negra europea, provoca una nueva interpretación del género, lo trasgrede, lo reactualiza y lo vincula a la realidad. Así, la fórmula de la novela negra sufrirá diferentes variaciones siempre dentro de la posmodernidad y precisamente debido a la misma, al tiempo que se convierte en uno más de tantos intentos de aproximación al conocimiento del fenómeno del terrorismo y ello a pesar de que, como le dice el agente

del CNI Mark Flowers a Javier Falcón, “No intentes comprender todo el conjunto... no hay nadie en el mundo que lo consiga” (Wilson, 2010: 204).

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós , A. (1979): *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia.
- Domingo i Valls, A. (2008): *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Barcelona, Anagrama.
- Frank, M. C., Gruber Rodopi. E. (2012): *Literature and Terrorism: Comparative Perspectives*, New York, Rodopi.
- Herrerín López, A. (2008): *El nacimiento del terrorismo en Occidente*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Lippmann, W. (2003): *La opinión pública*. Madrid, Langre.
- López Santos M. (2013): “El cine negro en los Países Nórdicos” en *Novela y cine negro en la Europa actual (1990-2010)*. Editorial Biblioteca Nueva, 245-268.
- Roiz, M. (2005): *Sociología de la comunicación y cultura de masas*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Wilson, R. (2010): *Los asesinos ocultos*, Madrid, RBA Libros.
- Woff M. (2000): *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona, Paidós.
- Zavala, I. (1995): “Erotismo y terror; el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas”, en *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, Tomo 8, 2, 117-128.

JORGE SEMPRÚN, O LA LITERATURA CONTRA LA MEMORIA

JORGE SEMPRÚN OR LITERATURE AGAINST MEMORY

IGNACIO RAMOS GAY¹

Universitat de València

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el recurso sistemático a la referencia literaria en la obra narrativa de Jorge Semprún, tomando como objeto de estudio *L'écriture ou la vie* (1994). Lejos de ser una mera ilustración su propio capital cultural, la alusión y cita a otros autores será conceptualizada como una expresión del trauma propio de la experiencia concentracionaria por cuanto evidencia una necesidad de diluir su individualidad en la voz ajena. El resultado es una obra escrita a diversas manos en la que la referencia literaria intertextual se convierte en la marca de un silencio personal y en un ejercicio narrativo contra la memoria.

Palabras clave: Jorge Semprún, estudios sobre el trauma, estudio sobre la memoria, Holocausto, cita literaria

Abstract

The aim of this paper is to explore Jorge Semprún's systematic use of literary references in his oeuvre, particularly in *L'écriture ou la vie* (1994). Far from being a mere illustration of the author's cultural capital, the quotation and allusion to other authors evinces a personal trauma that reflects his own experience in a concentration camp and his need to dissolve his subjectivity in the voice of otherness. The result is a literary work written by multiple hands; one in which the intertextual literary reference becomes the sign of a personal silence as well as a narrative mechanism against memory.

Key words: Jorge Semprún, trauma studies, memory studies, Holocaust, literary quotation

En su reflexión sobre los diferentes modos de recordar un periodo histórico cercano a su fin – el siglo XX – y marcado por las dictaduras totalitarias, Tzvetan Todorow narra una anécdota que ha pasado a la historia en tanto que simpar ilustración del recurso a la ficción como elemento de supervivencia en el marco de una situación límite. Durante su internamiento en el campo de concentración de Ravensbrück en 1940, Milena Jesenká, viuda de Frantz Kafka, conjuntamente con Margarete Buber-Neumann, concertaban reuniones secretas en las que, más que elucubrar hipotéticos planes de evasión, el objetivo era hablar de literatura y arte llegando, incluso, a leer cuentos – como *Nace un ser humano*, de Máximo Gorki – al resto de prisioneras. El hábito

¹ Universitat de Valencia. Correo-e: ignacio.ramos@uv.es. Recibido: 14-06-2017. Aceptado: 14-11-2017.

de vida que se desgajaba del relato literario servía de único asidero de las esperanzas de estas mujeres, tal y como Buber-Neuman escribiría años más tarde aludiendo al breve momento de ruptura con la realidad concentracionaria que suponía tal lectura, por cuanto de liberador había en ella: “para un prisionero, el espíritu constituye una isla pequeña pero segura, en el centro de un mar de miseria y desolación” (101). En tales circunstancias, la lectura de un fragmento de ficción constituía un oasis en el desierto del *lager*, un respiro a la opresión continua, facilitado por la posibilidad de recrear un universo imaginario alternativo en el que permanecer a salvo de la realidad.

Qué duda cabe de que la anécdota citada por Todorov presenta numerosas similitudes con el uso de la literatura que lleva a cabo Jorge Semprún en su ciclo de obras en torno a su experiencia en el campo de concentración de Buchenwald durante la Segunda Guerra Mundial: *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche* (1980), *L'écriture ou la vie* (1994) y *Le mort qu'il faut* (2001). En ellas, la referencia literaria actúa en tanto que mecanismo escapista respecto de la prisión física y mental que representa la experiencia del *lager*. En *L'écriture ou la vie*, obra en torno a la cual gravitará este estudio, el propio autor describe con detalle la presencia que ejerce el recurso al texto literario en tanto que estrategia para gestionar el tiempo, la soledad y la muerte en el hermético universo del campo. Acaso uno de los episodios más citados de la literatura como superación de lo real sea aquel por el que Maurice Halbwachs, profesor del propio Semprún en la Sorbona en 1942, y al borde de la muerte por disentería, relata al joven alumno los secretos caminos de la historia, mientras que el propio Semprún recita unos versos de Baudelaire a modo de oración de extremaunción al moribundo. En una línea similar, la literatura ejerce de salvaguarda escapista en el seno del campo cuando, los domingos por la tarde, diversos prisioneros políticos españoles a los que la nacionalidad y las circunstancias impulsaban a constituirse como colectividad, se reunían en los barracones para recitar poemas y breves fragmentos de obras. En tales momentos, además de reencontrarse con la lengua española, olvidada durante el exilio – geográfico e interior – de todos ellos en Francia, el recitado grupal de la obra literaria permitía a Semprún reconstruir una patria coral – olvidada desde su llegada a Francia durante su adolescencia – conjuntamente con otros prisioneros con los que creaba un vínculo identificativo nacional, una hermandad fundamentada exclusivamente en el arte:

Resulta que ahí, en el último círculo del infierno y del exilio me encuentro que vuelvo a la raíz, vuelvo a España (...) como soy niño de la burguesía con buena memoria, les puedo recitar poemas de Lorca, de Alberti, organizar pequeñas fiestas, pequeños recitales, pequeños espectáculos semiteatrales, pequeñas veladas en torno a poemas del Romancero gitano de Lorca, en torno a poemas de Alberti. (Semprún & Vilanova, 108)

Más que un ejercicio introspectivo de evasión escapista, la lectura y el recitado de la obra literaria se convierte, en el marco de una situación extrema, en un ejercicio constitutivo de una identidad plural y grupal.

El denominador común en los episodios anteriores es ciertamente el recurso a lo literario en tanto que práctica de una ficción que permea la vida, si bien no sólo como mecanismo escapista de gestión del tiempo – esto es, como herramienta de superación

de una rutina del horror – sino como trampolín mental para la recreación de sus itinerarios biográficos a través de los personajes literarios poseídos – recuperados – por medio de la lectura colectiva. Tal experiencia resulta generalizada, trascendente, a la realidad de los campos, y se descubre como respuesta mental a otros muchos momentos de clausura física del individuo. En Semprún, como en Jesenká, la literatura emerge en tanto que asidero intelectual frente a la experiencia física del internamiento. Ciertamente la posibilidad de reconocerse en un texto literario permita a ambos, más allá de hallar en él una escapatoria intelectual a una realidad desoladora, recuperarse como sujetos, reconocerse en un relato lógico y articulado que les invite a rehacerse a sí mismos frente a la experiencia disgregadora del yo que representa el sistema de clausura e internamiento extremo. Frente a un momento de disolución de la subjetividad provocada por la experiencia traumática, la obra literaria clásica constituye un medio de reconocimiento y reconciliación del sujeto con la humanidad. En este sentido, Sandra Lorenzano describe tales momentos de lectura como “pequeños espacios protegidos ante el horror de lo cotidiano” (234) y, de manera similar, Alberto Manguel define esta recurrencia perpetua a la ficción en situaciones de confinamiento como un “punto de equilibrio” susceptible de recordar al protagonista “la existencia de una luz en un momento de oscura catástrofe” (*El País*, 10 de noviembre de 2001, citado por Lorenzano, 234). Fijados en la memoria, tanto individual como colectiva, su carácter inamovible gracias a la fijación que posee el clásico literario los convierte en referencias conocidas y tangibles para los reclusos, susceptibles de crear a través de los personajes que los protagonizan lazos de parentesco o de mismidad frente al terror de lo desconocido por inconcebible; elementos fácilmente poseíbles y apropiados para posibilitar la recuperación de un sujeto fragmentado ante la experiencia límite.

El objeto de este artículo es analizar, en *L'écriture ou la vie*, el uso de la memoria literaria plasmada a través de la intertextualidad, en tanto que mecanismo de defensa y sustituto frente a la realidad. Más allá de conceptualizar dicha memoria en tanto que una estrategia clásica de escapismo por medio del remplazo y la evasión de una situación de opresión, entenderemos las múltiples referencias literarias plasmadas en la obra como la expresión de una voz múltiple que no sólo vehicula la del autor sino que, además, llega a anularla convirtiéndose su expresión en un silencio. Demostración de la negación del sujeto, la recurrente multireferencialidad intertextual en la obra de Semprún no será sólo una manifestación de su consabido e ingente capital cultural sino una herramienta de ilustración del trauma generado por una situación extrema. Menos que la referencia literaria en sí misma, resultará de interés analizar el *abuso intertextual* por el que Semprún habla a través de otros, así como plantearse la cuestión sobre cuándo, y con qué fin, recurre el narrador a dicha referencia. En definitiva, más que el recuerdo literario *per se*, nos interesaremos en él como expresión de una escritura traumática, inhibida, parapetada tras la voz del otro si bien no por ello menos elocuente que aquella del autor. Concluiremos afirmando que la multireferencialidad literaria es, en su obra, la manifestación de una voz íntima que se silencia y diluye en la voz colectiva ante la difícil tarea de recordar.

La reiterada oscilación entre autobiografía y ficción en la obra de Semprún ha generado un extenso debate sobre los usos de la literatura como plasmación de un universo más verosímil que el simple relato factual. El recurso a lo literario emerge, en un primer tiempo, como un auxiliar narrativo, un báculo de acercamiento a la experiencia vivida y a su transmisión holística al lector. En su estudio sobre las estrategias memorísticas de Semprún, Carlos Fernández (2004) identifica cuatro grandes planos articuladores de su proceder mnemónico, a saber: fáctico, inhibido, crítico y literario. El primero de ellos remitiría a la obsesión por calcificar el recuerdo en nombres, fechas y espacios de manera absoluta, detallada. El segundo, aquel que impone un “olvido necesario cuando de lo que se trata es de revivir en el relato una experiencia límite” (77). El tercero alude a una memoria que ejerce de revisión crítica de los episodios que jalonan su compromiso político. Y, por último, el literario, identifica una memoria – aquella que nos interesa aquí – que recurre a la ficción para crear la verosimilitud. En palabras de Fernández, una memoria que “trata de ir más allá de los fríos datos de la realidad, incluso de sus análisis lógicos más sutiles, por medio del recurso a la ficción” (87).

En la intersección de estos cuatro planos es posible identificar una interpretación, por parte del autor, de la recreación histórica que estigmatiza al incidente respecto de su elaboración literaria. Lejos de componer una narración en la que el dato desnudo, desprovisto de su moldeamiento estético, ocupa una posición privilegiada, lo factual para Semprún es siempre deficitario por cuanto exige un ejercicio de reescritura filtrada por el artificio. Lo oximorónico de tal proposición – la necesidad del simulacro literario para representar la realidad – ha conducido en numerosas ocasiones a un cuestionamiento de los límites clásicos genéricos, así como a basculantes etiquetas identificativas de su producción narrativa. No es así extraño que Sarah Kafatou, por ejemplo, considere una de sus obras, *Le grand voyage*, donde el autor describe el procedimiento de la deportación en el tren que le condujo al campo de Buchenwald, menos una obra autobiográfica que una novela: “It must be considered a novel and not a memoir, for an important character in the story, a young partisan from the town of Semur, is fictional” (130). La sorpresa generada por la revelación de que uno de los personajes clave en el proceso dialógico de la obra, el apodado “gars de Semur”, había sido íntegramente fruto de su invención antes que un referente real, en carne y hueso, de la historia, le valió la decepción de quienes consideraron su creación como una traición al historicismo del relato. Acusación frente a la que Semprún se defendería reivindicando la primacía de la imaginación sobre la radiografía narrativa:

J’ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie (...) j’ai inventé nos conversations: la réalité a souvent besoin d’invention, pour devenir vraie. C’est à dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l’émotion de l’auteur. (1994b: 336-337).

Si la literatura se convierte en un remedio contra la insuficiencia de la realidad, no es menos útil como mecanismo de supervivencia. Semprún recurre a la ficción para transmitir pero, también, para sobrevivir. Recordar en soledad, a través de las páginas de su novela, el episodio de la deportación, hubiera sido una experiencia demasiado dolorosa. Así, la invención del “gars de Semur” se convierte, en palabras de Ofelia

Ferrán, en “the artifice that Semprún had to add to the account of his real story to not only make it credible but to make it survivable” (284).

En no pocas ocasiones Semprún alude con claridad a la difícil tarea de acometer la representabilidad de lo irrepresentable, y no ya de intercalar sino de reescribir el dato del recuerdo por medio de la ficción como estrategia indispensable para que aquél resulte verdadero. El autor arremete en múltiples ocasiones contra la frialdad del dato conformador de una historiografía desnuda. “La réalité”, dice en *L’écriture ou la vie*, “a souvent besoin d’invention, pour devenir vraie” (271). Su memoria literaria es su caballo de batalla personal contra la desconfianza que le genera la Historia con mayúsculas, descarnada de toda vivencia íntima y de la privacidad del recuerdo:

J’imagine qu’il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres: ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu’il manquera l’essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu’elle soit... (1994b: 167).

La insuficiencia de la Historia factual empuja a Semprún a reescribirla bajo formato literario. Y es que, según el autor, “la vérité essentielle de l’expérience, n’est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l’est que par l’écriture littéraire” (1994b: 167). Semprún optará por revestir literariamente lo sucedido en el campo, pues el testimonio académico, en su desnudez, se revela incapaz de vehicular lo ocurrido. Es así como lo entiende Carlos Fernández al señalar que el reto que se impone Semprún es “no limitarse a testimoniar con datos objetivos, por importante, fundamental para el historiador, que eso pueda ser, sino re-crear la realidad, repensarla”, Para tal fin, continúa Fernández, “la memoria fáctica no basta, es insuficiente, será preciso una memoria literaria, capaz de poner la imaginación al servicio de la verdad” (85).

Una experiencia personal vivida por el propio autor sirve, a pesar de su carácter anecdótico, de ilustración del detonante que supuso la necesidad de saber contar correctamente para posibilitar la transmisión completa y efectiva de la experiencia extrema. Cuenta Semprún que, durante el periodo en que pasó a la clandestinidad en tanto que miembro del Partido Comunista español, una vez liberado de su cautiverio, hubo de tomar asilo en un piso franco sito en la calle Concepción Bahamonde de Madrid, regido por dos militantes del PCE, Manuel y María. Si bien el anonimato de sus respectivos compañeros de partido regía todo intercambio conversacional en aras de garantizar la seguridad del grupo, el paso por los campos de concentración habría de salir, eventualmente, a la luz del discurso, uniendo todavía más a los integrantes de aquel piso en torno a una experiencia común traumática. Así, Manuel procedió una tarde a relatar su calvario en Mauthausen. Si bien el relato resultaba veraz en su formulación, su inarticulación y narración deficitaria se convertirían en el desencadenante, para Semprún, de la necesidad de escribir y contar adecuadamente aquella realidad vivida – esa necesidad “de encontrar la palabra precisa para dar cuenta de aquella experiencia esencialmente ‘invivable’”, en palabras de García Cames (55) –

para que, por medio de la literatura, se sobrepusiera a toda cronología y se anclara en el recuerdo del receptor. En palabras de Semprún,

Él me contaba y yo me decía: Por favor, qué mal cuenta esto, lo ha vivido y lo ha vivido hasta el fondo, pero qué mal lo cuenta; si lo cuenta así nadie va a entender lo que es un campo de concentración. Y me volvió la idea de contarle yo. (Semprún & Vilanova, 113)

La anécdota marca su despertar como escritor por cuanto el relato de su compañero provoca la toma de conciencia de la necesidad de lo literario no sólo para describir, sino para crear el recuerdo. “De no haberme encontrado allí con Manolo Azaustre, es muy probable que nunca hubiese escrito *El largo viaje*” (1994a: 239-240). El recuerdo ajeno, la voz del otro, es motivo de creación literaria personal. De tal momento crucial se destaca el hecho de que sea a través de la experiencia aliena que el autor sienta la necesidad de narrar la suya propia, esto es, de que la otredad constituya en Semprún un ejercicio de reconocimiento propio, el despertar de su subjetividad. Es el discurso de Manuel aquello que suscita la creación de un discurso propio en la obra del autor. Como veremos a continuación, el relato ajeno, la cita literaria, entra de lleno en este punto no sólo para analizar la estrategia narrativa de Semprún sino para entender su manera de recordar.

Mucho se ha escrito sobre la posibilidad de sobrevivir que implicó para el autor ser conocedor de la lengua alemana – cuyo estudio había sido inculcado por su padre en virtud de la “dificultad de esta” respecto del francés, para hablantes de lenguas romances (Semprún & Vilanova, 106) – pero más residualmente se alude a la capacidad de recordar como modo de supervivencia para el autor. Y ello no sólo porque el recuerdo de fragmentos, tal y como hemos anunciado más arriba, supone una situación de distensión escapista y de fundación de una entidad plural a través del grupo respecto del horror de los campos. El propio Semprún alude al uso de la memoria literaria como ejercicio de resistencia y de activismo político no únicamente a través de su experiencia en el campo, sino durante su etapa en la clandestinidad como miembro del Partido Comunista. Si en Buchenwald la rememoración literaria ejercía de mecanismo liberador, la necesaria invisibilidad durante su oposición al régimen franquista conllevaba, igualmente, un recurso disciplinado a la memoria como herramienta de autoconservación:

Sin duda tengo una excelente memoria, entrenada además por las exigencias de la vida clandestina: de tanto no apuntar nada por escrito y programar sin embargo citas y entrevistas con muchos meses de adelanto, se aprende a no olvidar. (1994a: 236)

Recordar permite a Semprún sobrevivir, ya sea en la clandestinidad como militante comunista, ya sea como escritor, a través del uso que realiza de la literatura. Partiendo de la disyuntiva recogida en el título de *L'écriture ou la vie* [La escritura o la vida], en las páginas que siguen se abordará la noción de la escritura literaria por parte de Semprún huyendo de las consideraciones clásicas interpretativas de su obra como una actividad que asimila la creación literaria a la superación del trauma. Como mostraremos a continuación, el recurso a lo literario se convierte, en su proceder narrativo, en un mecanismo de supervivencia, precisamente por cuanto recurre a la

referencia ajena como instrumento de plasmación de un yo fragmentado materializador de la contraposición entre literatura y memoria.

Podría decirse que Semprún cita porque recuerda y recuerda porque cita. Y es que, en su obra, a menudo, el recuerdo consiste, exclusivamente, en una cita o alusión a la obra literaria, histórica o filosófica de otro autor. Su producción narrativa está trufada de referencias literarias, lo que ha llevado a Gérard de Cortanze, biógrafo del autor, a sostener que “Semprún pense par références (...) Chaque évènement de la vie déclenche, en cascade, références culturelles et historiques” (95). Torres Rabassa afirma que el proyecto literario de Semprún “se construye mediante la intertextualidad, la digresión y la cita sistemática” (144). No pretendemos realizar aquí un somero rastreo de todas las referencias a autores llevadas a cabo por Semprún en sus obras, entre los que encontramos un eclecticismo total, una voluntad de abarcar toda la literatura, independientemente de géneros, tradiciones literarias y épocas. Tanto es así que, sólo en *L'écriture ou la vie*, emergen referencias a Kafka, Proust, Giraudoux, Rubén Darío, André Malraux, Heidegger, Baudelaire, César Vallejo, René Char, Malraux y Celan, entre una amplia pléyade de autores. Acaso dicha variedad muestre un pensamiento referencial tan libre como el propio recuerdo de Semprún. El autor cita al igual que recuerda: desordenadamente. La ausencia de linearidad memorística halla su reflejo en un proceso de citación en el que la referencia emerge de manera espontánea antes que académica. Así, Semprún cita a sus correligionarios literarios y filosóficos porque es su manera de recordar pero, más importante aún, Semprún cita porque recuerda a través de otros autores.

En cierto modo podría afirmarse que la manera de recordar del propio autor es, en sí misma, una aplicación sistemática, una “cita”, del modo de recordar de sus correligionarios de las letras. En *L'écriture ou la vie*, los recuerdos literarios se encadenan los unos a los otros, enriqueciéndose mutuamente como un ensayo literario o filosófico – recordemos que Semprún es un brillante alumno de filosofía en la Sorbonne, forjado en las excelsas aulas del Lycée Henri IV de París. Aparentemente disgregados, el autor compara su memoria aleatoria con las famosas muñecas rusas, incrustadas las unas dentro de las otras:

Es como una *babuschka*, una de esas muñecas rusas de madera pintada que pueden abrirse y que contienen otra muñeca idéntica, más pequeña, y otra, y otra más, hasta llegar a una última de talla diminuta, que ya no puede abrirse. (1977: 226)

Lo caprichoso del recuerdo, su manera de emerger, es en sí misma expresión de ficción. En sus múltiples testimonios metaliterarios, Semprún cita a menudo su descubrimiento del narrador norteamericano William Faulkner como catalizador de su carrera como escritor. “Descubrí por casualidad ¡Absalón, Absalón! En el catálogo ciclostilado de la biblioteca del campo”, afirma en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (91). Más tarde, concreta el recuerdo: “dos años antes (...) una joven me hizo leer una novela de William Faulkner, *Sartoris*. Me cambió la vida. Quiero decir mi vida soñada, aún muy improbable, de escritor” (94). También en *L'écriture ou la vie*, reconocerá el autor la impronta dejada por sendas obras en su proceso de creación narrativo:

Absalon, Absalon! porte à l'extrême, de façon obsessionnelle, la complexité du récit faulknerien, toujours constuir en arrière, vers le passé, dans une spirale vertigineuse. C'est la mémoire qui compte, qui gouverne l'obscurité foisonnante du récit, qui le fait avancer. (1994b: 218)

La manera de recordar de Semprún es, en sí misma, un ejercicio de escritura literaria. La asistematicidad, lo arbitrario y disgregado del recuerdo que hurga en sí mismo – “no tengo ninguna disposición para el orden cronológico” afirma el autor, “que me parece que es un privilegio divino” (2006: 105) – son plasmaciones literarias que homenajean la técnica narrativa de quien catapultó su devenir como escritor. La larga y serpenteada prosa de Faulkner rezuma en cada una de sus frases, en las que la carga emocional aparece, a menudo, sepultada bajo el dato meticulosamente recogido. Así, la metáfora de las muñecas rusas anterior, tan ilustrativa de la fragmentación rizomática del discurso faulkneriano, no alude solo al recuerdo insertado en el recuerdo, de manera inconsciente, y que aflora a fagonazos en su relato, sino, también a la voluntad de hallar la unidad mínima del mismo; el recuerdo primero, primigenio; aquel del que surgió todo. De ahí que no sea tanto el recuerdo en sí sino su lugar en la memoria; la estructura del mismo como ejemplo plástico de la moldeabilidad de aquélla y su erección en tanto que sustancia menos factual que literaria, lo que mejor revele el procedimiento narrativo de Semprún.

La asiduidad a la cita por parte del autor ha llevado a Ursula Tidd a calificar su escritura como un ejercicio de “ventriloquism” (712). La imagen no deja de ser atinada, por cuanto a través de Semprún se descubren múltiples voces ajenas. Con todo, la metáfora resulta particularmente certera por cuanto la imbricación de aquéllas en la propia voz del autor se lleva a cabo de manera imperceptible. Como el ventrílocuo, Semprún permanece inmóvil mientras de su boca emergen las palabras de otro, sin que los músculos faciales, estáticos, delaten el sujeto de producción de tales voces. Qué duda cabe de que el receptor conoce bien la paternidad de dichos fragmentos – ni el ventrílocuo, ni Semprún, ocultan de manera total su respectiva autoría en la elocución; tan sólo la velan superficialmente, pues la verdadera maestría reside en mostrarse tras las voces que de ellos surgen. Si el ventrílocuo trata de mantener el estatismo desvelando, a través de leves vibraciones, que es él mismo quien genera las voces, también Semprún descubre al receptor el origen de las obras citadas. Para el escritor, la cita es un testamento de verdad literaria, un argumento legitimador de la experiencia personal que actúa como catapulta verificadora de lo narrado por cuanto éste es portador del sello de lo literariamente auténtico. El juego, sin embargo, consiste en construir la invisibilidad, en establecer un pacto con el interlocutor que sumerja al sujeto en una identidad aliena; en difuminar la responsabilidad del emisor en una otredad manejada voluntariamente para un fin determinado. Distinguir sus respectivas identidades se convierte, así, en una tarea compleja, ya que la cita de la obra de otro, por reconocible, no está menos tejida en su memoria y en la vertebración de su persona. En palabras de Tidd,

This ventriloquism has ethical implications because it becomes a way of performing a dissolution of the self-other binary and the narrator's absence and alterity in a 'devoir de mémoire' to the other's voice. (712)

En definitiva, el reencarnar la voz de otros autores contribuye a la desintegración del yo sempruniano, como si sólo por boca de aquéllos pudiera el sujeto de la narración avanzar en el relato respetando, en todo momento, ese deber de memoria hacia la alteridad.

Es por medio de la cita, la alusión o la referencia ajena que la noción de trauma irrumpe con fuerza en la producción literaria de Semprún. Tanto más en una novela cuyo título – *La escritura o la vida* – plantea ya una decisión disyuntiva: *escribir o vivir*. El propio autor explicaba la polisemia del enunciado que servía de título a la novela: “La vie était encore vivable. Il suffisait d’oublier, de le décider avec détermination, brutalement. Le choix était simple: l’écriture ou la vie” (1994b: 271-272). Una interpretación clásica del título sería aquella que incide en la voluntad de “garder, enfouir, refouler, oublier” (1994b: 316). En otro momento, Semprún afirmará,

La escritura me encerraba en la clausura de la muerte, me asfixiaba en ella, implacablemente. Había que escoger entre la escritura y la vida, y escogí esta última. Escogí una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir. (1994a: 29)

Qué duda cabe de que, a la luz de sus testimonios, la creación literaria se asemeja a un ejercicio de autodestrucción. “Si l’écriture arrachait Primo Levi au passé, si elle apaisait sa mémoire (...) elle me replongeait moi-même dans la mort, m’y submergeait” (1994b: 322). El recuerdo del horror enraíza al autor en la experiencia todavía no superada del *lager*. “Escribir me mantiene en la memoria de la muerte, que para escribir tengo que estar todo el tiempo recapacitando, volviendo a sumergirme en aquella memoria. Y darme cuenta de que eso era mortal” (Semprún & Vilanova, 112). La vida deviene sinónimo del trauma que ha de silenciarse por medio de la negación de la palabra, desembocando en lo que Coca Méndez califica de “amnesia voluntaria” (43). “El olvido era una terapia”, llegará a afirmar (Semprún & Vilanova, 113). La escritura supone, por lo tanto, un ejercicio de rememoración del trauma del sujeto, empleado para describir a todos aquellos que, más que haber superado una experiencia cercana a la muerte, se sienten, como Semprún, “atravesado[s] por ella” [traversé par elle] (1994b: 27).

Sin renunciar a esta lectura, con todo, resulta más conveniente, a tenor de lo expuesto anteriormente, interpretar la conjunción presente en el título menos como expresión de un binomio alternativo entre dos polos contrapuestos que como una coordinación que evidencia su irremediable equivalencia e, incluso, su propuesta de explicación. La disyuntiva plasmada en el título, *L’écriture ou la vie*, tradicionalmente interpretada como una dicotomía exclusivista generada por el trauma – la escritura implicaría la muerte del narrador provocada por el dolor de recordar – puede ser leída, igualmente, como una coordinación de equivalencia – no por ello, como veremos más tarde, menos traumática. No hay distinción entre la “escritura” y la “vida”. Una y otra se permean mutuamente, equivaliéndose recíprocamente. Así, *L’écriture ou la vie* no remitiría a la obligación que asumiría Semprún de escoger entre la literatura – narrar el recuerdo – y vivir – omitiéndolo, negando su forma escrita. Al contrario, para Semprún, la escritura – bajo la forma que le proporciona en su novela – es el modo de *sobrevivir*. Así, la conjunción “ou” sería creadora de una igualdad de términos entre el relato y la

supervivencia. La escritura de Semprún es síntoma de vida. No es tanto una cuestión de escoger entre la literatura o la vida lo que plantea Semprún, sino que la escritura es un *sinónimo* de esta última. La mutación del título inicial provisional de 1987 – *La escritura o la muerte* – hacia otro a todas luces más esperanzador revelaría una transición que vehicula una asunción del texto escrito como mecanismo de supervivencia. En otras palabras, Semprún sobrevive porque escribe.

Esta ambivalencia interpretativa – generada voluntariamente por el autor – remite a un vaivén entre el trauma de la escritura y la superación del mismo por medio de esta. Con todo, esto se debe no tanto a que la escritura exorcice el trauma a través de su revelación pública, sino porque lo acalla, lo entierra bajo su manto verbal. La obra literaria de Semprún, metareferencial en su naturaleza más formal, es una muestra de que *también se puede callar hablando*, o de que el silencio no es necesariamente contrario a la palabra. Cabría, por lo tanto, matizar la afirmación clásica de Primo Levi, al distinguir entre “los que callan y los que cuentan”, pues todo depende *de qué se cuente*. En otras palabras, es posible callar al contar. Las múltiples referencias literarias tienen por objetivo ocultar la verdadera voz del autor, difuminarla en una colectividad cuya pluralidad y universalidad desmantelan la individualidad del protagonista. Ciertamente la cita ilustra el pensamiento de Semprún: éste cobra forma gracias a las palabras de otros. Pero, al mismo tiempo, es la cita misma la que lo ahoga, la que evidencia su imposibilidad de transcribirlo en sus propias palabras, desvelando con ello el “bloqueo” discursivo tantas veces esgrimido por los estudios del trauma como expresión del yo reprimido, y que el propio autor define como tal en sus entrevistas (Semprún & Vilanova, 113). Así, es posible afirmar que, en Semprún, el trauma no se cura escribiendo como ejemplo de sanación, sino escribiendo como propia plasmación de ese trauma. El detalle de la cita en sí importa menos que su manera de traducirlo. El recuerdo traumático, en otras palabras, es el modo de escritura mismo. El autor escribe y es su propia obra lo que resulta la traducción literaria de dicha experiencia dolorosa.

De ahí también que, en cierto modo, la tendencia repetitiva a revivir lo experimentado de manera incesante, tan propia de la reiteración traumática, sea extensible tanto a su manera de plasmar el recuerdo, cuanto a su propia concepción de su obra. Carlos Fuentes vislumbraba en Semprún el sueño de todo escritor: escribir vez tras otra el mismo libro, lo que Ofelia Ferrán interpreta, a la luz de Freud, como “the return of the repressed” o la “repetition compulsion” (270). Las alusiones – constantes – a diferentes episodios de su vida, con relación o no a la experiencia concentracionaria, evidencian un dinamismo que, como sugiere Ferrán (269), va más allá de su paso por Buchenwald para alcanzar una vida marcada por la inestabilidad, ya sea geográfica, como ideológica, temporal, literaria o subjetiva.

Es indudable que recordar en boca de otros implica un posicionamiento del narrador respecto de su referencia. Amén de una construcción léxica, la cita es una topografía de la memoria. Semprún cita a un autor en particular porque la cita en sí le recuerda al momento de su lectura, al acto de su aprehensión intelectual, a la par que a su contenido. Ferrán afirma que el recuerdo es siempre un posicionamiento respecto del dato, y que todo ejercicio que rememora localiza a su autor en un lugar (267).

Basculante, sin embargo, entre el yo y el otro, la cita es una forma de recuperar ese pasado alternando entre la necesidad de plasmarlo en palabras y la distancia necesaria para llevar a cabo esa recuperación; entre el lugar del uno y de la otredad. La topografía memorística de Semprún es la ficción literaria o la elucubración filosófica, lo que provoca una inmaterialidad personal o, mejor dicho, la traslación de la experiencia personal a la experiencia de otros. En tal caso, el recuerdo por medio de la verbalización ajena deslocaliza a Semprún, evitándole revivir lo traumático, proyectando su experiencia a la de aquel por medio del cual recuerda y, en definitiva, borrando la trazabilidad topográfica de su memoria.

El resultado es una escritura multireferencial que, en numerosas ocasiones, rememora el episodio del libro en blanco que es entregado a Semprún por Carlos Barral durante la ceremonia de premios Formentor. El autor recuerda cómo, con motivo de la censura franquista, el libro no pudo ser impreso. Sin embargo, con el fin de que la ceremonia de entrega de premios pudiera llevarse eventualmente a cabo, el editor optó por encuadernar un libro con los lomos exactamente tal y como aquel que saldría a la venta, pero con las páginas totalmente en blanco:

Afin de pouvoir, malgré tout, accomplir le rite de remise d'un volumen à l'auteur primé, Barral a fait fabriquer un exemplaire unique de mon roman. Le format, le cartonnage, le nombre de pages, la jaquette illustrée: tout est conforme au modèle de la future édition mexicaine. À un détail près: les pages de mon exemplaire d'aujourd'hui sont blanches, vierges de tout signe d'imprimerie. (1994b: 350)

Ferrán ha interpretado este episodio de simulacro literario como el reflejo del libro que, todavía, Semprún tiene que llegar a escribir, dando a entender que el trauma – traducido en la incapacidad expresiva – no está todavía resuelto. El libro se convierte, así, en el “palimpsesto” (Ferrán 288) de una ausencia traumática; de su incapacidad de articular las palabras de la que es legataria la experiencia del campo; de las marcas que “are still to come, destined to be inscribed in what is, for now, a void, a blank book” (289). El propio autor así lo concebía igualmente, al interpretar las páginas en blanco como un ominoso signo de la imposibilidad de contar:

Le signe était aisé à interpréter, la leçon facile à tirer: rien ne m'était encore acquis. Ce livre que j'avais mis près de vingt ans à pouvoir écrire, s'évanouissait de nouveau, à peine terminé. Il me faudrait le recommencer: tâche interminable, sans doute, que la transcription de l'expérience de la mort. (1994b: 351)

Con todo, más que una proyección hacia la obra que todavía está por ser relatada, entendemos que el simbolismo del episodio remite, por el contrario, al libro en blanco *ya escrito*. Ciertamente la blancura de las páginas traduce un bloqueo, pero éste habría quedado impreso en la propia escritura. Las páginas en blanco harían así referencia a una escritura transparente, blanqueadora del propio texto, y traducirían a la perfección una voz silenciosa que se invisibiliza bajo la voz de otros, marcando con ello su propia dificultad a aflorar por sí misma, libremente. El libro en blanco no es, por lo tanto, el libro/trauma que todavía que no ha llegado a ser escrito, sino la marca más visible del libro/trauma ya trasladado a palabras por Semprún, en el que la metáfora cromática exhuma lo inefable, lo que no puede ser del todo verbalizado, y que únicamente puede recurrir a las palabras – insuficientes – para hacerlo. Es sin duda esto lo que Edmond

Jabés entiende como escritura blanca del trauma, recurriendo, precisamente, de nuevo, a la metáfora plástica: “ce n’est pas le mot écrit, mais le mot effacé dans le mot, qui nous efface. Le livre nous donne à lire ces deux effacements” (37). Como un diacrítico que tanto entierra la voz del sujeto cuanto apunta a su negación, el libro en blanco que recibe el autor se convierte en la expresión de una escritura que, más que impedir, oculta su propia escritura, mostrando la dificultad que esta tiene por emerger; una escritura que, por medio de la cita, representa un texto frustrado y enajenado.

Y acaso esa disolución del yo a través de la multireferencialidad sea, asimismo, un posicionamiento ideológico. La cita reiterada, omnipresente, constituye el mejor ejemplo de un cierto *comunismo de ideas*, una concepción de la literatura plural, desafiante de la propiedad privada, que esgrime el universalismo como motor de la creación artística. Sería esta una concepción política de la literatura derivada de su propio ideario. Semprún recuerda en plural, blandiendo una suerte de colectivismo memorístico y creador que se yergue en claro antagonista de la lógica del derecho de autor y del monopolio individual. La libertad con se anexan textos ajenos son, así, una declaración política de intenciones: frente a la privatización de la palabra, Semprún reivindica la repetición, la imitación, la alusión, la cita y la parodia, todas ellas conjgadas entre sí anárquicamente.

Probablemente sea esto, también, una estrategia más de defensa frente al recuerdo. Semprún esgrime la cita para ahuyentar lo personal de lo vivido, para derramar en otros la experiencia personal y hacer partícipes tanto a autores como a lectores del trauma. Traduciéndolo en boca de otros, y compartiéndolo a través de sus palabras, el autor se libera de lo propio expulsándolo de sí y trasponiéndolo en sus homólogos. De ahí que la noción anterior de “ventrílocuo” sea muy apropiada para conceptualizar la expresión del trauma en su obra. Tidd entiende que a través de su ventrílocuismo se opera una “self-dissolution” (712). La experiencia personal se torna en experiencia comunitaria, grupal e invisibilizadora, muy similar al ocultamiento que representó para él el disciplinado y riguroso aprendizaje de la lengua francesa en tanto que estrategia de negación de su identidad española en el exilio. La cita literaria resulta así, en su obra, una experiencia que conjuga “anonymity and universalism” (Tidd, 710) si bien al tiempo resulta, como la literatura, un ejercicio de reconocimiento mutuo plural, un espejo que se tiende al otro para establecer la identidad recíproca; una estrategia de hermanamiento por medio del arte como superación no tanto del trauma cuanto del yo traumatizado.

Así, es posible concluir que tal ejercicio de multiplicación referencial constituye una muestra – más – de la disolución del yo sempruniano por medio de la literatura. Torres Rabassa sostiene que la obra de Semprún plantea el “viraje a la alteridad como única forma posible de elaborar el discurso propio, e incluso como la única vía de representación del sujeto” (144). Paradójicamente, el advenimiento literario de Semprún ha sido siempre interpretado como un ejercicio de afirmación contrapuesto a su pasado de clandestinidad. Semprún decide escribir porque abandona la fe en la lucha política y, con ello, rompe con el Partido Comunista Español, huye de la invisibilidad, lo que permite no sólo reorientar su vida hacia un terreno que no esté copado por la política

sino, además, huir del forzoso anonimato propio de la vida clandestina. Sin embargo, cabría preguntarse hasta qué punto el recurso a la voz ajena no es sino una plasmación ulterior de esa clandestinidad de antaño, de esa inmaterialidad que rechaza a dar voz al sujeto. Semprún no rehúsa la memoria por cuanto la cita es, en sí, memoria, pero sí niega la plasmación del sujeto individualizado por cuanto éste queda diluido en la referencia ajena. Si su paso por Buchenwald le permite constatar la muerte del yo – la expresión tanatográfica, en términos de Jacques Derrida (1984) y Louis Marin (1991), de su escritura – y si un denominador común esencial del testimonio del Holocausto es conceptualizarlo, como señala Lawrence Langer, no tanto como un “ ‘lived’ but event but as a ‘died’ event” (69), al que toda supervivencia resulta imposible, quizá sea ese recurso a otras voces aquello que mejor exprese la anihilación de su persona. En definitiva, una literatura autobiográfica que niega la autoreferencialidad, el origen en uno mismo – Silk hablará de “discursive homelessness” (58) – por cuanto ambos resultan irrecuperables si no es por medio del auxilio del sosias literario ajeno, tan afirmador como negador de la persona.

BIBLIOGRAFÍA

- Coca Méndez, B. (2016): “El testimonio recurrente de la experiencia concentracionaria de Jorge Semprún: dar voz al silencio y a la palabra”, *Quaderns de filologia: Estudis literaris*, XXI, 39-52.
- Cortanze, Gérard de (2004): *Jorge Semprún: L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- Derrida, J. (1984): *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.
- Fernández, C. (2004): “Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún”, *Historia, antropología y fuentes Orales*, 32, 69-87.
- Ferrán, O. (2001): “ ‘Cuanto más escribo, más me queda por decir’ : Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún”, *Hispanic Issue* 116.2, 266-294.
- García Cames, D. (2016): “Los olores de Buchenwald. Memoria olfativa de Jorge Semprún en *La escritura o la vida*”, *Quaderns de filología: Estudis literaris*, XXI, 53-65.
- Jabés, Edmond (1989): *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*, Paris, Gallimard.
- Kafatou, S. (2002): “ ‘Jorge Semprún’: la vie continue”, *Harvard Review*, 23, 129-132.
- Langer, Lawrence (1991): *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale UP.
- Lorenzano, S. (2005): “Memorias del horror o Susan Sontag como pretexto”, *Debate feminista*, 31, 231: 241.

- Manguel, Alberto (2001): "Leer en un momento de catástrofes", *El País. Babelia*. 10 de noviembre de 2001.
- Marin, L. (1991): *L'écriture de soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF.
- Semprún, J. (1977): *Autobiografía de Federico Sánchez*, Madrid, Planeta.
- Semprún, J. (1994a): *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets.
- Semprún, J. (1994b): *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- Semprún, J. (2001): *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona, Tusquets.
- Semprún, J. & M. Vilanova (2006): "Jorge Semprún, París 2005", *Historia, antropología y fuentes orales*, 35, 105-117.
- Silk, S. M. (1992): "Writing the Holocaust / Writing Travel: The Space of Representation in Jorge Semprún's *Le grand voyage*", *CLIO: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, 22, 53-65.
- Tidd, U. (2008): "Exile, Language, and Trauma in Recent Autobiographical Writing by Jorge Semprun", *The Modern Language Review*, 103.3, 697-714.
- Todorov, T. (1993): *Frente al límite*, México, Siglo XXI.
- Torres Rabassa, G. (2015): "Intertextualidad y dialogismo en la obra autobiográfica de Jorge Semprún: la escritura del yo como diálogo con el otro", *Caracol*, 10, 118-149.

JULIO LLAMAZARES O LA HISTORIA QUE SE BORRÓ
JULIO LLAMAZARES OR THE HISTORY THAT WAS DELETED

KONSTANTINOS PALEOLOGOS¹

Universidad Aristóteles de Grecia

Resumen

Julio Llamazares «habló» en su obra del ocaso de toda una civilización, la de los pueblos montañosos del norte de España que se vieron abandonados por sus pobladores a causa de la emigración masiva de los años '50 y '60, y nos enseñó que la Literatura puede ser, más que la Historia, la única manera posible de dar voz a seres que son los últimos de su estirpe.

Palabras clave: Julio Llamazares, memoria colectiva, recreación literaria

Abstract

Julio Llamazares, in his work, “speaks” of the sunset of a whole civilization, that of the mountain villages of northern Spain which were abandoned by their inhabitants because of the mass immigration in the 1950s and 1960s, and showed us that Literature can be, even more than History, the only possible way to give voice to people who are the last of their generation.

Key words: Julio Llamazares, collective memory, literary recreation

*Yo soy escritor, cuento historias
para pensar y hacer sentir,
no escribo para reivindicar nada.
Julio Llamazares²*

Si el tiempo se pudiera fragmentar, nuestra historia empezaría en la década de los '50 cuando, fundamentalmente por motivos económicos, se inician los desplazamientos masivos de la población española rural hacia los diversos núcleos industrializados del país y el gran éxodo hacia el extranjero (principalmente Alemania, Francia y Suiza). Según datos publicados por Martínez Ruiz, Maqueda & de Diego (1999: 211), entre 1951 y 1970 Andalucía pierde alrededor de 1.400.000 habitantes, las dos Castillas en torno a unos 800.000 habitantes cada una y, por último, Extremadura y Galicia unos 500.000 habitantes cada una. Estos “huidos de la pobreza” vienen a establecerse principalmente en Madrid y Cataluña (casi 1.000.000 de individuos se

¹ Universidad Aristóteles de Grecia. Correo-e: kkpp@hol.gr. Recibido: 23-06-2017. Aceptado: 13-11-2017.

² En Ortiz (2015).

instalan en cada una de ellas), en el País Vasco y la Comunidad Valenciana (unos 500.000 en cada una de ellas), al mismo tiempo que entre 200.000 y 250.000 personas anuales, por término medio, emigran a países extranjeros (sin contar con casi 1.000.000 de emigrantes temporales).

Como apunta Justicia Segovia (1987: 31) “a partir de 1950, y con mayor intensidad desde 1960, la sociedad española reinicia su fase de transición definitiva de una sociedad preindustrial, de base rural, a otra industrial, de base urbana”. En la década de los '60 empiezan a notarse los síntomas de este cambio radical en la estructura del país; son los años del “bienestar subversivo” basado, sobre todo, en el desarrollo de la industria y el flujo de inversiones extranjeras. La nueva clase media española que se está creando en aquella época, sostiene Rodríguez Zúñiga (1985: 106), se compone de “grupos sociales que aspiran al tipo de vida europeo, que comienzan a viajar al extranjero, que toman contacto con la vida europea mediante la afluencia de turistas que determinadas zonas empiezan a recibir”. Esta circunstancia unida al crecimiento de la demanda educativa, la conversión de las Universidades en lugares en los que se intenta practicar libertad y creatividad, la secularización de la sociedad española y la progresiva incoherencia que se va notando entre el aparato político-institucional del franquismo y la nueva sociedad hizo que España se convirtiera paulatinamente “en un país laico, con una ética civil centrada en el respeto de los derechos de la persona y una mayor tolerancia en el ámbito de las relaciones sexuales”, (García de Cortázar & González Vesga, 1994: 621).

El desarrollo de los años '50 y '60, también conocido como “milagro español”, no obstante, generó problemas sociales extremadamente agudos: “Galicia, las dos Castillas, Andalucía, Extremadura, Aragón y Canarias siguieron estando subdesarrolladas, y su situación se agravó con el éxodo rural a consecuencia de la mecanización de la agricultura”, (Pérez, 2006: 657). Este éxodo masivo provocó el abandono o el deterioro de centenares de pueblos, circunstancia esta que cambia para siempre el perfil de España y crea “desequilibrios regionales, abandono de la agricultura, emigración a Europa de casi dos millones de españoles, urbanización improvisada y desordenada, sistema fiscal regresivo”, (Fusi, 1996: 41). Como apunta el historiador francés Pierre Vilar (1990: 165),

durante quince años (1940-1955), el expolio de las clases trabajadoras se hizo sin contrapartida, de donde surge una acumulación masiva de capital que los bancos invierten. El despegue económico revelará entonces las disparidades sectoriales. En el campo, el *minifundio* sigue siendo miserable; el *latifundio* paga mejores jornales a su mano de obra, pero la mantiene proletarizada entre el éxodo y el paro.

El régimen se veía cada vez más impotente a la hora de asumir los cambios y hacer frente a las preocupaciones de los ciudadanos³ y la situación se agravó a causa de la recesión de los años '70 debido, en parte, a la denominada “crisis del petróleo”,

³ Como señala Torres del Moral, «la legislación de desarrollo de la Ley Orgánica del Estado de 1967 puso de manifiesto la inutilidad del esfuerzo de los sectores aperturistas del régimen franquista. Una dictadura con ciertos tintes feudales como aquella no podía intentar edificar las bases de una moderna sociedad de consumo sin agrietarse», (1988: 2).

acaecida a finales de 1973. A mediados de los '70, pues, España, “había dejado de ser, desde hacía quizás más de una generación, el país eminentemente agrícola que había alimentado el caciquismo y el clericalismo de finales de siglo, y que había definido, en fin, el secular atraso español”, (Subirats,1995: 11); pero aun así, el panorama poco antes de la muerte del caudillo es desolador:

en un clima de final de reinado, las huelgas se convierten en moneda corriente, alimentadas por una inflación que llega al 20% y un paro que ya afecta al 5% de la población activa. La crisis interrumpe la emigración y reduce las *remesas*. El turismo preocupa; incluso se aprecia una disminución de la inversión extranjera. Mientras la factura energética va aumentando, la balanza de pagos se derrumba y la peseta se debilita, (Témime, Broder & Chastagnaret,1982: 363).

La muerte de Franco, en 1975, desencadenó, como era de esperar, una serie de transformaciones en todos los aspectos de la vida política, social y económica de España; así, a finales de la década de los '70, principios de los '80, se respiraba en el país una imperiosa necesidad de borrar el pasado, de que todo fuera nuevo: nuevo régimen, nueva constitución, nuevas costumbres... Efectivamente, España en aquella época, era un país que había ahuyentado los fantasmas del pasado y empezaba a encontrar su sitio en Europa. Pero al mismo tiempo, como es natural, todo ese cambio afectó profundamente a la sociedad española. Según Francisco Rico (1991),

la ideología empezó a ser sustituida como marihuana del pueblo no sólo por el deporte, los viajes y la buena mesa, sino además por las exposiciones, los bellos libros, la ópera, los conciertos. [...] Por el atractivo escaparate, en suma, de una oferta cultural tan variopinta. [...] Los ciudadanos se concentraban con creciente exclusivismo en los intereses particulares, en el ocio, en la vida privada.

Como es natural, la literatura no se quedó ajena a esa avalancha de cambios. A principios de la década de los '80, comienza a hablarse de la existencia de una promoción de jóvenes narradores: la “Nueva narrativa española de los '80”. En sus orígenes estrictos esta etiqueta agrupó a un puñado de escritores y escritoras jóvenes (o menos jóvenes) que habían logrado despertar la atención tanto de los editores como de los medios de comunicación – algo similar, pero sin el mismo éxito comercial, ocurría al mismo tiempo en el campo de la poesía con los llamados *postnovísimos* (Blanca Andreu, Luis García Montero, Rosa María Pereda, etc.). Intentar confeccionar una lista exhaustiva de los supuestos miembros de aquella promoción es empresa harto complicada; con más frecuencia se mencionaban los nombres de Jesús Ferrero, Ignacio Martínez de Pisón, Julio Llamazares, Alejandro Gándara, Almudena Grandes, Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías; sin embargo, hay bastantes más escritores que se citaban con menor asiduidad, como son los casos de Luis Landero, Mercedes Abad, Pedro Molina Temboury y de bastantes más.

Con respecto al momento en el que dichos autores irrumpen en el mercado, se barajan varias fechas, aunque bien es verdad que la mayoría de los estudiosos en la materia consideran que fue *Bélver Yin* de Jesús Ferrero, editada en 1981, la primera novela publicada de dicha promoción: “Creo no exagerar si sitúo a Jesús Ferrero como

signo de este nuevo fenómeno. En 1981 la aparición de su primera novela, *Bélver Yin*, convocó un revuelo de público y crítica”, (Bértolo, 1989: 51).

Entre los miembros de este grupo, que se tildaron, injustamente en muchos de los casos, de cultivadores de una narrativa *light* que se evadía de la realidad circundante y que, por lo tanto, apostaba por el olvido, es decir, una narrativa escrita precisamente para captar el interés de unos ciudadanos que preferían pasar de página y dejarse atrás el largo invierno del franquismo, se incluía un poeta/narrador (“nacido en un lugar que está bajo el agua”, como él mismo ha declarado en numerosas entrevistas) que desde *La lentitud de los bueyes* (su primer poemario, editado en 1979) hasta *Distintas formas de mirar el agua* (su novela más reciente, publicada en 2015), pasando por hitos de la narrativa española de los '80 como *La lluvia amarilla*, apostó por la recuperación de la memoria colectiva de las gentes de los pueblos montañosos del norte de España que se vieron obligadas, como hemos visto al inicio de este ensayo, a abandonar sus hogares por razones de sustento o por motivos más prosaicos pero igual de crueles, como puede ser la construcción de una presa en la España franquista de mediados del siglo pasado.

Julio Llamazares, este es el escritor del que estamos hablando, nació en 1955 en Vegamián, un pueblo ganadero de la provincia de León donde su padre trabajaba de maestro. Su familia, dos años después, al igual que el resto de los habitantes del pueblo, se vio obligada a mudarse a causa de la inminente construcción de un pantano, el del Porma, hoy, oficialmente, Embalse Juan Benet, en la zona (Vegamián, desde 1968, descansa sumergido en las aguas de dicho embalse). La familia, se trasladó, en 1957, a Olleros de Sabero, un pueblo minero de León, que por aquella época empezaba su despegue económico coincidiendo con el auge de las minas de carbón. Precisamente Olleros fue el escenario de la tercera novela de Llamazares, *Escenas de cine mudo*, editada en 1994.

Llamazares, vivió en Olleros hasta 1967, año en el que, a los 12 años, se fue a seguir sus estudios a Madrid, a un colegio de Franciscanos Capuchinos. Esta etapa dura cuatro años y, en 1971, a los 16 años, se instala en León para estudiar el curso anterior al ingreso a la Universidad. Al final, accede a la carrera de Derecho, y cursa los primeros años en León y, luego, los dos últimos, en Oviedo y Gijón donde pasó tres años de su vida.

A mediados de la década de los '70 inició su colaboración con la Radio Popular de León. En aquel ámbito surgió, en 1975, el grupo literario «Barro» (Mercedes Castro, Manuel Arias, José Carlón, Miguel Escanciano y otros) que en 1976 edita *Barro. Poesía*, un volumen en el cual se incluyen poemas de Llamazares. En ese mismo año, 1976, Llamazares obtuvo, también, el premio Nacional de Poesía Universitaria. Del grupo “Barro”, de algunos de sus componentes al menos, surgieron al año siguiente los *Cuadernos Leoneses de Poesía* (Llamazares, Carlón, Escanciano y otros) que según Víctor García de la Concha (1986: 30), y a pesar de la corta vida de la revista (siete números publicados entre noviembre-diciembre de 1977 y septiembre-octubre de 1979), “sirvieron de palestra a las voces más auténticas de la joven poesía leonesa”. Fruto

de aquella época, primavera de 1978, es su primer libro de poesía, *La lentitud de los bueyes*, que obtuvo el premio “Antonio González de Lama” de 1978 y que fue editado al año siguiente, 1979. A finales de 1978, vuelve a instalarse en León y a colaborar con periódicos locales. En enero de 1981 se instala definitivamente en Madrid.

En la capital, empezó a colaborar con varios periódicos y revistas (*Diario 16*, *El Urogallo* y otros) y termina su libro *El entierro de Genarín*, un evangelio negro sobre la procesión que se celebra en León cada Jueves Santo, en memoria de un esperpéntico personaje local. Al año siguiente, aparece su segundo libro de poesía titulado *Memoria de la nieve*, galardonado con el premio “Jorge Guillén” de 1982. Por aquella época solicita y obtiene la Ayuda a la Creación Literaria que concedía el Ministerio de Cultura a jóvenes escritores. Producto de aquella ayuda económica, (y de su inspiración, claro), fue su primera novela, *Luna de lobos*, que la terminó en 1984. Mientras tanto, seguía cosechando premios; el premio “Numancia” de periodismo de 1983 y el premio “Ícaro” de literatura del mismo año.

En 1983, empieza su andadura como guionista cinematográfico. Eso ocurrió cuando el director José María Martín Sarmiento le pidió (como a otros cuatro escritores leoneses) un relato para su película *El Filandón* (filme que se estrenó en 1984 y en el cual Llamazares hace, también, su aparición como actor). Llamazares aportó un guión, titulado, al igual que el poema en el que se inspiró, “Retrato de bañista”⁴. A finales de 1984, colaboró en el programa “Tiempos Modernos” de la segunda cadena de TVE, un programa de contenido cultural dirigido por Miguel Rubio.

En marzo de 1985, Seix Barral edita *Luna de lobos*. En el otoño de 1986, empieza su colaboración con el diario *El País* por mediación del por aquel entonces director de la editorial Alfaguara, Juan Cruz. En 1985, y en colaboración con el director Julio Sánchez Valdés, escribe un guión cinematográfico basado en *Luna de lobos*. La película, bajo el mismo título, se estrena en 1987. Su segunda novela, *La lluvia amarilla*, aparece en 1988 y dos años más tarde sale *El río del olvido*, un libro basado en las notas de un viaje que el escritor había realizado por los pueblos de la comarca leonesa del río Curueño en 1981. En octubre de 1991, se edita *En Babia*, un libro que reúne los principales reportajes y artículos de opinión y de viajes de Llamazares que habían aparecido previamente en *El País*, *El Urogallo* y otros medios. En 1994, ve la luz *Escenas de cine mudo* su tercera novela y el mismo año escribe, junto con el director Felipe Vega, el guión de la película *El techo del mundo* cuyo estreno se produjo a finales de 1995.

Hemos llegado, pues, a 1995, año en el que Llamazares publica tres libros. El primero, salió en marzo y se trata del ya mencionado *Retrato del bañista*, el poema-guión que el escritor leonés había escrito para la película *El Filandón* de Martín Sarmiento. El segundo se presentó en mayo, bajo el título *Nadie escucha*, y es la segunda entrega de artículos periodísticos del autor; por último, a finales de octubre, llegó a las librerías

⁴ Fragmentos de este poema, fruto de una visita del autor a las ruinas de su pueblo que habían emergido gracias a un momentáneo vaciado del pantano y que terminó convertido en guión cinematográfico, aparecieron en la revista albaceteña *Barcarola*, y más concretamente en los números 15 (marzo de 1984) y 19 (diciembre de 1985).

En mitad de ninguna parte, un libro recopilatorio de los cuentos del escritor leonés que como él mismo confiesa en el prólogo del libro, casi todos habían sido escritos por encargo, (pág. 13).

En 1998, Llamazares publica dos libros, la colección de relatos *Tres historias verdaderas* y *Trás-os-montes*, el relato de un viaje por la homónima región montañesa de Portugal. Al año siguiente, 1999, el escritor leonés colabora como guionista con la directora Iciar Bollain en la realización de la película *Flores de otro mundo* (el guión se edita por la editorial madrileña Páginas de Espuma en 2000). De 1999 es también otro relato de viaje del autor, titulado *Cuaderno del Duero*.

Tras un prolongado «silencio» de casi seis años, Llamazares se estrena en el siglo XXI con su novela *El cielo de Madrid* (la primera suya que no está ambientada en un paisaje rural). La siguen dos recopilaciones de artículos de prensa, esto es, *Modernos y elegantes*, en 2006, y *Entre perro y lobo*, en 2008. Ese mismo año, ve la luz el primer tomo de su proyecto más ambicioso: *Las rosas de piedra*, un viaje en el tiempo y en la geografía por todas las catedrales de España⁵.

En 2009, veintisiete años más tarde de la aparición de su anterior poemario, Llamazares edita un libro de poesía, es decir, *Versos y ortigas*. En él, se reúnen sus tres títulos fundamentales, *La lentitud de los bueyes*, *Memoria de la nieve* y *Retrato de bañista*, y se añaden dos nuevos grupos de poemas: uno anterior, “Los inicios”, que recoge los escritos entre 1973 y 1978, y otro posterior, “Las ortigas” (1984-2008).

Ya en la presente década, Llamazares ha publicado cinco libros más: una recopilación de relatos, *Tanta pasión para nada* (2011); dos relatos de viajes, *Atlas de la España imaginaria* (2015), un atlas nada imaginario en el que se siguen las huellas de la toponimia de algunos de los refranes más famosos de la lengua española, y *El viaje de Don Quijote* (2016), una serie de artículos que el autor publicó en *El País* y en los que se reproduce la ruta del famoso hidalgo por la Mancha que realizó Azorín en 1905; y dos novelas, *Las lágrimas de San Lorenzo*, en 2013, y *Distintas formas de mirar el agua* (su “reencuentro” con las montañas leonesas) en 2015, finalistas ambas del Premio de la Crítica de Castilla y León.

En su dilatada carrera como escritor, no en vano están a punto de cumplirse 40 años desde la publicación de su primer libro, Llamazares, un autor de ritmo pausado en la edición de sus libros, “habló” en muchas ocasiones del ocaso de toda una civilización, la de los pueblos montañosos del norte de España que se vieron abandonados por sus pobladores, pese al arraigo vital de estos últimos con su paisaje, a causa de la forzada emigración masiva hacia las grandes ciudades y las zonas industriales en la España de los años '50 y '60, y nos enseñó, o por lo menos esta es la lectura que queremos hacer de ella en la presente ocasión, que la Literatura puede ser, más que la Historia, la única manera posible de dar voz a seres sacrificados en el nombre del progreso. Para verificar esta tesis, recurriremos a las reseñas de los críticos literarios y lo dicho por el propio autor acerca de cuatro libros suyos (que, nos atreveríamos a sostener, constituyen una

⁵ Actualmente el autor está ultimando la edición del segundo, y último, tomo.

atípica trilogía, puesto que los dos primeros, desde muy pronto, empezaron a circular en el mercado en edición conjunta), esto es, sus poemarios *La lentitud de los bueyes* y *Memoria de la nieve*, *La lluvia amarilla*, su novela emblemática de los años '80, y su última, hasta la fecha, novela, *Distintas formas de mirar el agua*.

Pero antes, un brevísimo inciso para matizar la relación de Julio Llamazares con el marbete de la "Nueva narrativa española de los '80", al que nos hemos referido hace algunos párrafos y en cuya nómina había sido incluido el autor en aquel período: es curioso, pero los mismos críticos que lo insertaban en dicho grupo no dudaban, al mismo tiempo, en señalar que en su obra en general, y particularmente en sus novelas, Llamazares no cumplía con bastantes de los tópicos que solían acompañar la joven novelística española de la época, y principalmente con la tendencia a la evasión de la realidad circundante, la ambientación urbana y la temática *light*⁶. Por su parte, el escritor leonés bastante pronto, esto es, desde finales de los '80, empezó, él también, a tomar distancias de aquel supuesto grupo: "Ya sabemos que la prensa tiende a etiquetar, lo cual favorece su trabajo", señalaba en una entrevista concedida a Carlos Iriart en 1988.

I. Poemarios

Por el paisaje gris de mi memoria, cruzan arrieros sin
retorno, pastores y alfareros olvidados, bardos ahogados
en el miedo lacustre de sus propias leyendas.

Memoria de la nieve

Según la inmensa mayoría de los críticos literarios que se han ocupado de su obra, Julio Llamazares es un poeta que dejó relativamente pronto de escribir poesía en verso para pasar, a partir de 1985, con *Luna de lobos*, a la poesía en prosa. Antes de este momento, Llamazares había publicado, como ya hemos señalado, dos poemarios que habían causado sensación: *La lentitud de los bueyes* en 1979 y, tres años más tarde, *Memoria de la nieve* (las dos obras, en 1985, se editaron conjuntamente en Hiperión). En ellos hablaba de la desaparición de la cultura rural de su tierra. García Martín, (1992: 115) detectaba en ambos poemarios el carácter épico de la poesía llamazariana y señalaba que este radica "en el intento de rescate de una memoria colectiva, de una ancestral sabiduría; en sus versos encontramos la brumosa evocación de una edad de oro situada, al margen de la historia, en sus natales montañas leonesas"; Luis Antonio de Villena, a su vez, en *Postnovísimos*, (1986: 26), comentaba que "no otra es la tradición que ha sabido usar, personal y atinadamente (sobre todo en su segundo libro, *Memoria de la nieve*), Julio Llamazares, creando la imaginería de una personal vivencia unida al norte, [...] que la tradición del versículo. Una lírica con atisbos de épica". Parreño (1984: 6), coincidiendo con de Villena, subraya que la poesía de Llamazares "se

⁶ «Llamazares [...] quizá por su procedencia de una de las zonas más deprimidas y olvidadas de España (la comarca montañesa de León) ha desarrollado una obra narrativa poco comparable, hasta ahora, a la de sus compañeros de *generación*», (Izquierdo, 1995: 56).

construye con recuerdos, sueños y naturaleza. Creo que la naturaleza en su obra cobra una dimensión extrañamente mítica, una personalidad. Con sobriedad, en versículos, con un vocabulario selecto de voces campesinas, arma un escenario por el que cruzan en soledad vivos y muertos”.

Otro autor, Izquierdo, (1995: 57), no duda en afirmar que en el primer poemario del escritor, “se pueden rastrear los discursos existencialistas y neorrománticos que recorrerán toda su obra. [...] Para el Llamazares de *La lentitud de los bueyes* el tiempo quedará definido como lo auténtico frente a la inautenticidad que supone el comportamiento del ser que olvida, que se despreocupa”.

Cabo Aseguinolaza & Candelas Colodrón, (1986: 277), por su parte, y en una reseña sobre el segundo poemario de Llamazares, subrayaban que «como tema de *Memoria de la nieve* se perfila con definición la memoria. Se trata del intento, doloroso a veces, de recuperar un mundo que aparece inalcanzable»; Santos Ayuso, (1983), abundaba en lo mismo al señalar que

Julio Llamazares es un poeta de los paisajes fríos, legendarios, míticos, que hace suyo el tiempo y la historia, el recuerdo y la memoria de un pasado y un lenguaje, pero al mismo tiempo de interiores cálidos y consonantes con la tierra y escenario de sus vivencias. [...] *Memoria de la nieve*, de Julio Llamazares, es un canto épico a la tierra a través del tiempo y la memoria.

García (1983: 92-93), por su parte, califica *Memoria de la nieve* de «un viaje hacia el origen», e Izquierdo de una lucha “contra la alienación del ser ante una realidad que ni comprende ni controla. Una realidad construida por el ser, pero que ha escapado por completo de su dominio”, (1995: 61).

Concluiremos esta pequeña incursión por los comentarios de los críticos que subrayan la vertiente testimonial de la obra poética del autor leonés con un comentario significativo de Dionisio Cañas (1989: 53) acerca del compromiso político de dicha obra:

lo que importa hoy al poeta joven es fascinar. Por lo tanto, mezcla lo falso y lo verdadero, abusa del artificio, busca la sorpresa y huye del didactismo. Aunque hay algunos poetas, como Luis García Montero y Julio Llamazares, que buscan a través del compromiso, social el primero y ecologista el segundo, una manera de escapar del cinismo social y político de nuestra poesía última.

Llamazares intentando “justificar” su poética declaraba en una entrevista: «Uno escribe siempre de lo que no tiene y de lo que ha perdido. Si hoy la realidad española es urbana, su memoria, en cambio sigue siendo agraria, y yo quiero ser coherente con mi propia memoria», (en Demicheli, 1988); y algunos años más tarde: “para escribir me apoyo en una memoria que va desapareciendo porque, como si de un río se tratase, la arrastra el paso del tiempo. Y yo trato de fijarla al escribir. La literatura sería un intento de lucha contra el paso del tiempo. Lo poco que salvamos del tiempo y de la memoria es la literatura”, (en Roglan, 1990).

II. *La lluvia amarilla*

En la calle, la niebla se agarraba a las paredes y la
humedad helada de la escarcha hacía ya invisible
cualquier rastro reciente de pisadas. Un inmenso

silencio llenaba todo el pueblo, introducía su larga
lengua sucia hurgando en la penumbra de las casas
la herrumbre del olvido.

Si los dos poemarios son el intento personal del poeta de llevar a cabo “la recreación romántica de la historia [de sus antepasados]”, (Ayuso, 1983: 91), *La lluvia amarilla* es una larga y desordenada analepsis de un antihéroe (de un personaje-narrador que pertenece a la misma cultura milenaria que se evoca en los poemarios) que estando al borde de la nada y a caballo entre la realidad y la locura, reconstruye, a través de los recuerdos que pueblan su memoria, su pasado y, de paso, el pasado de todo un pueblo.

Andrés de Casa Sosas, el protagonista, es el representante de un modo de vida en vías de extinción, si no ya extinguido, y él es plenamente consciente de ello: “en realidad, y pese a mis esfuerzos por mantener vivas sus piedras, Ainielle está ya muerto desde hace mucho tiempo”, (pág. 75). Y es, al mismo tiempo, el personaje que se identifica con su pueblo hasta tales extremos que su inminente defunción significará, sin duda, también la desaparición total e irreversible de este último: “pero, dentro de poco, yo ya no estaré vivo. Dentro de unos minutos, de unas horas quizá –antes de que amanezca, en cualquier caso–, yo estaré ya sentado con los muertos en torno de la lumbre y Ainielle habrá quedado totalmente vacío, totalmente indefenso, a merced de esos ojos que, ahora, le vigilan”, (pág. 128).

Este proceso de aniquilamiento, personal y colectivo, narrado por una conciencia delirante que ni siquiera sabemos si, en el momento de la narración, pertenece a un ser vivo o a un fantasma (a una sombra), estará reconstruido mediante la memoria, memoria que junto a la muerte constituyen el eje principal de la novela, alrededor del cual se hilvana todo el relato. Ponte Far (1988), subrayaba en su reseña que

la novela se articula en torno a una trama argumental muy sencilla pero engañosa [...] engañosa porque parece que vamos a encontrarnos con una novela que pondrá énfasis en el aspecto sentimental y bucólico de un hecho literariamente muy explotable, y nos sorprendemos viéndonos situados ante un discurso novelístico profundo y duro, que va mucho más allá de cantar las excelencias de una vida o la tragedia de la desaparición de un pueblo de los Pirineos.

Nicolás Miñambres, (1988: 20), busca las conexiones entre los dos poemarios del escritor leonés y la novela en cuestión: “la novela encarna, con una forma lírica sobrecogedora, todas las obsesiones rurales que el autor ha apuntado en sus libros de poesía pero lejos de caer en el provincianismo literario. [...] El dramatismo lírico y simbólico preside el tratamiento de los pueblos abandonados”.

De la raíz poética de *La lluvia amarilla* nos habla también Alonso (1992: 26), señalando que no es solo una novela realista ya que

en última instancia sus cimientos realistas (la historia, la cronología, los personajes, el espacio) se han convertido en ruinas, que la memoria palpa con color y nostalgia. Porque *La lluvia amarilla* es una proustiana búsqueda del tiempo y del espacio perdidos. De unos tiempos y de unos espacios que trascienden el dato objetivo para formar parte de un continuum de materia poética.

Tras el éxito, de ventas y críticas, que cosechó *La lluvia amarilla* vino, como suele ocurrir en estos casos, un alud de entrevistas. Y en ellas, entre otras cosas, Llamazares dejó bien claro el tema de su novela: “*La lluvia amarilla* es una reflexión sobre la soledad y la memoria”, (en Sanz, 1988).

Con respecto al empleo del monólogo, Llamazares, (en Lussón, 1988), lo justifica en los siguientes términos:

yo considero que cada tema novelesco determina un lenguaje y un punto de vista, o como dicen los escultores, que la obra está ya dentro del árbol y hay que desbrozar lo que sobra. El monólogo surge porque la sensación que me interesa transmitir sólo podía referirla a través de un sólo personaje. Lo que he hecho ha sido manipular ese monólogo con un personaje que está a caballo entre la realidad y la locura, que no sabe si está vivo o muerto, y que duda de su propia memoria, porque ya ha perdido la noción del paso del tiempo. Más que un monólogo se trataría de una transcripción de su memoria final.

A continuación, nos ocuparemos de una cuestión crucial, que ha marcado en general la trayectoria literaria de Llamazares, esto es, el empleo por parte de los críticos del calificativo “literatura rural” a la hora de referirse a su obra, a causa de la presencia, tan poderosa y tan bien descrita, de la naturaleza en ella. Veamos lo que opina al respecto Izquierdo: “en *La lluvia amarilla*, novela en forma de monólogo interior, se describe la naturaleza reflejando esta el estado de ánimo del protagonista. [...] La naturaleza conlleva el caos que terminará dominando la situación y que supondrá la recuperación de todo aquello que le pertenecía”, (1995: 65).

Llamazares, por su parte, en una entrevista concedida al escritor Benjamín Prado (1988), explica de la siguiente manera su predilección por los paisajes montañosos y el protagonismo que ellos cobran en toda su obra:

he oído decir a Rafael Alberti que no es que sintiese nostalgia del mar, sino que escribía constantemente de él porque formaba parte de su personalidad. A mí me ocurre lo mismo con ese ámbito montañoso, nevado, que protagoniza mis novelas y está al servicio de mis diferentes estados de ánimo, dejándose interpretar de una manera subjetiva, convirtiéndose en una pasión, o lo que es igual, en una enfermedad del corazón y del espíritu.

Con respecto a su intención, Llamazares aclara, (en Puente, 1988):

Soy un escritor representativo español, porque la sociedad española es una sociedad urbana con una memoria rural. [...] Lo que me interesa es hacer consciente la escisión entre el hombre y la naturaleza, que en este caso se trata, anecdóticamente, del último habitante de un pueblo abandonado, pero que si yo fuese neoyorkino, por ejemplo, a lo mejor una novela de parecida intencionalidad se referiría a la soledad del inquilino del piso 202 de un rascacielos.

Más de un cuarto de siglo más tarde, y con *La lluvia amarilla* convertida ya en todo un clásico de la literatura española del siglo xx, Llamazares en una entrevista concedida a Rodríguez Marcos (2015), tras aclarar que su novela “no es la Biblia de la desaparición de un mundo”, añade “*La lluvia amarilla* no es que fuera anacrónica, es que estaba fuera de lugar en la España oficial de entonces. Tú leías los periódicos y las novelas tenían que hablar de ciudades y detectives. Todos éramos muy modernos”.

III. *Distintas formas de mirar el agua*

Recuerdo las despedidas de los vecinos que aún resistían en Ferreras esperando a que el cierre de la presa los echara, algo que se anunciaba para muy pronto, y la partida desde la casa en aquel camión en el que íbamos toda la familia además de los animales y de nuestras pertenencias.

Si en *La lluvia amarilla* no hay otra voz que la de Andrés, el protagonista-narrador, en *Distintas formas de mirar el agua*, la sexta novela del autor, ocurre todo lo contrario: hablan todos los demás personajes, 17 en total, menos Domingo, el ya fallecido abuelo-protagonista (representante él también, como el propio Andrés, de una civilización ya desaparecida), que han acudido a esparcir las cenizas del recién muerto patriarca de la familia por el pantano del Porma. Así describe dicha circunstancia Sanz (2015):

La lluvia amarilla, mítica novela de Llamazares, contaba la vida del último habitante de una aldea del Pirineo oscense y la contaba en primera persona, de tal manera que el lector iba conociendo la trama de una vida que estaba a punto de concluir. Pues bien, aquí, en *Distintas formas de mirar el agua*, lo que nos propone Llamazares son 16 miradas, comenzando por la de la mujer del protagonista, su viuda ya, y acabando por la de su hijo pequeño; entre medias, otros hijos, nueras, yernos, nietos, novios o novias de los nietos van sumando su voz, a veces desde la extrañeza, al ritual familiar de lanzar las cenizas del finado sobre la superficie del pantano que desalojó hace más de medio siglo a la familia de un valle leonés. De manera que esos monólogos se hacen en homenaje del hombre ya convertido en cenizas.

Llamazares, pues, con esta mirada caleidoscópica se reencontró con el éxito de crítica y de ventas, en 2015, con una novela coral de desarraigo que reúne todos los rasgos inconfundiblemente llamazarianos. Veamos dos comentarios al respecto; el primero de Ángel Basanta (2015):

Con esta novela Julio Llamazares (Vegamián, 1955) insiste en **la veta que mejores frutos ha dado en su trayectoria narrativa**, la que va de *La lluvia amarilla* (1988) a *Las lágrimas de San Lorenzo* (2013). *Distintas formas de mirar el agua* es otro admirable ejemplo de novela lírica por múltiples rasgos que van del perfecto endecasílabo destacado como título al abanico de subjetividades en su estrategia narrativa sustentada en 16 narradores complementarios, pasando por la tensión e intensidad emotiva y estilística, la eficacia de la elipsis y el predominio de formas externas breves tanto en la extensión de los capítulos como en la preferencia por frases cortas en párrafos nunca muy largos.

El segundo de Paz Olivares (2015):

de la muerte del paisaje y la memoria, nos habla Julio Llamazares en *Distintas formas de mirar el agua*. Lo viene haciendo desde sus primeros escritos. Desde el título de su primer poemario, *La lentitud de los bueyes*, de 1979, hasta esta última novela del 2015. Treinta y seis años escribiendo sobre el paso del Tiempo. Se ha enfrentado al tema desde todos los registros: libros de viaje, poemas, novelas, artículos periodísticos, crónicas, ensayos, guiones... todos escritos desde el dolor del regreso, desde el tono subjetivo y nostálgico del romántico.

Mainer, (2015), subraya el hecho de que

Llamazares no cuenta sus propios recuerdos, por supuesto, pero seguro que esta excelente novela coral ha sido de gestación lenta. Su acusado interés de siempre por la larga agonía de la vida rural española no busca un testimonio político, ni siquiera sociológico; de estos destinos

de desarraigo le importa más la perduración de los lazos vitales y la fuerza de la resignación laboriosa;

por su parte Val (2015) hace hincapié en el valor testimonial de la novela cuando apunta que “Llamazares, una vez más, nos recuerda la importancia y la fuerza de lo primario, la solidez de los sentimientos desnudos, la altura que alcanza la literatura cuando habla de cosas que son verdad”.

Apuntábamos al inicio de este ensayo que “la Literatura puede ser, más que la Historia, la única manera posible de dar voz a seres sacrificados en el nombre del progreso”, Llamazares escribe justamente desde esta convicción (en Pintor⁷, 2015: 45):

Julio Llamazares habla de la pérdida de la identidad en el ámbito rural pero, en general, en nuestra sociedad. [...] Llamazares se traslada al pasado y duda de la realidad en la que vivimos. El autor constata en su nuevo libro que la verdad no existe y le comenta al público que la memoria histórica de un país se encuentra en su literatura.

Julio Llamazares, en las entrevistas que concedió para la promoción de la novela, sostuvo que la novela en cuestión “desarrolla dos grandes temas: la relatividad de nuestra realidad y el desarraigo, ese destierro profundo y sin posibilidad de volver porque ya no existe el lugar”, (en Plaza, 2015); para añadir en otra entrevista: “el personaje principal es un Ulises que no puede volver porque Ítaca ha dejado de existir, y solo regresa al pantano después de muerto y en forma de cenizas”, (en Mendoza, 2015).

Efectivamente “Ítaca” ya no existe; el abandono del mundo rural español fue (y en bastantes casos sigue siendo) una “enfermedad crónica y degenerativa en muchas comarcas [españolas]”, (Peñones Díaz, 2003), y significó el deterioro o la pérdida de muchas culturas ancestrales en Castilla, Aragón, Extremadura y otras comunidades que estaban basadas en la economía agraria. Julio Llamazares, (en Castro, 1988), ha querido con y en su literatura dejar constancia de este cambio brutal que sacudió España a mediados del siglo xx y que él llegó a vivir:

yo tengo la idea de que todo lo que escribo parte de mi propia memoria y de la memoria colectiva a la que se entronca mi memoria, pero teniendo en cuenta que la memoria no es algo objetivo, no es algo real, sino que es algo que evoluciona, que se modifica y, en el fondo, es una gran mentira sobre la que asentamos nuestra personalidad. La memoria se inventa, se deforma, se recrea y en el proceso de reconstrucción de mi memoria –que eso y no otra cosa es la literatura– a la vez que me voy dando cuenta que mi memoria es la de una destrucción.

Para añadir algunas décadas más tarde (en Rodríguez Marcos, 2015):

La memoria histórica de un país es su literatura, y su arte. Se ha reducido a la Guerra Civil, pero memoria histórica también son los pantanos, la expulsión de los judíos... Estar en contra de la memoria es como estar en contra de pensar o de soñar. Te pueden obligar a todo menos a no recordar, o a recordar. La vida se resume en una lucha entre memoria y olvido, y el trabajo de los escritores es recuperar todo lo que puedan del peso del olvido.

Julio Llamazares es el bardo, afortunadamente no ahogado, de un mundo pasado, marginal, destruido, borrado; sin embargo, lo importante en su obra, lo que la convierte en una obra universal e intemporal, es que en su literatura no hay ni un

⁷ Pintor transcribe en estilo indirecto fragmentos de las charlas que mantuvo Llamazares con sus lectores en los actos de presentación de su novela en Galicia.

atisbo de nostalgia, de deseo de recuperación de un mundo perdido; escribe, eso sí, con el firme deseo de perpetuar la memoria de una cultura (en una época en la que es más cómodo apostar por la desmemoria), de la cual se siente partícipe, sabiendo, no obstante, que el olvido es el único desenlace posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Alonso, R. M. (1992): "La lluvia amarilla", en AA.VV. (1992) *Julio Llamazares, memoria, poesía, símbolo*, Zaragoza, IberCaja y Ministerio de Educación y Ciencia: 23-30.
- Ayuso, S. (1983): "Poesía de la tierra y el tiempo. Julio Llamazares y José Carlón", *Cuadernos del Norte*, 22, 90-91.
- Basanta, Á. (2015): "Distintas formas de mirar el agua, Julio Llamazares", *El Cultural*, 27 de febrero de 2015.
- Bértolo, C. (1989): "Introducción a la narrativa española actual", *Revista del Occidente*, 98-99, 29-60.
- Cabo Aseguinolaza, F. y Candelas Colodrón, M. Á. (1986): "Julio Llamazares: la simbología ambigua de la memoria», en V. García de la Concha *et alii* (eds.) (1986) *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León: 277-280.
- Cañas, D. (1989): "El sujeto poético posmoderno", *Ínsula*, 512-513, 52-53.
- Castro, A. (1988): "La literatura es como un iceberg", *El Día*, 23 de abril de 1988.
- Demicheli, T. H. (1988): "Julio Llamazares: uno escribe siempre de lo que tiene y de lo que ha perdido", *ABC*, 24 de marzo de 1988.
- Fusi, J. P. (1996): "Una dictadura personal y militar», en AA.VV. (1992) *1975-1995. Veinte años de nuestra vida. Historia de la democracia*, capítulo 2, Madrid, *El Mundo*: 41.
- García, A. (1983): "Poesía del recuerdo", *Cuadernos del Norte*, 22, 91-93.
- García de Cortázar, F. y González Vesga, J. M. (1994): *Breve historia de España*, Madrid, Alianza Editorial.
- García de la Concha, V. (1996): "Panorama de la poesía en Castilla y León: 1940-1985 (Esbozo)", en V. García de la Concha *et alii* (eds.) (1996) *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León: 13-33.
- García Martín, J. L. (1992): "La poesía", en F. Rico y D. Villanueva (eds.) (1992) *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Editorial Crítica: 94-156.
- Iriart, C. (1988): "Entrevista a Julio Llamazares", *El Ideal Gallego*, 18 de mayo de 1988.
- Iturbe, A.: "Julio Llamazares, *Distintas formas de mirar el agua*", <http://www.librujula.com/criticas/337-distintas-formas-de-mirar-el-agua>

(Consultado el 6 de febrero de 2017).

Izquierdo, J. M. (1995): "Julio Llamazares: Un discurso neorromántico en la narrativa española de los ochenta", *Iberoromania*, 55-67.

Justicia Segovia, A. (1987): "Éxodo rural y descapitalización humana del campo: la provincia de Málaga", *Baética, Estudios de arte, geografía e historia*, 10, 31-66.

Lussón, F. (1988): "Sólo quiero escribir lo que me dicta la memoria", *La Vanguardia*, 24 de marzo de 1988.

Mainer, J.-C. (2015): "Voces sobre las aguas", *El País*, 13 de febrero de 2015.

Martínez Ruiz, E.; Maqueda, C. y Diego, E. de. (1999): *Atlas histórico de España II*, Madrid, Istmo.

Mendoza, A.: "Julio Llamazares: «Ser apátrida te da mayor libertad»", <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/julio-llamazares-ser-apatrida-te-da-mayor-libertad/10005-2535469#> (Consultado el 12 de febrero de 2015).

Miñambres, N. (1988): "La lluvia amarilla de Julio Llamazares: el dramatismo lírico y simbólico del mundo rural", *Ínsula*, 502, 20.

Olivares, P.: "Distintas formas de mirar el agua", <http://www.factorcritico.es/distintas-formas-de-mirar-el-agua/> (Consultado el 11 de abril de 2015).

Ortiz, B. (2015): "Hay mucho dolor tras el gesto cotidiano de abrir un grifo", *GranadaHoy*, 1 de marzo de 2015.

Parreño, J. M. (1984): "Poesía joven de Madrid", *Ínsula*, 454, 6.

Pérez, J. ([2000] 2006): *Historia de España* (traducción Juan Vivanco, Magda Mirabet, M.^a Carmen Doñate), tercera edición, Barcelona, Crítica.

Pintor, J. (2015): "En la ciudad de la lluvia", *Qué Leer*, 208, 44-45.

Plaza, J. M. (2015): "Llamazares vuelve a casa", *El Mundo*, 13 de febrero de 2015.

Ponte Far, J. A. (1988): "Reflexión poética sobre la soledad", *La Voz de Galicia*, 30 de junio de 1988.

Prado, B. (1988): "Julio Llamazares: Soy un escritor romántico", *Diario 16*, 25 de marzo de 1988.

Puente, A. (1988): "Julio Llamazares, con ilusión, sin esperanza", *Nueva España*, 10 de abril de 1988.

Reñones Díaz, J. (2003): "El abandono del mundo rural", *Diario de León*, 20 de enero de 2003.

Rico, F. (1991): "De hoy para mañana", *El País*, 9 de octubre de 1991.

Rodríguez Marcos, J. (2015): "Julio Llamazares: «La memoria histórica de un país es su literatura»", *El País, Babelia*, 14 de febrero de 2015.

Rodríguez Zúñiga, L. (1985): "Sobre la sociedad española actual", *Revista de Occidente*, 50, 103-114.

Roglan, J. (1990): "Un viajero que vadea la quiebra de una cultura", *El Periódico*, 2 de febrero de 1990.

- Sanz, I.: "Distintas formas de mirar el agua, Julio Llamazares", <http://latormentaenunvaso.blogspot.gr/2015%20/02/distintas-formas-de-mirar-el-agua-julio.html> (Consultado el 19 de febrero de 2015).
- Sanz, J. (1988): "Julio Llamazares: la soledad, la memoria", *Campo Soriano*, 18 de febrero de 1988.
- Subirats, E. (1995): *España miradas fin de siglo*, Madrid, Ediciones Akal.
- Témime, É.; Broder, A. y Chastagnaret, G. ([1979] 1982): *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días* (traducción Albert Carreras), Barcelona, Ariel, 1982.
- Torres del Moral, A. ([1985] 1988): *Principios de derecho constitucional español* (1er tomo) segunda edición, Madrid, Atomo Ediciones.
- Val, T.: "La fuerza de lo auténtico" <http://revistamercurio.es/lecturas/narrativa/la-fuerza-de-lo-autentico/> (Consultado el 15 de julio de 2015).
- Vilar, P. ([1963] 1990): *Historia de España* (traducción Manuel Tuñón de Lara & Jesús Suso Soria), vigésima novena edición, Barcelona, Crítica.
- Villena, L. A. de (1986) *Postnovísimos*, Madrid, Visor.

CRÍMENES CONTRA LA HUMANIDAD EN EL CÓMIC PERIODÍSTICO DE
JOE SACCO: EL CASO DE *DÍAS DE DESTRUCCIÓN, DÍAS DE REVUELTA*
CRIMES AGAINST HUMANITY IN JOE SACCO'S COMIC JOURNALISM: THE
CASE OF DAYS OF DESTRUCTION, DAYS OF REVOLT

INÉS GONZÁLEZ CABEZA¹

Universidad de León

Resumen: Joe Sacco se ha labrado un nombre como periodista gráfico por sus cómics autobiográficos acerca de la vida cotidiana en zonas de conflicto de diferentes partes del mundo. Sin embargo, en *Días de destrucción, días de revuelta*, se enfrenta al doble desafío de ilustrar el texto de Chris Hedges y de dar testimonio mediante el lenguaje del cómic de los crímenes contra la humanidad que se perpetran cada día en Estados Unidos en nombre del progreso económico.

Palabras clave: periodismo, novela gráfica, cómic periodístico, zonas sacrificadas, zonas de sacrificio, capitalismo, Estados Unidos

Abstract: Joe Sacco has made a name for himself as a graphic journalist for his autobiographical comics about everyday life in conflict zones in different parts of the world. However, in *Days of destruction, days of revolt*, he faces the challenge of both illustrating Chris Hedges' text and using the language of comics to testify to the crimes against humanity that are perpetrated every day in the United States in the name of economic progress.

Key words: journalism, graphic novel, comics journalism, sacrifice zones, sacrifice areas, capitalism, United States of America

1. INTRODUCCIÓN

Generalmente, cuando pensamos en el lenguaje del cómic, solemos asociarlo a los géneros de ficción. Si bien es cierto que el cómic - entendido como producto de la cultura popular estadounidense - ha sido, históricamente, un pasatiempo de masas, de bajo coste y que narra sucesos extraordinarios con altas dosis de humor, la aparición de la corriente 'underground' en los años sesenta y setenta del pasado siglo en Estados Unidos, propiciada por la regulación censuradora conocida como *Comics Code*, trajo consigo una nueva forma de crear, producir y consumir cómics. Inspirados

¹ Universidad de León. Correo-e: igonzc03@estudiantes.unileon.es. Recibido: 29-06-2017. Aceptado: 07-11-2017.

por la estricta censura, que había nacido bajo el pretexto de proteger a los más jóvenes de la violencia e inmoralidad de los 'comic books', los artistas 'underground' fueron los primeros en dirigir explícitamente sus viñetas a lectores adultos, introduciendo temáticas y géneros hasta entonces prácticamente inexplorados en este lenguaje, muchos de los cuales pertenecían al terreno de la no ficción. La posterior consolidación editorial de esta nueva clase de cómics hizo necesaria la creación de una etiqueta bajo la que englobar todas aquellas historietas que desafiaban las convenciones formales, temáticas y de producción hasta entonces dominantes. Fue así como surgió el controvertido término 'novela gráfica', con el que hoy conocemos a todos aquellos cómics de autor publicados de forma no serializada, en formato libro, que se venden en librerías en lugar de en kioscos y que están pensados para ser leídos por adultos (Baetens y Frey, 2015).

A Contract with God - Contrato con Dios, en su edición en español -, de Will Eisner, fue el primer libro que se comercializó como 'graphic novel', en el año 1978. Su contenido era muy diferente del de los censurados 'comic books': cuatro historias cortas unidas entre sí narraban los deseos de inmigrantes judíos de clase humilde en una casa de vecindad del Bronx en los años treinta. Pero, sin duda, la novela gráfica más conocida de todos los tiempos es la aclamada *Maus*, de Art Spiegelman, que en 1992 se convirtió en el primer cómic en ganar un Premio Pulitzer. Esta obra con tintes autobiográficos que narra la historia real de Vladek Spiegelman, padre del autor y superviviente del Holocausto, tuvo una tremenda influencia en autores de cómic de todo el mundo y popularizó la ya incipiente tradición de novela gráfica de no ficción estadounidense. En la actualidad, la no ficción domina el panorama internacional de la novela gráfica, siendo la autobiografía uno de los géneros más populares, junto con la crónica periodística.

El cómic periodístico es un género más que consolidado que ya se ha convertido en objeto de numerosos estudios críticos y académicos. Si bien el hecho de que el cómic pueda transmitir un mensaje periodístico y sirva como medio para analizar la realidad no es nada insólito ni novedoso - pensemos, por ejemplo, en las caricaturas políticas o viñetas satíricas de actualidad que aún hoy en día encontramos en la prensa y que tan importantes han sido en el origen y desarrollo del cómic occidental -, lo que el formato conocido como novela gráfica ha aportado a la relación entre cómic y periodismo es la posibilidad de componer, a partir de un hecho real de trascendencia social y política, un relato mucho más extenso y permanente en el tiempo que cualquiera que podemos encontrar en prensa escrita, y todo ello a través de un medio creado no para informar, sino para entretener.

Las narraciones gráficas de contenido periodístico reciben diversos nombres, entre ellos cómic-periodismo, periodismo gráfico - este último lo comparte con el fotoperiodismo - e, incluso, nuevo Nuevo Periodismo (Matos Agudo, 2015). La relación entre el cómic periodístico y el Nuevo Periodismo norteamericano - entre cuyos principales exponentes se encuentran Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Guy Talese y Truman Capote - puede establecerse en base a su similar posicionamiento en lo que se refiere a cuál debe ser el papel del periodista, cómo debe ser el periodismo

y de qué forma debe narrarse una noticia. Tanto en *A sangre fría*, de Truman Capote, como en *Notas al pie de Gaza*, de Joe Sacco – por citar dos ejemplos relevantes dentro de sus respectivas corrientes –, el periodista es un personaje fundamental en la historia que sumerge al lector en su proceso de investigación. Por otra parte, frente a lo que podemos encontrar en los grandes medios de comunicación, que a menudo plantean los hechos sucedidos de forma superficial, casi impasible y alejada de la realidad social, estas obras constituyen relatos extensos y profundos que proponen al lector múltiples facetas de un mismo suceso, instándolo a reflexionar acerca de si existe una verdad objetiva. Además, ambas conceden suma importancia a la dimensión narrativa, empleando técnicas y recursos estéticos propios de la ficción que hacen que el texto trascienda su dimensión informativa y se convierta en un producto estético de primera calidad.

Joe Sacco es generalmente considerado como “el mayor exponente del cómic periodístico mundial” (España Barros, 2014a: 97). Su producción ha sido constante desde mediados de la década de los noventa y sus cómics reflejan a la perfección su formación periodística y artística, su admiración hacia el cómic ‘underground’ estadounidense y su interés por las historias humanas que se esconden tras todo conflicto bélico. Puede decirse, además, que Sacco remodela el concepto de periodismo de guerra, pues la mayoría de sus obras relatan anécdotas reales protagonizadas por personas que viven en zonas de conflicto, pero también por él mismo, dado que se incluye como personaje principal en torno al cual se construye el resto de la narración. No obstante, *Días de destrucción, días de revuelta* se erige como un fenómeno singular dentro de su bibliografía, ya que no se trata de un cómic, sino, más bien, de una crónica ilustrada en la que las habilidades de Sacco para narrar a través de la combinación de imagen y palabra se ponen al servicio de la prosa periodística de Chris Hedges.

2. SOBRE LA TRAYECTORIA PROFESIONAL Y EL ESTILO GRÁFICO DE JOE SACCO

Si hay un nombre que inmediatamente relacionamos con el concepto de cómic periodístico ese es el de Joe Sacco. Nacido en Malta en 1960, emigró con su familia a Estados Unidos siendo un adolescente. Pese a que se graduó en Periodismo en la Universidad de Oregón en 1981, su gran pasión siempre había sido el dibujo. Sus primeros trabajos como periodista no consiguieron despertar en él un interés por desarrollar su carrera en ese ámbito y, por ese motivo, regresó a Malta, donde se dedicó durante un tiempo a redactar guías turísticas para una editorial local y comenzó a publicar sus primeros cómics, historias muy breves y de temática amorosa. Poco después, volvió a Estados Unidos y se convirtió en editor de la revista mensual de cómics humorísticos *Portland Permanent Press*. Quince meses más tarde, comenzó a trabajar para *The Comics Journal*, una consolidada publicación en la que se encargó de redactar noticias relacionadas con el mundo del cómic. Entre 1988 y 1992, emprendió un viaje a través de Europa y Oriente Medio que tomó forma de cómic en *Yahoo*, su primera obra de corte autobiográfico, publicada en una serie de seis volúmenes por

la prestigiosa editorial Fantagraphics, empresa matriz de *The Comics Journal*. Este primer gran viaje acrecentó su ya latente interés por conflictos como la Guerra del Golfo o la ocupación israelí de los Territorios Palestinos. A su regreso a Portland en 1992, comenzó a trabajar en un cómic que relatara su experiencia personal de la vida cotidiana en Palestina, donde vivió durante dos meses, empleando técnicas del reportaje periodístico. Este proyecto se concretó en la novela gráfica *Palestina*, que en un principio se publicó de forma serializada entre 1993 y 1995 y que se alzó, en 1996, con el premio American Book, un reconocimiento tradicionalmente asociado a la literatura que lo encumbró como el cómic de no ficción más prominente desde *Maus*. La primera edición completa de *Palestina*, que recopilaba los nueve volúmenes originales, fue publicada por primera vez en 2001 por Fantagraphics.

En el año 2000, Sacco publicó *Goražde: zona segura*, un cómic periodístico ganador del Premio Eisner – el galardón más importante de la industria del cómic – a mejor novela gráfica original en 2001. El origen de esta obra está en su viaje a una pequeña ciudad de población musulmana en Bosnia Oriental durante la violenta guerra que se desató tras la desintegración de Yugoslavia. Curiosamente, fue en Goražde donde coincidió por primera vez con el periodista Chris Hedges, que cubría el conflicto para el *New York Times*. La Guerra de Bosnia fue también el elemento central de sus cómics *El Mediador: una historia de Sarajevo*, de 2003, y *El fin de la guerra*, de 2005.

Otra de sus novelas gráficas de tema periodístico más relevantes es *Notas al pie de Gaza*, publicada en 2009 y surgida tras un nuevo viaje a la Franja de Gaza en el que investigó la matanza de cientos de civiles palestinos por parte del ejército israelí en la ciudad de Khan Younis en 1956, un hecho que los medios de comunicación de la época pasaron por alto y que Sacco decidió revivir entrevistando a quienes aún lo recordaban. En 2010, *Notas al pie de Gaza* le valió el Premio Eisner a mejor escritor o artista de no ficción, distinguiendo así su larga trayectoria como periodista gráfico y como narrador del conflicto palestino-israelí².

De entre los escritores, periodistas y artistas plásticos que le han influenciado, Sacco ha llegado a citar a Louis-Ferdinand Céline, Michael Herr, George Orwell, Hunter S. Thompson, Francisco de Goya y, por encima de todos ellos, Robert Crumb, cuya figura considera “seminal, no solo en mi obra, sino en mi propia forma de dibujar” (España Barros, 2014b). Su estilo “casi sintético” (Matos Agudo, 2015: 107), en blanco y negro, atrevido y cargado de movimiento evoca sin ninguna duda al de los ‘comix underground’ de Crumb, aunque si en algo se diferencia de forma fundamental de ellos es en la ausencia general de la caricatura. Tal como ha explicado públicamente el propio Sacco (2002), fue eliminando progresivamente los elementos caricaturescos

² Dentro del panorama internacional de novela gráfica, también han indagado en este conflicto, desde diferentes perspectivas, autores como Guy Delisle en *Crónicas de Jerusalén* (2011), Sarah Glidden en *Una judía americana perdida en Israel* (2011), Yann y André Juillard en *Mezek* (2012), Boaz Yakin y Nick Bertozzi en *Jerusalén. Un retrato de familia* de (2013) o Asaf Hanuka en *KO en Tel Aviv* (2013), entre otros. Sin embargo, el singular trabajo de investigación periodística de Sacco, su calidad de testigo en primera persona y el éxito editorial de sus obras le han valido un reconocimiento generalizado como cronista oficial de Palestina en el mundo del cómic.

de sus cómics para evitar que las personas reales en ellos representadas se sintieran ofendidas, pero también porque entendía que la propia temática de sus cómics reclamaba un tratamiento más realista:

If you look at the early pages of my *Palestine* work, I was very cartoony because that's how I drew. And so when I was drawing Arabs, when I was drawing Jews (...), they came out pretty cartoony and some people were pretty offended. And I thought about this and I realized, you know, "I have to step back from this." I have to start drawing a little more realistically because I don't want this discourse I am trying to create to be drowned in that, drowned in "oh, it's just stereotype." "This guy has a big nose" kind of thing. So I began to draw more realistically. That's basically part of the reason. Also, I felt like the topic itself deserved a more realistic treatment.

Con el fin de ofrecer una representación lo más veraz posible de los lugares y las personas que dibuja, Sacco recurre con frecuencia a la fotografía y solo realiza directamente bocetos con papel y bolígrafo en aquellas ocasiones en las que "no es recomendable sacar la cámara, en los 'check point', por ejemplo. Los soldados israelíes no agradecen las fotos" (Magi, 2009). Más tarde, se basa en las fotografías para componer sus dibujos. No obstante, en la mayoría de sus obras, Sacco no solo dibuja aquello que ha visto, sino también aquello que muy poca gente ha podido ver. Nos referimos, por ejemplo, a los momentos en los que el policía Hassan Hammad Abu Sitta tuvo que huir del interior de la comisaría de Khan Younis una noche en el verano de 1955 para refugiarse de un bombardeo israelí, hecho que se relata en *Notas al pie de Gaza* (Sacco, 2009: 67), o el rostro del hombre que asesinó a James, un joven afroamericano que trabajaba en la fábrica de sopas Campbell en la ciudad de Camden, durante una reyerta en un bar, que aparece en *Días de destrucción, días de revuelta* (Hedges y Sacco, 2015: 118). Sobre su técnica para representar gráficamente y con la mayor veracidad posible hechos del pasado que no están documentados en ningún lugar, Sacco ha explicado que busca que las personas a las que entrevista le proporcionen descripciones visuales cuando hablan de su pasado, con el fin de poder plasmarlo sobre papel sin tener que recurrir a inventiva, que siempre puede dar lugar a inverosimilitudes (Magi, 2009):

Hago decenas de entrevistas, como cualquier periodista. Sin embargo, lo que necesito son sugerencias visuales, así que a veces planteo a mis fuentes preguntas muy raras, del tipo: "¿Cómo ibas vestido?" (...) A la hora de representarlo no quiero inventar nada.

El afán de realismo que domina el estilo gráfico de Joe Sacco, sin embargo, pierde drásticamente importancia cuando se autorretrata. Tal como señalábamos anteriormente, sus cómics periodísticos tienen también un componente autobiográfico, una tendencia que observamos en muchos otros autores de este mismo género y que podemos relacionar, al menos parcialmente, con la conciencia de autor que permite y fomenta el formato de la novela gráfica. Los cómics de Sacco suelen estar conformados casi en su totalidad por anécdotas ajenas, testimonios de otros, vivencias presentes o pasadas de personas a las que entrevista, mientras que él, aunque intercala determinados pensamientos personales acerca de sus circunstancias vitales, se mantiene normalmente en un segundo plano. En su autorretrato, Sacco manifiesta claramente una voluntad por otorgar más preponderancia a los verdaderos protagonistas de los conflictos que narra que a sí mismo, ya que se autorrepresenta de forma totalmente caricaturesca e irrisoria – con labios exageradamente gruesos, nariz prominente,

cabeza desproporcionada, gafas diminutas que no dejan entrever la forma de sus ojos... -, mientras que los rostros de sus interlocutores están perfectamente definidos y dibujados con un ambicioso detallismo. Además, y sin duda con el propósito de humanizar las historias que recopila, Sacco tiende a dibujar a casi todas las personas a las que entrevista en primer plano, mirando al frente, destacando los cambios que se producen en sus expresiones faciales.

Por otra parte, no debemos pasar por alto que, al incluirse a sí mismo como personaje dentro de la acción, Sacco se aleja explícitamente de cualquier pretensión de objetividad periodística, puesto que los hechos que nos presenta han pasado previamente el filtro de su propia experiencia e interpretación de los mismos. Su particular forma de entender la labor del periodista y el hecho periodístico en sí viene condicionada – al igual que le sucedía a su admirado Hunter S. Thompson, creador del periodismo gonzo – por un desencanto con el periodismo que realizan los grandes medios de comunicación, en el que priman las fechas de entrega y las historias que acarreen un mayor beneficio económico. Este desencanto comenzó ya cuando terminó sus estudios universitarios (Espiña Barros, 2014b):

Yo de verdad quería ser un periodista de grandes historias, nacionales, políticas. Pero cuando salí de la universidad me encontré que todos los trabajos que me ofrecían eran de todo menos serios. Era realmente deprimente. Uno piensa que el periodismo es una profesión para aprender sobre el mundo, contar cosas, y acabas descubriendo que la mayor parte del periodismo que se hace es simplemente vender productos.

Frente a un tipo de periodismo al que poco le interesa el lado humano de la noticia, Joe Sacco adopta la subjetividad como una de las señas de identidad. No obstante, este es un elemento que no encontramos en los cómics que realiza para *Días de destrucción, días de revuelta*, una obra en la que también renuncia, esta vez por completo, tanto a la caricatura como al componente autobiográfico, lo cual la convierten en un hito dentro de su producción gráfica.

3. JOE SACCO Y CHRIS HEDGES: UNA ALIANZA SINGULAR

En el año 2010, Joe Sacco se unió al también periodista estadounidense Chris Hedges – a quien conoció, como indicábamos anteriormente, durante la Guerra de Bosnia – para crear un artículo sobre la ciudad de Camden, en el estado de Nueva Jersey – la ciudad más pobre de Estados Unidos – para el periódico digital *The Nation*. A raíz de su experiencia escribiendo y dibujando sobre el declive de Camden, que en apenas unas décadas pasó de ser un vibrante enclave industrial a una ciudad en ruinas – el título del artículo fue, precisamente, “City of ruins” –, decidieron recorrer Estados Unidos en busca de historias humanas que les permitieran “mostrar, mediante palabras y dibujos, cómo es la vida (...) allí donde los seres humanos y el medio ambiente son usados, y luego desechados, para maximizar las ganancias” (Hedges y Sacco, 2015: 11).

Al igual que Sacco, Hedges ya contaba entonces con una amplia trayectoria profesional que lo convertía en el candidato ideal para llevar a cabo esta tarea. Conocido

por el público estadounidense como el controvertido activista político y columnista del diario digital *Truthdig*, trabajó durante décadas como reportero para medios tan prestigiosos como la *NPR* o el *New York Times*, que lo llevaron por más de cincuenta países de los cinco continentes, desde El Salvador hasta Sudán, en los que fue testigo de las formas más extremas de violencia, pobreza y desesperación. En el año 2002 fue galardonado con el Premio Pulitzer y el Premio de Amnistía Internacional al Periodismo sobre Derechos Humanos por su trabajo sobre el fenómeno del terrorismo global de Al-Qaeda para el *New York Times*. Tan solo un año después, fue obligado a abandonar esta publicación tras criticar abiertamente la intervención americana en Iraq, terminando así una carrera de quince años como corresponsal oficial en el extranjero y como jefe de redacción para un “commercial media” (Moyers, 2012) - término con el que Hedges denomina, de forma genérica, a los grandes medios que comunican que valoran el beneficio económico que les aporta una noticia por encima de cualquier otro factor. Desde entonces, ha escrito artículos para *The New York Review of Books*, *The Nation*, *Foreign Affairs* y *Truthdig*, entre otros. Además, es el autor de doce libros de ensayo periodístico, de los cuales tan solo dos han sido publicados en español: *La guerra es la fuerza que nos da sentido*, en 2003, - en el que reflexiona sobre la forma en que los seres humanos hemos glorificado la idea de la guerra y la hemos justificado atribuyéndole cualidades positivas que enmascaran la destrucción y perversión que siempre acarrea- y *La muerte de la clase liberal*, en 2016 - que nos habla sobre la decadencia de la política estadounidense en los albores del siglo XXI, propiciada, según su visión, por el apoyo de la clase media a un tipo de capitalismo voraz que la ha llevado a su propia desaparición. En toda su obra, Hedges manifiesta un profundo sentido de la justicia social y una preocupación fundamental por prevenir la destrucción de los seres humanos y del planeta Tierra a manos de fuerzas políticas y económicas movidas por deseos de enriquecimiento, lo cual le ha valido epítetos como “champion of the 99 % - mortal enemy of the 1%” (Truthdig, 2012).

Sacco y Hedges viajaron por Estados Unidos durante buena parte de los años 2010 y 2011 recopilando testimonios para la composición de *Días de destrucción, días de revuelta*, que fue finalmente publicado en 2012. Si bien este no es el primer texto que Hedges dedica a las injusticias y contradicciones que campan en la sociedad y el sistema económico estadounidense, sí que es el primero en cuyo origen encontramos una voluntad de acompañar sus ideas de imágenes por el bien de humanizar y de dar visibilidad a todas las personas que en él aparecen, que nunca encontrarían un espacio en los medios de comunicación convencionales (Moyers, 2012). Pese a que Hedges ha confesado que no es un lector de novelas gráficas, se sintió impresionado por el método de trabajo de Sacco en Gorazde, además de por la forma en que sus dibujos son capaces de contar historias reales con perspicacia y humanidad (Moyers, 2012).

El texto de Hedges y los dibujos de Sacco realizan funciones diferentes y complementarias en *Días de destrucción, días de revuelta*. Mientras que el primero, a medio camino entre la crónica y el ensayo, proporciona multitud de datos históricos y estadísticos que sostienen la tesis principal del libro - la destrucción de la sociedad y del medio ambiente estadounidenses a causa de un sistema capitalista sin restricciones -,

los segundos concentran la mayor parte de los testimonios de las personas entrevistadas durante su viaje, además de funcionar como contrapunto visual a las descripciones de Hedges, situando al lector en un espacio tangible. Esta singular alianza entre texto periodístico en prosa, ilustración y cómic convierten a *Días de destrucción, días de revuelta* en una obra totalmente original que desafía los límites del término ‘novela gráfica’.

4. CRÓNICA ILUSTRADA DE LA DEVASTACIÓN

Dada la disparidad de géneros periodísticos presentes en *Días de destrucción, días de revuelta*, resulta difícil categorizarlo sin traicionar su naturaleza intencionalmente híbrida. Posiblemente, lo más apropiado sería definirlo como una crónica ilustrada que contiene, además, pasajes ensayísticos y pasajes en forma de cómic.

El libro está dividido en cinco capítulos. Cada uno de ellos nos transporta a un punto geográfico diferente de Estados Unidos y nos relata las historias de personas reales que se encuentren en situación de pobreza, cuyos testimonios ponen de manifiesto la prácticamente insalvable brecha entre clases sociales en Estados Unidos, además de las devastadoras consecuencias de las políticas económicas del país durante el último siglo. El elemento común que aglutina a todas esas historias es que sus protagonistas viven en las llamadas ‘sacrifice zones’ – zonas sacrificadas o zonas de sacrificio –, “vastos territorios estadounidenses consagrados a la explotación en aras de la economía, el progreso y el desarrollo tecnológico” (Hedges y Sacco, 2015: 11)³. La sobreexplotación de los recursos naturales y humanos de estos lugares los han convertido, en el mejor de los casos, en ciudades fantasma cuyos habitantes están abocados a la violencia y el crimen como única forma de subsistencia y, en el peor, en territorios inhabitables en los que la contaminación del agua, el aire y la tierra ha desterrado a toda su fauna y flora originales y ha provocado graves enfermedades a quienes se han visto obligados a vivir o trabajar en ellos.

Pese a que el texto de Hedges acapara la mayor parte de las páginas del libro – tan solo 103 de sus 289 páginas, en su edición española, contienen algún tipo de imagen –, no sería acertado considerar que los dibujos de Sacco desempeñan un papel secundario, pues no solo dotan a *Días de destrucción, días de revuelta* de un carácter distintivo y una eficacia a la hora de transmitir un mensaje de concienciación de la que carecen otros trabajos de Hedges, sino que gran parte del texto resultaría incomprensible si elimináramos los testimonios en forma de cómic, que aportan información de primera mano sobre cómo las zonas de sacrificio han llegado a existir y cómo es la vida cotidiana en ellas.

Como adelantábamos anteriormente, los dibujos de Sacco desempeñan una doble función. Por un lado, algunos sirven sencillamente como complemento al texto, ilustrando los paisajes que se describen y retratando a las gentes que se detienen a contarles sus historias. En muchas ocasiones, estos dibujos son de gran tamaño y

³ De aquí en adelante, citaremos pasajes concretos de esta edición de *Días de destrucción, días de revuelta* tan solo con el número de página.

llegan a ocupar páginas completas. Otros, sin embargo, se desmarcan de la prosa de Hedges y documentan mediante el lenguaje del cómic las ya mencionadas historias en primera persona de aquellos a quienes entrevistan a lo largo de su viaje, un elemento que también encontramos en los cómics de Sacco sobre Palestina y sobre Bosnia. No obstante, más que en sus otros trabajos, en los que el elemento autobiográfico es fundamental, en *Días de destrucción, días de revuelta* Sacco deja que los personajes hablen por sí mismos, sin ofrecernos su propia perspectiva sobre lo que narran, sin incluirse en absoluto a sí mismo en sus relatos.

El primer capítulo, titulado “Días de pillaje”, nos sitúa en la Reserva India de Pine Ridge, Dakota del Sur, hogar de la gran mayoría de la población de nativos lakota oglala – también llamados sioux oglala – del país. Para Hedges y Sacco, Pine Ridge es la encarnación del “imperialismo y el excepcionalismo americanos. El credo de que tenemos el derecho divino de emplear recursos, poseer tierra y ejercer poder, así como la potestad de expulsar y matar a otros para obtener riqueza” (p. 11). Los habitantes de la Reserva sobreviven con un sueldo medio de tres mil dólares al año, la esperanza de vida de los hombres es de apenas 48 años y las tasas de alcoholismo alcanzan el 80%. El abuso del alcohol es, precisamente, una de las causas directas de las estratosféricas cifras de violencia doméstica, abusos sexuales, suicidios y accidentes de tráfico en la Reserva, tal como atestiguan los propios nativos. El de Verlyn Lobo Grande, una mujer anciana que ha sobrevivido a siete esposos – de los cuales todos la maltrataron física y sexualmente y fallecieron por motivos directamente relacionados con la peligrosa relación entre pobreza y el alcoholismo –, es el primer retrato individual que aparece en el libro (p. 21). Su rostro dolido, surcado de arrugas y con los ojos cerrados evoca una solemnidad que resulta impactante para el lector. Otras de las ilustraciones que podemos calificar de complementarias en este capítulo – ya que complementan a una descripción en el texto de Hedges – son la doble página en la que observamos a vista pájaro las casas de la Reserva (pp. 28-29), los retratos de otros de sus habitantes, como Ivis Visitante Alto Jr. (p. 32) o Leonard Perro Cuervo (p. 53), y otra doble página en la que nos sitúa dentro de la marcha anual en honor a Caballo Loco (pp. 56-57), en la que participan más de un centenar de nativos americanos que recorren a caballo la distancia entre la ciudad de Crawford, en Nebraska, y Pine Ridge. En contraste con este tipo de dibujos, encontramos también un cómic que nos cuenta la vida de Michael Nube Roja, un antiguo narcotraficante que pasó gran parte de su adolescencia y juventud entre la Reserva, el correccional y la prisión federal, tal como él mismo se la relata a Hedges y a Sacco (pp. 38-51). El estilo gráfico de este último en lo que se refiere a la distribución de imagen y texto en la página sigue la misma línea que en sus trabajos anteriores y se repite en todos los testimonios de *Días de destrucción, días de revuelta*. Resulta destacable el hecho de que incluye una gran cantidad de texto, mucho más de la que estamos acostumbrados a encontrar en el lenguaje del cómic. Díaz de Guereñu (2014: 93), no obstante, argumenta que “Sacco ha encontrado un modo adecuado de representar gráficamente el texto, de administrarlo y distribuirlo en la página”, puesto que el texto que enuncia el propio Sacco – y que narra los testimonios que compila – “está transcrito en caja baja, contra el uso convencional del cómic, que suele rotular

los textos exclusivamente en mayúsculas”, mientras que los diálogos de los bocadillos sí que obedecen a este último patrón. El uso de las minúsculas en los primeros textos sugiere que estos podrían estar reproduciendo anotaciones manuscritas. Esta interpretación cobra aún más sentido si tenemos en cuenta que Sacco suele incluir los textos en sus viñetas dentro de recuadros de contorno irregular, superpuestos al dibujo, y no siempre a la misma altura ni en el mismo eje de inclinación, a modo de pequeñas notas que sobrevuelan la página y caen encima de ella sin orden aparente. Este recurso gráfico consigue que la gran cantidad de texto presente en sus cómics resulte más atractiva visualmente. Por otro lado, en lo que se refiere a la disposición de las viñetas en la página, puede argumentarse que no presentan un esquema uniforme, sino que se encuentran diseminadas, superpuestas incluso, lo cual transmite la sensación de que cada viñeta corresponde a un recuerdo individual del entrevistado, como si se tratara de un conjunto de fotografías. Intercalado entre las viñetas aparece recurrentemente el rostro del personaje en el momento de la entrevista, junto con líneas de diálogo en mayúsculas insertadas en bocadillos, si bien también podemos leer palabras textuales suyas en el texto en caja baja, expresadas entre comillas.

El testimonio de Michael Nube Roja confirma la tesis de Hedges acerca de las consecuencias de la colonización del hombre blanco sobre los pueblos nativos, confinados en la actualidad a reductos de pobreza y abocados a permanecer en los márgenes de la sociedad. También anticipa una de las conclusiones más importantes de “Días de pillaje”: la rehabilitación de los nativos americanos estancados en la delincuencia ha sido posible, en muchas ocasiones, a través del retorno a los valores tradicionales de sus tribus. Nube Roja asegura que, en su última estancia en prisión, permitieron a los nativos instalar una cabaña de sudar en el patio en la que sintió una fuerte experiencia espiritual que le hizo querer cambiar el rumbo de su vida (p. 51). De la misma forma, Duane Brewer, veterano de Vietnam y antiguo miembro de la policía tribal, explica que aprendió a liberarse de los traumas de su pasado gracias a los consejos de un hombre-medicina lakota, que le enseñó el poder reparador de las cabañas de sudar: “Cuando sudas, piensas en todas las cosas que te perturban, y rezas al Gran Espíritu para que te de la fuerza de perdonar a los demás y para que ellos te perdonen” (p. 67).

El segundo capítulo, “Días de asedio”, se centra en la ciudad de Camden, en Nueva Jersey. Camden solía ser un epicentro de gran riqueza industrial, pero tras la desaparición de sus industrias se convirtió en un lugar que “al igual que la mayor parte de los parajes postindustriales de EEUU, condena a sus habitantes a la miseria, la violencia y la desesperación” (p. 76). La historia de su caída en desgracia es también la de las desigualdades sociales y económicas que aún persisten entre la población negra y la población blanca cinco décadas después de que Martin Luther King marchara desde Selma. Pese a que la desaparición legal de la esclavitud y los avances que trajo consigo el movimiento por los derechos civiles en la década de los sesenta, Camden se manifiesta como un poderoso recordatorio de que “la riqueza jamás llegó a ser distribuida” (p. 79) y la integración social en condiciones de igualdad no ha sido aún alcanzada. En esta ocasión, los dibujos de Sacco nos llevan a través de las calles de la

ciudad, plagadas de edificios abandonados cuyas puertas y ventanas han sido tapiadas (p. 77), de vidas interrumpidas como las de los residentes del campamento “Transitional Park” para personas sin hogar (pp. 80-81), y de fábricas en ruinas (p. 88). Joe Balzano, un anciano de origen italoamericano que trabajó como operador de montacargas en los muelles de Camden desde 1951, da testimonio en este capítulo de cómo solía ser la ciudad en pleno auge económico (pp. 92-101). Balzano a menudo equipara su feliz juventud durante la época dorada de Camden con la película *American Graffiti*. El contraste con la vida de los jóvenes de Camden en la actualidad, que Sacco nos muestra en algunas de sus ilustraciones complementarias (pp. 84-85) es abrumador. Una de las páginas más significativas del testimonio de Balzano es aquella en la que Sacco dibuja, en la mitad superior, la avenida principal de Camden en los años sesenta - repleta de prósperos negocios, viandantes y coches - y, en la mitad inferior, la misma avenida en la actualidad - completamente desolada, con todos sus edificios tapiados. La contraposición de imágenes del presente y el pasado es habitual en otras obras de Sacco - muy especialmente en *Notas al pie de Gaza* - y puede considerarse como una de las señas de identidad de sus cómics periodísticos. En este capítulo tenemos también un segundo testimonio en forma de cómic: el de Lolly Davis, una mujer afroamericana que crió en su propia casa a decenas de niños que se iban sin quedando sin familia y sin hogar debido, fundamentalmente, a la temprana muerte o el abandono de sus padres, los embarazos indeseados dentro de su comunidad y los estragos de la Guerra de Vietnam. Davis vivió en primera persona las revueltas de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, unos violentos enfrentamientos callejeros contra la policía que rápidamente adquirieron un cariz de lucha de razas y que fueron lo que terminó de instalar a Camden en la decadencia en la que aún hoy se encuentra.

Mientras que el de Balzano es un relato nostálgico y cargado de referencias positivas al brillante pasado de la ciudad, el de Davis es un poderoso recordatorio de la importancia de las mujeres para la supervivencia de los individuos procedentes de comunidades marginales, pues son ellas las que, generalmente desamparadas o viudas, se ven en la posición de sacar adelante a los más pequeños y luchar contra todo tipo de injusticias para intentar procurarles una vida lejos de la pobreza. Pese a que tanto la población negra como la blanca han sido víctimas del proceso de desindustrialización de Camden, los cómics de Sacco, mucho más que el texto de Hedges, consiguen hacer patente la brecha socioeconómica entre ambas comunidades mostrándonos sus preocupaciones cotidianas y las dificultades que han atravesado en sus vidas.

El tercer capítulo, “Días de devastación”, nos transporta a las montañas de Virginia Occidental, donde la explotación de carbón ha contaminado la tierra y el agua hasta el punto de exterminar a su fauna y flora originales y provocar el éxodo de sus habitantes, de los cuales una gran parte han trabajado, bajo condiciones infrahumanas, para las mismas compañías mineras que han destruido sus hogares. El retrato individual más destacado del capítulo es el de Larry Gibson (p. 137), un hombre que intenta proteger la tierra en la que creció y se niega a vendérsela a las mineras. Su obstinación lo ha convertido en el foco de la violencia de los trabajadores del carbón, pues la minería es la única salida laboral posible en toda la zona y, por consiguiente, la

única esperanza que tienen de mantener un sustento. Pese a no haberle sido concedido un cómic propio, Gibson proporciona numerosos detalles acerca de la catástrofe medioambiental en Virginia Occidental, provocada por prácticas como la remoción de cimas, a la que Sacco dedica una estremecedora ilustración a doble página (pp. 140-141). Cada año en Estados Unidos, la emisión de partículas de carbón acaba con las vidas de 24.000 personas que nunca han estado en una mina (p. 134), y eso no es todo: el congelador de la modesta cabaña de Gibson alberga los cadáveres de cientos de pájaros que él mismo recoge cuando caen desplomados desde el cielo debido a la polución del aire. Otros habitantes de la región también son retratados con meticuloso detalle, como Vance Leich y sus compañeros de piso (pp. 170-171) – que, como tantos otros, padecen de graves discapacidades derivadas de sus condiciones de trabajo y sobreviven gracias a unas escasas ayudas compensatorias gubernamentales – o Mary Miller y Pauline Canterberry (p. 177) – dos octogenarias que vivieron en la ciudad de Sylvester durante los años en que fue completamente cubierta por partículas de carbón, lo cual obligó a suspender servicios públicos básicos e interrumpió el funcionamiento cotidiano de sus vidas. Todo el capítulo gira entorno a las profundas contradicciones legales que permiten, por ejemplo, que los jóvenes de Welch, una pequeña ciudad del condado de McDowell, acudan a clase junto a una planta de refinamiento sin que nadie se cuestione los daños que les produce el aire que respiran, mientras que en otros puntos del país se impulsan legislaciones para impedir incluso fumar cigarrillos en lugares públicos (p.134). El paisaje cuasi apocalíptico de esta región de los montes Apalaches es fielmente representado por Sacco en sus ilustraciones, que nos sitúan frente al esqueleto de *Alpheus*, que un día fue la mayor instalación de refinamiento de carbón del mundo (p.144), las ruinas de la ciudad minera de Jenkinjones (pp. 158-161), arrasada por las inundaciones – debidas a la tala de bosques y la erradicación del suelo – y nunca completamente rehabilitada, o la cúpula de contención de contaminación de Elk Run, instalada junto a Sylvester (p. 179). El único testimonio en forma de cómic de “Días de devastación” es el de Rudy Kelly (pp. 148-156), un hombre de noventa años que con tan solo diecisiete acudió por primera vez “a trabajar en la misma mina en la que murió su padre” (p. 149). Su rostro demacrado de ojos asimétricos aparece a menudo sobre un fondo completamente negro y rodeado de un halo blanco, una decisión estética que transmite una sensación de autoridad y dota de mayor autenticidad a sus palabras. Los peligros y la precariedad económica de su trabajo como minero, el desdén de sus empleadores, su traumático paso por el frente de batalla durante la Segunda Guerra Mundial y la creación del Sindicato de Mineros de América, que mejoró sustancialmente sus condiciones laborales en las décadas de 1940 y 1950, son algunas de las anécdotas que Sacco plasma en su narración gráfica.

En el cuarto capítulo, “Días de esclavitud”, somos testigos de las condiciones de vida de los miles de inmigrantes sin papeles que cada día recogen frutas y hortalizas en los campos de Immokalee, en el estado de Florida. Para Hedges, “la recolección de tomates y otros productos de los campos agrícolas del país resulta, discutiblemente, el peor trabajo de toda la nación” (p. 194). Florida produce el 40% de los tomates frescos de Estados Unidos. Sin embargo, aquellos que hacen posible que estos lleguen a las grandes

superficies de alimentación llegan a ganar cincuenta dólares a la semana por trabajar durante horas sin ninguna protección pese a las altísimas temperaturas, expuestos a productos tóxicos y plaguicidas (p.194). En los campos, los malos tratos físicos y verbales por parte de los capataces son frecuentes y, en el caso de las mujeres, muchas de ellas son acosadas diariamente tanto por sus compañeros como por sus superiores o son forzadas a realizar favores sexuales a los capataces a cambio de conservar su trabajo. Tal como nos describe Hedges, la mitad de la población de Immokalee vive bajo el umbral de la pobreza, al menos dos tercios nunca llega a terminar la educación básica y casi la mitad de los jornaleros que todos los días esperan a ser recogidos para cosechar tomates vuelven a casa sin haber conseguido ningún trabajo (p. 194). Las cadenas de alimentación emplean de esta forma a miles de inmigrantes sin papeles llegados, sobre todo, desde México y Centroamérica, que suelen verse obligados a vivir en tiendas de campaña o en aparcamientos para caravanas cerca de los campos y de los puntos de recogida. Una de las ilustraciones a doble página de este capítulo nos muestra, precisamente, las precarias viviendas de los jornaleros (pp. 206-207). Otra nos ubica en medio de una escena cotidiana de recogida de pepinos en la que Sacco consigue, gracias a un ingenioso manejo de la perspectiva, hacernos sentir como un jornalero más que camina hacia el camión con su carga el hombro, situándonos a la misma altura que el resto de personajes (pp. 202-203). En una tercera, varios hombres esperan de madrugada a los autobuses que los trasladarán a los campos (pp. 192-193). Curiosamente, este último es uno de los escasos dibujos del libro que representan escenas nocturnas, lo mismo que aquel en el que vemos a los jornaleros dentro del autobús (p. 195). En lo que se refiere a retratos de entrevistados, el de Don Paquito (p. 215), un jornalero de mediana edad al que le faltan los cordones de una zapatilla y que mira al lector con ojos cansados, es la viva imagen de los estragos de la esclavitud y los abusos cometidos contra los inmigrantes sin papeles. En contraste, el de Lucas Benítez, presidente de la Coalición de Trabajadores de Immokalee (p. 233), con su rostro sereno en primer plano y las siglas de la asociación que preside bordadas en su camisa, representa la esperanza de empoderamiento de los trabajadores de los campos de Florida.

En este capítulo, Sacco emplea el cómic para dar vida a la historia que les relata Ana, una jornalera guatemalteca asentada en Immokalee (pp. 222-231). Su vida constituye, sin duda, un paradigma de la inmigración ilegal y la progresiva caída en la esclavitud, “una historia que, con ciertas variaciones, podríamos haberle oído a la mayor parte de los trabajadores que están hoy aquí”, apunta Hedges (p. 222). El marido de Ana decidió emigrar a Estados Unidos después de que ambos tuvieran a su hija para conseguir algo de dinero que les permitiera construir una casa propia. En un principio, la incertidumbre de no saber si su marido había sobrevivido al viaje le produjo una profunda y prolongada angustia que Sacco equipara gráficamente a la de la Virgen María (p. 225). En una viñeta central, vemos a Ana colocando una vela en el altar de la Nuestra Señora de Guadalupe y, sobre ella, otra viñeta con un primer plano del rostro de Ana rodeado de un halo mientras llora, lamentando la marcha de su marido, en una clara referencia visual al lamento de la Virgen. Por recomendación de él, Ana

también acaba cruzando la frontera tan solo un año más tarde, dejando atrás a su hija. La vida que encontró en Estado Unidos, no obstante, en nada se parecía a la que había soñado: “lo cierto es que no somos libres (...) Los americanos no nos consideran seres humanos, nos tratan como a herramientas de trabajo, como a tractores” (p. 231). Pese a la existencia de la Coalición de Trabajadores de Immokalee, Hedges no muestra ningún rastro de optimismo en lo que se refiere a una mejora en las condiciones de vida de los inmigrantes sin papeles de Florida. A medida que pasan los años, los trabajadores más mayores van siendo desechados y vuelven a sus países con graves secuelas físicas, envenenados, enfermos y aún más pobres que cuando partieron. “Pobreza en casa, pobreza en mi país. Es una inmoralidad”, asevera una mujer que, tras una década en los campos, vive en un remolque junto a su marido y dos hijos, “Lo sacrificamos todos por nuestros hijos, pero a veces nos preguntamos si llegarán a conocer un futuro distinto” (p. 237).

El capítulo final, titulado “Días de revuelta”, constituye una suerte de epílogo a todas las anteriores historias. En septiembre de 2011, “justo cuando nos encontrábamos en los meses finales del libro” (p. 13), nació en la ciudad de Nueva York el movimiento ‘Occupy Wall Street’, que Hedges y Sacco describen como una previsible reacción ciudadana a las injusticias sociales que plagan el país, como las que ellos mismos habían ido documentando durante los meses anteriores. Después de que un primer grupo de unos pocos cientos de manifestantes fracasara en su intento de ocupar el corazón del distrito financiero de Nueva York, acabaron estableciendo un improvisado campamento en Zucotti Park, a pocas manzanas de distancia. Mientras Hedges da cuenta de la rápida expansión de los ideales de ‘Occupy Wall Street’ a nivel nacional e internacional, Sacco retrata a varios de sus integrantes, como la joven Ketchup (p. 260), que mira a los ojos al lector esgrimiendo una amplia sonrisa, o John Friesen (p. 263), uno de los primeros ocupantes de Zucotti Park, más desgarbado y con expresión grave. El contraste entre estos dos individuos, tanto en lo que se refiere a su vestimenta y apariencia física como a sus ideas políticas, representa la variedad de personas que integran el movimiento ‘Occupy’. Por su parte, la doble página en la que dibuja desde una perspectiva aérea a todos los ocupantes de Zucotti Park (p. 272-273), permite que el lector se forme una clara idea de la escala y el alcance de la protesta. “Días de revuelta” no cuenta con fragmentos en forma de cómic, lo cual resulta comprensible dado que la aparición del movimiento ‘Occupy’ sucedió de forma inesperada al final de su viaje, por lo que elaboraron este último capítulo de forma apresurada. Por ello, el texto de Hedges se encarga de transmitir un mayor volumen de información acerca de las vidas y aspiraciones de los manifestantes, apoyada por las ilustraciones de Sacco.

Tal como declara Hedges en la introducción, lo que une a todas las historias del libro y les concede una conclusión coherente es, precisamente, la crónica de lo que sucedió en Zucotti Park (p. 13):

Este libro iba a llamarse, desde su mismo origen, *Días de destrucción, días de revuelta*. Pero, cuando empezamos, las revueltas no eran más que una conjetura (...) Este movimiento ancló la conclusión de nuestra obra a la realidad, en lugar de a la especulación. Nos permitió finalizar con una mirada a la rebelión; una tan concreta como la que le habíamos dedicado a la destrucción

que condujo a ella. También hizo posible que acabáramos nuestra labor con un hueco para la esperanza.

Ahora bien, merece la pena reflexionar sobre si el propósito original de la obra de dar a conocer lo que sucede en las zonas de sacrificio se transforma a raíz de Zucotti Park. Hedges manifiesta en repetidas ocasiones que las zonas de sacrificio son el producto de una perversión de los valores morales más básicos en favor de una narrativa por la que se premia el deseo de enriquecimiento sin límites, por lo que, para él, es la toma de conciencia de las consecuencias de dicha narrativa lo que habría desatado las protestas de Zucotti Park - y otras tantas como esta en todo el mundo. Desde el momento en que la sociedad está informada de la existencia de crímenes contra la humanidad como los que muestran Hedges y Sacco hasta el punto de mostrar su disconformidad ante las instituciones que los perpetraron, cabe plantearse si el libro no sirve ya como fuente de información, sino como herramienta al servicio de una nueva corriente política y su ideología, lo cual restringe en número y características a sus lectores potenciales. En este sentido, cabe diferenciar entre el papel que juegan la prosa periodística de Hedges y los cómics e ilustraciones de Sacco a la hora de dotar de significado a la obra.

5. APORTACIONES DE *DÍAS DE DESTRUCCIÓN, DÍAS DE REVUELTA AL GÉNERO PERIODÍSTICO*

Anteriormente hemos definido *Días de destrucción, días de revuelta* como una crónica ilustrada, de naturaleza intencionalmente híbrida. Llegados a este punto, resulta legítimo cuestionarse en qué se diferencia un cómic periodístico, o un texto periodístico acompañado de ilustraciones y cómic, como es el caso, de otros géneros periodísticos que también emplean imágenes estáticas. Espiña Barros (2014a: 97) afirma lo siguiente:

El dibujo secuencial, la esencia del cómic como medio de comunicación diferenciado, requiere una planificación narrativa más propia de otros medios como son la televisión o el cine. El cómic congela el tiempo en imágenes detenidas, pero, al convertirlas en secuencia, les proporciona movimiento y posibilidad de cambio, y lo hace, como ocurre con cualquier relato, con una intención determinada. Por eso el cómic aporta un significado mucho más amplio y duradero que el fotoperiodismo, cuya imagen está congelada en el tiempo y en el espacio, puesto que los medios de comunicación no acostumbran a editar series de imágenes de una misma historia.

Teniendo esto en cuenta, debemos plantearnos cuál es la intención determinada de los dibujos de Joe Sacco en *Días de destrucción, días de revuelta*. En principio, resulta evidente que lo que pretenden es remover la conciencia social del lector, en un intento de contribuir a la desaparición de las crueldades que Hedges describe en el texto. Para conseguirlo emplea, por un lado, el tipo de ilustraciones que aquí hemos calificado de complementarias, las cuales tienen un innegable carácter fotográfico y documental, puesto que sirven no solo para embellecer las palabras de Hedges, sino para demostrar su veracidad. Por otro lado, emplea el lenguaje del cómic, que resulta imprescindible como medio para desvelar los recuerdos del pasado de las personas a las que entrevistan, hechos que no están documentados en ningún otro lugar y que

arrojan luz sobre cómo ha evolucionado la forma de vivir de las personas en zonas de sacrificio en las últimas décadas. Así, mediante los testimonios en forma de cómic, Sacco nos permite ver imágenes a las que nadie ha accedido nunca antes, puesto que no existen fotografías ni vídeos que nos muestren, por ejemplo, cómo Nube Roja defendía a otros niños lakota cuando eran agredidos en el patio del colegio (p. 40), o cómo Lolly Davis avisó a una vecina blanca para que colocara en su ventana una prenda roja (p. 122), un distintivo con el que las familias negras identificaban sus casas para evitar que les prendieran fuego la noche que comenzaron los disturbios de Camden.

Al contrario de lo que sucede en el resto de sus trabajos de cómic periodístico, Sacco prescinde de incluirse como personaje en los cómics de *Días de destrucción, días de revuelta*, dejando que sean los entrevistados los únicos que narren sus vidas y posicionándose en un terreno neutral que permite que los lectores interpreten estos testimonios como crean conveniente. Mientras que la prosa de Hedges, en ocasiones, constituye toda una llamada a la rebelión contra el sistema capitalista, Sacco simplemente se dedica a presentar los hechos tal como son, sin imponer su visión personal de los mismos. Tomados de forma aislada, no obstante, tanto las ilustraciones como los testimonios en forma de cómic carecen de significado completo, puesto que necesitan que el texto de Hedges les sirva como hilo conductor. Por otra parte, si quisiéramos analizar la obra prescindiendo de los pasajes de cómic, nos encontraríamos con que carecemos de información fundamental para interpretar lo que sucede en las zonas de sacrificio. Despojados del factor humano que aportan los cómics de Sacco, *Días de destrucción, días de revuelta* se convertiría en un ensayo político que fallaría en su intento de acabar con el sistema que hace posible la existencia de la pobreza y la destrucción de los recursos naturales del planeta. Del mismo modo, una serie de viñetas sobre los habitantes de las zonas de sacrificio estadounidenses necesitaría de un narrador en primera persona de la talla de Hedges que convirtiera el reportaje gráfico, mediante los recursos estilísticos propios de la ficción, en un producto cultural que desafíe los límites del periodismo. La interdependencia de ambos lenguajes en esta obra es lo que la convierte en un subversivo sin precedentes dentro del género que abre la puerta a una nueva forma de integrar el cómic en el ejercicio periodístico.

6. CONCLUSIONES FINALES

En *Días de destrucción, días de revuelta*, Joe Sacco y Chris Hedges, dos periodistas que han recorrido el mundo retratando horrores e injusticias, regresan a su tierra para ofrecernos un relato menos próspero del que estamos acostumbrados, uno que nos hace mirar a los ojos a una realidad que normalmente decidimos esconder y un tipo de pobreza que preferimos olvidar.

El papel de los dibujos y cómics de Joe Sacco en esta crónica de la devastación de Estados Unidos es fundamental. Gracias a ellos, podemos ver a través de sus ojos las montañas desnudas de Virginia Occidental, las fábricas abandonadas de la periferia de Camden o las hacinadas caravanas que sirven de vivienda a los esclavos de los campos de Immokalee. No obstante, su fortaleza reside en que no solo nos permite

ver el mundo desde la perspectiva del periodista, sino también desde la del testigo. Es aquí donde entra el cómic, un lenguaje habitualmente desprestigiado pero que desde mucho antes del nacimiento de lo que hoy conocemos como novela gráfica ha demostrado ser un medio válido y eficaz para narrar todo tipo de historias, incluidas las de no ficción. En palabras de Sacco (2002), “comics can tell other people’s narratives and (...) drop a reader into another time and place”. A través de la combinación de imagen y palabra, él mismo es capaz de transportarnos tanto a los días dorados de Camden en la década de los sesenta como al patio de la prisión federal de Engelwood, procurando que los veamos tal como en su día los vieron las personas a las que entrevista. La capacidad de los cómics de Sacco para mostrarnos el pasado más íntimo de sus entrevistados radica, además de en su sobresaliente trabajo como entrevistador, en la heterodoxa disposición de sus dibujos y el texto en la página - que recuerdan a fotografías desordenadas y notas manuscritas, respectivamente - y en el hecho de que él no interviene en ninguno de estos relatos, permitiéndonos experimentarlos sin ningún intermediario, en contacto directo con el narrador original. Esta ausencia total tanto del componente autobiográfico, así como del elemento caricaturesco, no tiene precedentes dentro de su producción gráfica.

Días de destrucción, días de revuelta constituye, sin duda, un claro ejemplo de las múltiples formas en que las humanidades pueden mostrar una actitud rebelde ante las fuerzas dominantes que perpetúan los crímenes contra la humanidad. Todas las historias individuales que Hedges y Sacco nos dan a conocer acaban conformando un mosaico de los crímenes que cada día se cometen en Estados Unidos - así como en la mayor parte de naciones industrializadas - en nombre del progreso. En “Días de pillaje” tenemos la oportunidad de mirar a los ojos a los nativos americanos de Dakota del Sur, menospreciados y desposeídos de su propia tierra, pero conscientes de los abusos a los que siguen siendo sometidos y comprometidos con la causa de recuperar sus tradiciones ancestrales y usarlas como forma de resistencia. “Días de devastación” nos demuestra que una de las regiones más ricas en recursos naturales del país es capaz de albergar una alarmante pobreza al ser arrebatada de su agua, su fauna y sus bosques hasta ser sepultada bajo una montaña de partículas de carbón incompatible con la vida. La destrucción que Hedges y Sacco presenciaron en la Guerra de Bosnia se repite en las regiones de los Montes Apalaches, pero también en la desierta ciudad de Camden, una vez epicentro de riqueza industrial y hoy abandonada a su suerte por las mismas compañías que una vez dieron un empleo y un futuro a sus habitantes, y donde la violencia y la corrupción política campan a sus anchas, condenando a sus jóvenes, en el mejor de los casos, al crimen o al exilio, tal como aprendemos en “Días de asedio”. Por su parte, los agricultores de Immokalee fumigan casi cada día sus campos al mismo tiempo que los jornaleros, protagonistas de “Días de esclavitud”, recogen sus frutas y hortalizas sin ninguna prenda de protección. Al carecer de derechos laborales, prestaciones sociales, seguro médico y, en definitiva, existencia legal, estos modernos esclavos se encuentran a total merced de sus empleadores, que cuando deciden prescindir de su mano de obra los empujan a regresar a sus países de origen más pobres de lo que eran cuando llegaron a Estados Unidos.

Lo que *Días de destrucción, días de revuelta* nos demuestra es que, de un modo u otro, todos formamos parte del sistema que produce las zonas de sacrificio. Si, tal como afirma Chris Hedges, “la historia del declive de Estados Unidos puede relatarse a través de sus grandes injusticias” (p. 83), los géneros del cómic periodístico y la crónica ilustrada, a diferencia del periodismo convencional, no pretenden simplemente informarnos de que el racismo o la esclavitud son prácticas que se encuentran a la orden del día, sino que se manifiestan como poderosas plataformas desde las que realizar una necesaria labor de divulgación y denuncia, adentrándonos allí donde los grandes medios de comunicación no suelen entrar y dando una voz a quienes, a menudo, han sido obligados a permanecer en silencio.

BIBLIOGRAFÍA

- Baetens, J. y Frey, H. (2015): *The graphic novel: an introduction*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Barrero, M. (2007): “La novela gráfica: perversión genérica de una etiqueta editorial”, en J.M. Trabado (ed.) (2005) *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco Libros: 191-224.
- Díaz de Guereñu, J. M. (2014): *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Bilbao, Publicaciones Universidad de Deusto.
- Eisner, W. (2007): *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma Editorial.
- Espiña Barros, D. (2014a): “Apuntes a *Notas al pie de Gaza*. El cómic periodístico de Joe Sacco”, *Cuco: Cuadernos de Cómic*, 2, 92-108.
- Espiña Barros, D. (2014b): “Joe Sacco: ‘Yo entiendo el periodismo como el primer escalón de la historia’”, *Jotdown*. <http://www.jotdown.es/2014/06/joe-sacco-yo-entiendo-el-periodismo-como-el-primer-escalon-de-la-historia/> (Consultado el 5 de junio de 2017).
- Fantagraphics (2017): *Artist Bio – Joe Sacco*, *Fantagraphics*. <http://fantagraphics.com/flog/artist-bio-joe-sacco/> (Consultado el 15 de junio de 2017).
- Hatfield, C. (2005): *Alternative comics: an emerging literature*, University Press of Mississippi.
- Hedges, C. (2003): *La guerra es la fuerza que nos da sentido*, Madrid, Síntesis.
- Hedges, C. (2010): “City of ruins”, *The Nation*. www.thenation.com/article/city-ruins (Consultado el 29 de mayo de 2017).
- Hedges, C. (2016): *La muerte de la clase liberal*, Madrid, Capitán Swing.
- Hedges, C. y Sacco, J. (2015): *Días de destrucción, días de revuelta*, Barcelona, Planeta.
- Magi, L. (2009): “No soy objetivo, pero sí honesto”, *El País*. http://elpais.com/diario/2009/10/25/cultura/1256421601_850215.html (Consultado el 27 de mayo de 2017).

- Matos Agudo, D. (2015): *El cómic como género periodístico. De Art Spiegelman a Joe Sacco* (tesis doctoral), Universidad Pontificia de Salamanca, Facultad de Comunicación. Director: Dr. D. Pablo Rey García.
- Meyer, P. (2012): "The Other America: 'Days of destruction, days of revolt'", *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2012/08/19/books/review/days-of-destruction-days-of-revolt.html> (Consultado el 22 de mayo de 2017).
- Moyers, B. (2012): "Chris Hedges on capitalism's sacrifice zones", *Moyers and Company*. <http://billmoyers.com/segment/chris-hedges-on-capitalism's-sacrifice-zones/> (Consultado el 3 de junio de 2017).
- Truthdig (2012): "Hedges is L.A. Press Club's Journalist of the Year", *Truthdig*. http://www.truthdig.com/eartothe-ground/item/la_press_club_names_hedges_online_journalist_of_the_year_20120625 (Consultado el 5 de junio de 2017).
- Sacco, J. (2000): *Safe area Goražde*, Seattle, Fantagraphics.
- Sacco, J. (2001): *Palestine*, Seattle, Fantagraphics.
- Sacco, J. (2002): "'Underground(s): Robert Williams', a presentation from the 2002 UF Comics Conference", Department of English, University of Florida. http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/index.shtml (Consultado el 2 de junio de 2017).
- Sacco, J. (2003): *The Fixer: a story from Sarajevo*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- Sacco, J. (2005): *War's End*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- Sacco, J. (2009): *Footnotes in Gaza*, Londres, Jonathan Cape.
- Walker, T. (2010): "Graphic wounds: the comics journalism of Joe Sacco", *Journeys, the international journal of travel and travel writing*, 11 (1): 69-88.
- Worden, D. (ed.) (2015): *The comics of Joe Sacco: journalism in a visual world*, University Press of Mississippi.

HOLLYWOOD Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: ANÁLISIS DE SUS TRES ÚNICAS CINTAS DE FICCIÓN COETÁNEAS (1937-1938)

HOLLYWOOD AND THE SPANISH CIVIL WAR: ANALYSIS OF ITS ONLY THREE FICTION FILMS MADE SIMULTANEOUSLY (1937-1938)

CARMEN GUIRALT GOMAR¹

Universidad de Valencia

Resumen

El presente artículo propone un análisis comparativo de las tres únicas películas realizadas en Hollywood sobre la Guerra Civil española mientras esta se desarrollaba: *The Last Train From Madrid* (James Hogan, 1937), *Love Under Fire* (George Marshall, 1937) y *Blockade* (William Dieterle, 1938). A la postre, se demostrará que, en contra de lo afirmado por buena parte de la historiografía, las tres –y no únicamente *Blockade*– efectúan una denuncia de la intervención de las potencias del Eje en la Guerra Civil española.

Palabras clave: Hollywood, Guerra Civil española, *The Last Train From Madrid* (1937), *Love Under Fire* (1937), *Blockade* (1938)

Abstract

The purpose of this article is to provide a comparative analysis of the only three films that were made in Hollywood relating to the Spanish Civil War during the period in which it was being waged: *The Last Train From Madrid* (James Hogan, 1937), *Love Under Fire* (George Marshall, 1937) and *Blockade* (William Dieterle, 1938). Lastly, it will be demonstrated that, contrary to what has been asserted by a large number of historians, all three – not only *Blockade* – express criticism against the Axis powers' intervention in the Spanish Civil War.

Key words: Hollywood, Spanish Civil War, *The Last Train From Madrid* (1937), *Love Under Fire* (1937), *Blockade* (1938)

1. INTRODUCCIÓN

Desde el mismo momento de su comienzo, los días 17 y 18 de julio de 1936, la Guerra Civil española (1936-1939) obtuvo una enorme cobertura mediática y centró la atención internacional de las potencias democráticas occidentales, que vieron en ella la antesala de una inevitable beligerancia que se aproximaba: la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Tal y como afirma Pastor Petit (1998: 200), “Hollywood, atento

¹ Universidad de Valencia. Correo-e: carmenguiralt@yahoo.es Recibido: 05-07-2017. Aceptado: 14-11-2017.

siempre a las apetencias del público, creó innumerables guiones, pero solamente tres de ellos llegaron [a las pantallas] en 1937-38". En efecto, pues aunque se calcula que Hollywood, a lo largo de su historia, ha producido unas cincuenta películas vinculadas con la contienda (Gubern, citado en Porta, 2008)², de forma simultánea a su actividad solo filmó tres únicas cintas de ficción relacionadas con el conflicto: *The Last Train From Madrid* (*El último tren de Madrid*, James Hogan, 1937, Paramount Pictures), *Love Under Fire* (George Marshall, 1937, Twentieth Century-Fox) y *Blockade* (*Bloqueo*, William Dieterle, 1938, Walter Wanger/United Artists).

Desde luego, las razones de tal escasa atención no se debieron al simple "olvido", sino que existió una norma (no escrita) en el Hollywood regido por la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) que "prohibió" (impidió) la realización de films sobre la Guerra Civil española. Con sede en Nueva York, esta organización había sido fundada por los propios estudios en 1922 para autorregularse y controlar la moralidad en el cine –para autocensurarse, en definitiva. Dirigida desde entonces por Will Hays, a quien debió su denominación popular de Oficina Hays, y desde 1934, a su vez y con la máxima severidad, por Joseph I. Breen, a través de su oficina subsidiaria en Hollywood, la Production Code Administration (PCA), se hallaba integrada por ultraderechistas católicos que, nada más se inició la Guerra Civil, se posicionaron en contra de la República española y a favor de las tropas sublevadas de Franco, e hicieron todo lo posible para que la guerra de España no se llevase a la pantalla.

Aunque conforme al Código que regía la industria –Motion Picture Production Code (1930), conocido como Código Hays– los censores no podían prohibir estas cintas, presionaron a los estudios para que desistieran de realizarlas basándose sobre todo en cuatro argumentos: 1) Apelaron a la Cláusula X del Código, que indicaba que todas las naciones debían ser representadas sin posibilidad de ofensa (Coma, 2002: 28-29, 89, 97; Cabeza, 2009: 44-45); 2) Hicieron hincapié en la política oficial de neutralidad adoptada por el gobierno estadounidense de la administración Roosevelt (Sala Noguer, 1993: 400; Coma, 2002: 29, 89; Crusells, 2006: 138-139); 3) Más importante aún, advirtieron sobre las graves pérdidas económicas que tales largometrajes supondrían, dado que, si manifestaban cualquier sesgo ideológico –cuestión difícil de soslayar–, tendrían problemas de distribución y podrían no estrenarse en Alemania, Italia y gran parte de Latinoamérica (Coma, 2002: 30; Porta, 2008; Cabeza, 2009: 43; Doherty, 2013: 138); 4) Finalmente, la Guerra Civil era un conflicto en curso, la lucha aún no había terminado y a ninguna productora le convenía enemistarse con cualquiera de los dos bandos, ya que se desconocía cuál podía resultar el vencedor (Smith, 1996: 18). En consecuencia, las *majors* hollywoodienses acataron la "prohibición" y no rodaron films sobre la guerra de España, salvo los tres únicos mencionados.

The Last Train From Madrid y *Love Under Fire* fueron meros productos comerciales con los que Hollywood pretendía sacar partido de la contienda a través de un tema de

² En *La Brigada Hollywood*, Javier Coma (2002: 207-220) enumera un total de cincuenta y nueve films consumados por Hollywood con referencias a la Guerra Civil.

actualidad. Por “recomendación” (imposición) de la Oficina Hays, partieron con un posicionamiento ideológico neutral. Eran películas menores, de serie B y adscritas al melodrama romántico (si bien incorporan otras subtramas, tales como el suspense, en el caso del primer largometraje, y la comedia y la intriga, en el segundo).

Blockade, en cambio, fue una excepción y algo completamente distinto. Con un argumento convencional –combinación de historia de amor, aventuras y espionaje–, se instaura, sin embargo, como la única película de envergadura y con grandes estrellas –Madeleine Carroll y Henry Fonda– que Hollywood filmó en apoyo a la causa republicana (Gubern, 1986: 54-55; Porta, 2008). Ello se debió a que fue una producción independiente de Walter Wanger, con distribución de United Artists. Ahora bien, a pesar de haber sido realizada al margen de los grandes estudios, no se vio libre del escrutinio de la Oficina Hays, más bien todo lo contrario.

En realidad, las tres fueron sometidas a amplias presiones por parte de la autocensura, razón por la que comparten rasgos comunes de ambigüedad, desorden histórico, confusión y ausencia de identificación y especificidad.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En la actualidad *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire* son producciones harto desconocidas, apenas estudiadas ni abordadas por la historiografía. Así, mientras que los análisis de considerable extensión y profundidad consagrados a *The Last Train From Madrid* son realmente escasos (cfr. Borde, 1977; Valleau, 1982; Oms, 1986; Doherty, 2013; Guiralt Gomar, 2017), los relativos a *Love Under Fire* son del todo inexistentes y, como se demostrará, las breves sinopsis que se han publicado sobre la película son además incorrectas. No cabe duda de que las razones de esta notable omisión se relacionan con el difícil acceso a ambas cintas durante décadas. De hecho, *The Last Train From Madrid* se editó de manera comercial por primera vez en junio de 2016 –en DVD, por Universal, dentro de su colección Universal Vault Series– y *Love Under Fire* continúa sin estar disponible en ningún tipo de formato doméstico, VHS, DVD o Blu-Ray. Por el contrario, *Blockade* ha sido objeto de numerosos análisis, tanto en nuestro país como en el extranjero (cfr., por ejemplo, Valleau, 1982; Gubern, 1986; Oms, 1986; Sala Noguer, 1993; Smith, 1996; Black, 1998; Pastor Petit, 1998; Coma, 2002; Crusells, 2003; Crusells, 2006; Cabeza, 2009; Porta, 2008; Robé, 2010; García López, 2013) y, de las tres, es la única que verdaderamente ha sido examinada.

Dicho lo cual, la presente investigación plantea un análisis comparativo de estas tres únicas películas realizadas en Hollywood sobre la Guerra Civil durante su transcurso. Y se propone como objetivos específicos, de un lado, discernir, dentro de su gran confusión, su posicionamiento ideológico global y con respecto a la defensa de la democracia en España; de otro, establecer la postura de denuncia de cada largometraje con relación a la intervención de las potencias del Eje en la Guerra Civil española.

Para ello, comenzamos con un primer apartado destinado al contexto histórico de Hollywood y al modo en que la industria cinematográfica norteamericana recibió,

pretendió filmar y terminó filmando la Guerra Civil española. A continuación, en los tres siguientes epígrafes nos aproximamos de manera individualizada a las películas.

El estudio de los films ha otorgado la misma importancia a las circunstancias históricas de producción –proyecto, preproducción y rodaje– que al análisis de las imágenes que se relacionan con los objetivos señalados. En lo que atañe a la parte de documentación histórica, se ha realizado especial énfasis en las restricciones que la Oficina Hays y la PCA impusieron a las productoras sobre la historia, el guion y la posterior filmación, puesto que tales imposiciones y coacciones determinaron el contenido ideológico, estético y general de los largometrajes.

Para documentar *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire*, dada la escasez de materiales bibliográficos existentes, la investigación ha descansado en gran medida en fuentes de información coetáneas procedentes de periódicos y semanarios, en su gran mayoría especializados: *Film Daily*, *Motion Picture Daily*, *Motion Picture Herald*, *Motion Picture Reviews*, *New Masses* y *Variety*. En lo que respecta a *The Last Train From Madrid*, además, se han consultado los archivos originales de la censura, localizados en el expediente de la película en la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS Library), Margaret Herrick Library Digital Collections, MPAA/PCA Records, Los Ángeles, Estados Unidos³, que consisten tanto en correspondencia de la PCA con la compañía Paramount Pictures como en comunicados internos entre los diferentes organismos de la MPPDA/PCA. Asimismo, en todos los casos, se han examinado las fichas de las películas en AFI Catalog of Feature Films (2017)⁴, procediendo a indicar y subsanar determinados errores detectados en las mismas.

A la postre, los resultados obtenidos de la investigación demostrarán que, en contra de lo afirmado por buena parte de la historiografía, los tres largometrajes –y no solo *Blockade*– efectúan una condena de la intervención de la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini en la contienda, si bien es cierto que llevan a cabo esta denuncia de forma completamente distinta.

3. CONTEXTO: HOLLYWOOD Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

El interés de Hollywood por rentabilizar la contienda fue increíblemente temprano, situándose en agosto de 1936 (“Milestone to Direct”, 1936: 3; “Autobiog for Pix”, 1936: 31), y los primeros guiones sobre el conflicto comenzaron a circular por los estudios a comienzos de octubre de ese año (“Spanish War”, 1936: 6).

Aunque, como ya se ha dicho, la mayoría de las historias no llegaron a rodarse, uno de los proyectos más importantes y consistentes fue el film pro franquista planeado por Twentieth Century-Fox, e impulsado personalmente por el productor ejecutivo de la compañía Darryl F. Zanuck, *The Siege of the Alcazar*, cuyo eje argumental versaba sobre

³ En adelante citada como AMPAS Library.

⁴ AFI Catalog of Feature Films (2017). The American Film Institute Catalog Database 1893-1970. <http://www.afi.com/members/catalog/> (Consultado en enero de 2017). A partir de aquí citado como AFI Catalog.

la liberación del Alcázar de Toledo por las fuerzas rebeldes de Franco (W. R., 1936: 21). La inminente puesta en marcha del largometraje provocó la indignación de la prensa norteamericana de izquierdas, así como toda una oleada de protestas masivas por parte de numerosos grupos democráticos y progresistas, entre los que se contaban American Friends of the Spanish Democracy, American League Against War and Fascism, North American Committee to Aid Spanish Democracy, Friends of the Spanish Republic, New Film Alliance, League of American Writers, Spanish Anti-Fascist Committee, League for Industrial Democracy y Church League and the Federated Churches of Christ ("Anti-Nazi Raps", 1936: 7-25). La presión sobre Twentieth Century-Fox fue tal que en enero de 1937 Zanuck decidió cancelarlo definitivamente (Boone, 1937: 21).

Ahora bien, para la Oficina Hays y la PCA la polémica experiencia de *The Siege of the Alcazar* sentó las bases de cómo deberían ser las películas de Hollywood sobre la Guerra Civil española. Ante todo, se trataba de que no se filmaran. Pero, si los estudios persistían en su empeño, tenían que ser totalmente neutrales desde el punto de vista ideológico, sin mostrar simpatías ni decantarse por un bando o por otro; asimismo, el término "guerra civil" no podía mencionarse; tampoco las alusiones a "leales" y "rebeldes"; menos aún se permitía la aparición de nombres de personajes reales implicados en el conflicto; y, para lograr la imparcialidad, los films se ajustarían al proceso de no identificación y ausencia de especificidad, tanto en los uniformes de los militares, que debían ser inventados, diferentes de los auténticos que se usaban en España, como en los nombres de ciudades y lugares, para no permitir la asociación con ninguna de las facciones enfrentadas.

Sin excepción, las tres películas que Hollywood llegó a filmar sobre la Guerra Civil española se vieron obligadas a seguir al pie de la letra esas directrices. De ahí la enorme abstracción que impera en ellas y el hecho de que sean en gran medida ininteligibles.

4. *THE LAST TRAIN FROM MADRID* (JAMES HOGAN, 1937)

Tras lo sucedido con *The Siege of the Alcazar*, *The Last Train From Madrid* estuvo en el punto de mira desde su mismo arranque, a finales de noviembre de 1936, como una película de inclinaciones franquistas. Así, mientras que en esas fechas el semanario especializado *Variety* confiaba en que la película sería neutral ("Anti-Fascist", 1936: 3), el 19 de enero de 1937, meses antes de que se hubiera rodado una sola toma, la revista marxista *New Masses* la tildaba ya de fascista:

Se planean otras películas fascistas. A los estudios Columbia de Hollywood (el Sr. Harry Cohn, por si le interesa escribirle) también les gustaría presentar una película del Alcázar. Probablemente sobre el mismo tema: la "valentía personal", sin "ninguna toma de partido". Paramount, igualmente inmune a la valentía del pueblo español, anuncia una película llamada *The Last Train to Madrid* [sic], sin duda un drama más "imparcial" de la invasión. Obviamente, se hace necesaria una vigilancia atenta. La defensa del derecho del público a ser protegido

contra las ideas viciosas antidemocráticas del celuloide solo puede llevarse a cabo de manera organizativa (Boone, 1937: 21)⁵.

Basada en una historia original de Paul Hervey Fox y Elsie Fox, matrimonio de guionistas, los trámites de Paramount con la PCA para lograr la aprobación del material fueron largos y minuciosos, hasta el punto de que la fecha fijada para el inicio de rodaje –15 de marzo de 1937, publicada por la prensa de la época (“2 Spanish Pix”, 1937: 2) y que, por ello, consta equivocada en AFI Catalog– tuvo que postergarse. El 9 de marzo de 1937 la productora remitía una sinopsis argumental a la PCA, donde aseguraba que “La guerra civil se presenta solo como un contexto en el que se esbozan estas narraciones personales”⁶. E insistía en que “Solo los [personajes] que poseen derechos legales y morales para salir de Madrid están en el tren cuando se produce el último fundido en negro”⁷. Pero dos días más tarde Joseph I. Breen contestaba al estudio una larga misiva con la siguiente advertencia:

El material presentado hasta ahora sugiere la posibilidad de dificultades en conexión con vuestros estrenos extranjeros, y nos urge que consultéis con vuestro Departamento de Exteriores con respecto a esta historia. Especialmente, recomendaríamos tener mucho cuidado de no incluir material en la película que pudiera ser ofensivo para cualquiera de los bandos que están luchando ahora en España. Esto es importante no solo desde el punto de vista del estreno en este país, sino también en otros países de Europa y en toda Latinoamérica en general⁸.

La respuesta incluía también toda una serie de escenas objetables que debían modificarse y/o eliminarse. Entre ellas figuraba específicamente: “Secuencia F: La indicación para esta secuencia de ejecución en masa de prisioneros que hacen los Leales podría ser peligrosa, ya que caracteriza a este bando bajo una luz desfavorable”⁹. Sin embargo, como se verá, la aludida secuencia se mantuvo en la película definitiva.

Tras realizar algunos cambios, y a pesar de que la PCA aún no había dado su consentimiento al guion definitivo, Paramount inició el rodaje entre el 7 y el 9 de abril (“Production Holds”, 1937: 1; “Advance Production”, 1937a: 24), con James Hogan como director y toda una serie de astros en declive –Lew Ayres, Gilbert Roland, Karen Morley–, conocidos secundarios –Lionel Atwill– y jóvenes actores emergentes de la compañía –Dorothy Lamour, Robert Cummings, Anthony Quinn y Olympe Bradna– en los papeles principales.

El 24 de mayo Breen comunicaba al estudio que acababa de visionar el largometraje finalizado, se ajustaba a los requerimientos del Código y, por tanto, le

⁵ Las traducciones al castellano de todas las citas de textos publicados originalmente en inglés y francés que figuran en este trabajo son obra de la autora.

⁶ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de John Hammell a Joseph I. Breen. 09/03/1937. “The Last Train From Madrid – Outline Synopsis”, p. 2.

⁷ *Ibid.*

⁸ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 11/03/1937, p. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

otorgaba el certificado de la PCA nº 3359¹⁰. El día 31 del mismo mes escribía a Will Hays y justificaba su concesión del “sello de pureza” de la PCA al indicar que “El estudio ha ejercido numerosas medidas para evitar cualquier toma de partido por alguno de los bandos”¹¹. Así fue y, además, la PCA instó a la productora a que incluyera el siguiente alegato de neutralidad en el *pressbook* de la película, destinado principalmente a los exhibidores:

Durante la producción de *The Last Train from Madrid*, Paramount puso mucho empeño en evitar la toma de partido por cualquiera de los bandos de este país desgarrado por la guerra, de modo que sería una buena política a seguir, evitando así cualquier posible ofensa a los espectadores. *The Last Train from Madrid* es estrictamente neutral en las cuestiones que se relacionan con el actual conflicto español. Si ustedes llevan a cabo una campaña en español, asegúrense de que la copia es simple y directa y “no toma partido en el actual conflicto del país” (Valleau, 1982: 12-13).

Esta posición oficial de imparcialidad se extendió al largometraje, que se inicia con tres rótulos superpuestos sobre las ruinas de una ciudad española devastada por la guerra¹², donde se dice:

De la guerra han surgido los dramas más grandes del mundo –dramas que desafían a la imaginación porque su base es real.

Esta es una historia de este tipo –una representación de personajes de ficción atrapados en el Madrid asediado, con un único deseo común – Escapar.

Ni defendemos ni condenamos ninguna de las facciones del conflicto español. Esta es una historia de personas –no de causas.

Con el protagonismo dividido entre nueve personajes, *The Last Train From Madrid* es una película coral, cuya acción tiene lugar en menos de 24 h. en el Madrid sitiado por los nacionales. A las doce de la noche saldrá un último tren con destino a Valencia, tras lo cual la metrópoli quedará totalmente incomunicada. Se deduce, pues, que los hechos se desarrollan el 6 de noviembre de 1936, con el inicio de la Batalla de Madrid y la partida del gobierno republicano hacia esa ciudad del Levante español¹³. Este momento histórico preciso, aunque notablemente falseado y distorsionado, permite dotar al film de abundantes dosis de aventura, emoción y suspense (junto con varias tramas románticas), con el consiguiente pánico de la población ante la inminente caída de la ciudad a manos de los insurrectos¹⁴.

Así, todos los implicados pretenden huir del terror y la amenaza que se avecina –las tropas franquistas– y conseguir pases especiales para el convoy que se

¹⁰ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 24/05/1937, p. 1.

¹¹ AMPAS Library. Expediente *The Last Train From Madrid*. Carta de Joseph I. Breen a Will H. Hays. 31/05/1937, p. 2

¹² Estas imágenes pasan por ser Madrid, pero en realidad pertenecen a Palencia (Valleau, 1982: 11).

¹³ La Batalla de Madrid, con los rebeldes en las inmediaciones y avanzando hacia la capital, se libró hasta el 23 de noviembre de 1936.

¹⁴ Aunque Madrid resistió durante toda la Guerra Civil, hasta el 28 de marzo de 1939, tres días antes del fin de la contienda, sin duda en noviembre de 1936 la República creía que Madrid caería, razón por la que decidió trasladar el ejecutivo a Valencia.

dirige a la Valencia republicana, que queda asimilada, por tanto, con la libertad. Si a este respecto el film se decanta ideológicamente por el bando republicano, presenta muchos otros elementos que lo inclinan hacia los golpistas. Sin ir más lejos, varios de los protagonistas son desertores de la República y/o se niegan a luchar por ella; es el caso del capitán republicano Ricardo Alvarez (Quinn), que libera a su amigo Eduardo de Soto (Roland) de las tropas leales que se dirigen a una muerte segura en el frente (ficticio) de Cardozo¹⁵ y con ello se convierte en traidor, así como ambos en fugitivos del gobierno democrático; la miliciana Maria Ronda (Bradna) abandona a sus camaradas femeninas en medio de la batalla y escapa; Juan Ramos (Cummings) es un soldado republicano que rehúsa disparar a los presos nacionales y después deserta del ejército; y Alvarez es abatido al final por un miliciano. La cinta es completamente ininteligible desde el punto de vista histórico, pues no solo no se sabe ni se explica de qué guerra se trata, ni qué la ha provocado, ni quién combate, sino que además, entre numerosos aspectos incongruentes, no se entiende ni tiene ningún sentido que todos los desertores del bando republicano deseen huir a Valencia o que Maria se haya enrolado en la milicia cuando su padre es un prisionero de los republicanos al que van a fusilar¹⁶.

The Last Train From Madrid se estrenó el 18 de junio de 1937 en el Criterion Theatre de Nueva York¹⁷ y fue duramente atacada y tachada de fascista por la prensa norteamericana de izquierdas (Dexter, 1937: 10; Ellis, 1937: 29). De las tres películas rodadas en Hollywood sobre la Guerra Civil, fue la única que se distribuyó en la España republicana –como *El último tren de Madrid*– para gran indignación de los críticos, que llegaron a exigir la quema del negativo (Sala Noguer, 1993: 401-402; Crusells, 2006: 140). Estas apreciaciones se han transmitido a la historiografía posterior y, por ello, buena parte de las fuentes bibliográficas actuales consideran que el film es de tendencia nacional (Borde, 1977: 69-70; Gubern, 1986: 59; Oms, 1986: 113-117; Sala Noguer, 1993: 401-403; Doherty, 2013: 143-144).

Ahora bien, lo que no señalaron ni los críticos coetáneos ni estos historiadores es que el largometraje –tal y como notificó Breen a Hays– compensa en todo momento los actos censurables de un bando y de otro. De esta forma, primero muestra un fusilamiento de soldados nacionales llevado a cabo por los republicanos –se trata de la aludida con anterioridad Secuencia F del guion, donde Juan Ramos se niega a apretar el gatillo de su fusil– y poco después inserta tomas de los bombardeos de la aviación nazi sobre la población civil de Madrid, en los que se ve a mujeres, niños y ancianos corriendo por las calles hacia los refugios, intentando huir. Estas son imágenes reales de un noticiario

¹⁵ Nombre inventado, con el que la productora se atuvo al proceso de no identificación de la PCA, si bien Cardozo no puede ser otra cosa que el propio frente de Madrid; para mayor información sobre este tema, ver Guiralt Gomar, 2017: 25.

¹⁶ Para un análisis detallado de todas las inconsistencias y falseamientos históricos de la cinta, así como de otros acontecimientos que se atienen a los hechos reales y la aproximan a la Guerra Civil española, véase Guiralt Gomar, 2017: 31-33.

¹⁷ AFI Catalog yerra al emplazar su estreno el 25 de junio. La fecha y teatro correctos son los consignados sobre estas líneas, dado que figuran en numerosas publicaciones del ramo de la época (cfr., por ejemplo, “The Broadway”, 1937: 2; “Motion Picture”, 1937: 4).

cinematográfico. Varios autores han indicado su presencia en el film, aunque sin apuntar su origen o procedencia (Borde, 1977: 70; Valleau, 1982: 15; Gubern, 1986: 58; Oms, 1986: 115; Coma, 2002: 92). Mientras que otros las han atribuido erróneamente a material filmado por el estudio Paramount para sus noticiarios (Pastor Petit, 1998: 201; Doherty, 2013: 145). Lo cierto es que se identifican por primera vez a través de la presente investigación. Pertenecen al noticiario soviético *K Sobitiyam v Ispanii* (*Sobre los sucesos de España*), de la productora Soiuzkinochronica, filmado por los operadores rusos Roman Karmen y Boris Makasséiev, y concretamente se corresponden con el nº 10 del noticiario, rodado en noviembre de 1936 en Madrid, es decir, en el momento exacto que representa el largometraje¹⁸.

Sin duda, este fragmento de noticiario cinematográfico soviético motivó que *The Last Train From Madrid* fuera tajantemente prohibida en España durante la dictadura franquista (Pastor Petit, 1998: 200; Requena Gallego, 1998: 92; Crusells, 2003: 104; Crusells, 2006: 140). Al mismo tiempo, estas imágenes corroboran la neutralidad de la cinta y refutan por completo las consideraciones de que la película es favorable al bando nacional.

5. LOVE UNDER FIRE (GEORGE MARSHALL, 1937)

Love Under Fire, la segunda cinta rodada en Hollywood sobre la Guerra Civil, bien pudo haber sido la primera, ya que su puesta en marcha tuvo lugar a la vez que el film de Paramount, a finales de noviembre de 1936, momento en que Zanuck obtuvo los derechos de la obra teatral del británico Walter Hackett *The Fugitives* (1936), en la que se basó la película (Wilk, 1936: 8; "Out Hollywood", 1936: 9).

Las negociaciones de Twentieth Century-Fox con la PCA fueron incluso más complejas que las de Paramount, entre otras razones porque, aunque Zanuck no suspendió de manera oficial *The Siege of the Alcazar* hasta enero de 1937, a la hora de la práctica *Love Under Fire* se convirtió en su reemplazo, es decir, en la única película que terminó realizando el estudio sobre la Guerra Civil española. Dado que Zanuck había sido acusado de pro fascista con el primer proyecto, decidió efectuar justo la operación contraria en el segundo, que, como se verá, se erigió como una auténtica burla del ejército franquista y sus aliados nazis. En paralelo, ello confirma la tesis de que las *majors* hollywoodienses carecían de una postura ideológica concreta o definida al respecto de la lucha en España y les daba exactamente igual filmar una producción que glorificase las hazañas de los sublevados que otra que los ridiculizase; como de costumbre, el único objetivo de Hollywood era el beneficio económico.

A finales de febrero 1937, Zanuck presentó un guion a Joseph I. Breen, que este juzgó del todo inaceptable. Según AFI Catalog, en esta fase se denominaba *Fandango* y poco después *Spanish Fandango*, y era una completa farsa de la Guerra Civil española.

En su respuesta a Fox, dirigida a Jason S. Joy y fechada el 3 de marzo, Breen objetó específicamente el retrato que se hacía de los oficiales españoles como

¹⁸ Para más información a este respecto, véase Guiralt Gomar, 2017: 20, 29-31.

insurgentes, bufones y villanos, y recordó a la productora la Cláusula X del Código con la siguiente anotación: “Se representarán de forma justa la historia, las instituciones, las personalidades y los ciudadanos de otras naciones” (Cabeza, 2009: 45; AFI Catalog). Reclamó que se cambiase la concepción de los altos cargos del ejército “para que fuesen interpretados como oficiales militares rectos, cumpliendo con su deber, sin ningún intento de burlarse de ellos o de mostrarles como asesinos despiadados” (AFI Catalog). Asimismo, Zanuck había ignorado las restricciones de la PCA, y el guion presentaba todo tipo de referencias a los dos bandos combatientes, por lo que el censor estipuló que términos como “leales, rebeldes o cualquier cosa que diese a la película un sabor partidista” también debían desaparecer (AFI Catalog). Finalmente, se instaba al estudio a la eliminación de toda una serie de escenas concretas, tales como “el aterrador asesinato de ciudadanos inofensivos, de un locutor de radio y de un alcalde por los soldados” (AFI Catalog). Se incluían, a su vez, las siguientes indicaciones:

... suprimir las escenas en las que los soldados rompen las ventanas (pág. 1)... omitir las escenas en las que el general ordena matar al mayor (pág. 7) o asesina al teniente *Chávez*; cambiar la escena en la que el general ordena a sangre fría que ejecuten a uno de sus propios oficiales (pág. 9), y eliminar cualquier rasgo “sádico” o negativo del personaje del *Capitán Delmar* (pág. 44) (Cabeza, 2009: 45).

Zanuck desatendió la gran mayoría de los cambios. Eliminó, en efecto, las alusiones a “leales” y “rebeldes” y los asesinatos cometidos de forma visible en la acción, pero estos últimos son continuamente mencionados como ocurridos. Más determinante todavía, la película finalizada no difirió en su concepción burlesca de la contienda ni en su representación de los militares, que constan caricaturizados sin descanso como brutales asesinos sanguinarios.

El rodaje comenzó a mediados de marzo (“Advance”, 1937b: 19; AFI Catalog) con George Marshall como director y la pareja formada por Loretta Young y Don Ameche como protagonistas¹⁹. El resto del reparto estuvo integrado por Sig Rumann, Harold Huber, John Carradine y Frances Drake. Aparecían también interpretándose a sí mismos el grupo musical de Borrah Minevitch y su banda, que, en plena beligerancia, llevan a cabo una serie de números musicales de armónica y mímica con abundantes empujones y payasadas.

El 10 de abril el film se hallaba en la sala de montaje (“Productions”, 1937: 80). De forma inconcebible, el 16 de julio Breen dio su conformidad y le concedió el sello de la PCA nº 3309. Se estrenó el 27 de agosto en el Roxy Theatre de Nueva York (“Opens at Roxy”, 1937: 2; “‘Love’ at Roxy”, 1937: 2). A diferencia de *The Last Train From Madrid*, que Paramount había presentado dos meses antes como “¡La primera película de la Guerra Civil española!” (“The Last Train”, 1937: 18-19) o “The Last Train From Madrid’ -la última palabra en cine tomado ‘de los periódicos’ ” (“That’s Out!”, 1937: 3), el término “guerra civil” se obvió en *Love Under Fire*, tanto en el largometraje como en

¹⁹ El dúo ya había protagonizado *Ramona* (*Ramona*, Henry King, 1936), *Ladies in Love* (Edward H. Griffith, 1936) y la recién estrenada *Love Is News* (*Amor y periodismo*, Tay Garnett, 1937). Con posterioridad a *Love Under Fire*, volverían a formar equipo en *The Story of Alexander Graham Bell* (*El gran milagro*, Irving Cummings, 1939).

la publicidad, que se anunció con eslóganes como el siguiente: “¡Emociones de sobra para Loretta y Don incluso en la España turbulenta de tiempos de guerra!” (“Love Under”, 1937a: 12-13). También al contrario de lo que sucedió con el film de Paramount, la prensa norteamericana de izquierdas ignoró la película, lo que demuestra la escasa consideración de que fue objeto como algo digno de ser tomado en serio.

Como se ha expuesto al inicio de este trabajo, de las tres producciones comerciales de ficción realizadas por Hollywood sobre la Guerra Civil *Love Under Fire* es, con gran diferencia, la menos estudiada y conocida. Hasta tal punto es así que todas las sinopsis divulgadas de la película –con una única excepción (Coma, 2002: 94)– son incorrectas (Borde, 1977: 71; Gubern, 1986: 59; Oms, 1986: 117; Sala Noguer, 1993: 403; Shull y Wilt, 1996: 90; Pastor Petit, 1998: 201; Crusells, 2003: 103; Crusells, 2006: 141; García López, 2013: 181-182), todo lo cual demuestra que dichos autores no la han visionado y se nutren los unos de los otros, repitiendo los mismos errores sin cesar. Repárese, por ejemplo, en el siguiente resumen del argumento de Carlos Fernández Cuenca, que incluyó Raymond Borde (1977: 71) en su muy citado artículo “La guerre d’Espagne vue par Hollywood”, publicado por la revista francesa *Les Cahiers de la Cinémathèque*:

Un inspector de Scotland Yard ha seguido los pasos de una joven sospechosa de haber cometido un robo, de una importancia considerable. Llega tras ella a Madrid, donde la guerra civil acaba de empezar. Teme que la seguridad de la joven esté amenazada por la agitación revolucionaria y efectúa los pasos necesarios para que deje España. Busca protegerla por todos los medios, porque se ha enamorado. En el último momento, descubre que es inocente y los dos salen felices del infierno rojo.

Se trata de un argumento totalmente inventado y falseado. En realidad, el inspector Tracy Egan (Ameche) se marcha de vacaciones a España y toma un tren de París a Madrid en el que conoce a una joven inglesa llamada Myra Cooper (Young). Al llegar a la capital española, se hospedan en el mismo hotel, cenan juntos y flirtean. Después, él recibe una llamada de sus superiores de Scotland Yard en Londres, quienes le piden que, ya que está en España, arreste a una joven británica huida, secretaria de Lady Cumber y sospechosa de haber robado su collar de perlas, que, desde luego, no es otra que Myra. Este es el primer collar de los dos –semejantes, falsos y cada uno con su correspondiente réplica verdadera– que se dan cita en el film. El otro es el valiosísimo collar Peralta, de diamantes y también de origen británico, que el ejército de la película buscará desesperadamente para sufragar su causa.

De pronto, comienza la Guerra Civil, a la que se alude como una revolución, y se presenta a estos militares en su cuartel. Como ya se ha dicho, Zanuck hizo caso omiso de las advertencias de la PCA y no modificó ni un ápice el modo en que se les representaba. De hecho, *Love Under Fire* no es apolítica, ni imparcial, precisamente por cómo se les parodia.

Lo primero que hace la autoridad al mando, el general Montero (Rumann), es ordenar una ejecución con total tranquilidad: “Dispárenle”. Después, el teniente Chavez (Huber) le entrega un estuche que ha sustraído del Banco de San Vicente, para lo cual asesinó al director del banco y donde se supone que está el collar Peralta. Pero al abrirlo, está vacío. Encolerizado, Montero ordena entonces que fusilen a

Chavez: “Llévenle al paredón y dispárenle”. Así transcurre toda la película, con esta facción del ejército –la única que se incorpora– ordenando continuas ejecuciones por cualquier insignificancia e incluso disparando a civiles entre risas, concretamente a los protagonistas cuando escapan en un avión hacia la imaginaria localidad de Corona, supuestamente emplazada en la costa cantábrica. Sin embargo, todo está tratado en tono de hilarante comedia, a través de la mofa y la ridiculización grotesca. Por ejemplo, Montero manda liquidar hasta en tres ocasiones a Chavez, quien, una y otra vez, de forma hartamente inverosímil consigue huir (excepto en la última ocasión).

Ahora bien, ¿quiénes son estos militares?, ¿a qué facción están adscritos? De acuerdo con la lógica real, histórica y política, deberían formar parte del ejército republicano, ya que la acción se sitúa en Madrid. Sin embargo, todo en su apariencia – aspecto, porte, uniformes – apunta de modo inequívoco a su pertenencia al bando insurrecto. Más importante aún, el general Montero está caracterizado al completo como un fascista y, en la secuencia comentada, tras ordenar el primer fusilamiento de Chavez, se exalta, eleva el tono, gesticula y vocifera en lo que es una descarada imitación burlesca de Adolph Hitler. El personaje lleva, además, un distintivo bigote y hace gala de un pronunciadísimo acento teutónico. En consecuencia, la crítica cinematográfica norteamericana de la época los identificó sin dudarlos con los franquistas (“Love Under”, 1937b: 7; “Love Under”, 1937c: 7), al igual que Javier Coma (2002: 94), que escribió: “Lo que indignó a Breen fue que, pese a la regla de no identificación, militares envueltos en la acción... diesen la sensación de pertenecer a los facciosos y pareciesen tan grotescos como brutales”.

Por supuesto, *Love Under Fire* fue totalmente prohibida en la España de Franco (Pastor Petit, 1998: 201; Requena Gallego, 1998: 92; Crusells, 2003: 103; Crusells, 2006: 143).

6. **BLOCKADE (WILLIAM DIETERLE, 1938)**

Por lo general, se asume que *Blockade* fue realizada por varias personalidades de Hollywood comprometidas ideológicamente en contra del fascismo: Walter Wanger, productor; William Dieterle, director; y John Howard Lawson, guionista (Gubern, 1986: 54; Black, 1998: 316; McGilligan, citado en Porta, 2008; García López, 2013: 188).

Mientras que esto es incuestionable en el caso de Dieterle²⁰ y Lawson²¹, resulta bastante más difícil de creer en cuanto a Wanger, precisamente el impulsor de *Blockade* y al que de normal se ha atribuido una manifiesta voluntad antifascista (Lawson, 1967: 125). Lo cierto es que mientras preparaba *Blockade*, el productor se hallaba en

²⁰ Dieterle era un judío alemán que había emigrado a los Estados Unidos en 1930. Después, estuvo plenamente involucrado con la Hollywood Anti-Nazi League, en 1935 viajó a la Unión Soviética y fue co-fundador de la European Film Fund para ayudar a los refugiados alemanes que huían del nazismo.

²¹ Lawson ya había colaborado como libretista (no acreditado) en la película documental sobre la Guerra Civil española *Heart of Spain* (Herbert Kline, Charles Korvin, 1937). Más tarde, durante la época de la “caza de brujas” impulsada por el senador MacCarthy, se convirtió en uno de los “Diez de Hollywood”, encarcelado en 1950 por su pertenencia al Partido Comunista.

negociaciones con el mismo Benito Mussolini para instalarse en los estudios Cinecittà de Roma y no consideraba que ambas empresas fuesen incompatibles (“Duce’s Film”, 1936: 3; “Wanger’s Duce”, 1937: 3; Coma, 2002: 101-102; Doherty, 2013: 150). Javier Coma (2002: 101), por ejemplo, parece querer disculpar a Wanger cuando señala que sus posturas ideológicas eran entonces algo confusas. A juicio de esta investigación, Wanger no tenía ningún tipo de confusión, y su posición antifascista era tan sólida como la franquista de Zanuck. Es decir, que no lo era en absoluto. Estos ejecutivos solo buscaban la rentabilidad y el beneficio económico, al igual que el resto de entidades de Hollywood. El propio Lawson explicó que, como productor independiente, sin acceso a las ventajas de los grandes estudios:

El éxito de Wanger dependía de ofrecer películas excepcionales o polémicas. Así pues, tanto su conciencia social como sus objetivos económicos le llevaron a sentir que el tema de *Blockade* era lo suficientemente sensacional como para llevar resultados a la taquilla (Lawson, 1967: 125).

En efecto, la Guerra Civil española le sirvió como marco ideal para planificar no un film, sino dos, asentados en la controversia, que serían los únicos de Hollywood en posicionarse abiertamente a favor de la República española. Así se explica que desde la muy temprana fecha de agosto de 1936 concibiese un primer largometraje sobre la contienda, *Personal History*, para el que contrató al director izquierdista Lewis Milestone (“Milestone to Direct”, 1936: 3; “Autobiog for Pix”, 1936: 31). Sin embargo, a finales de 1936 se canceló²².

Wanger se concentró entonces en el segundo film, con Milestone como realizador y el dramaturgo Clifford Odets, miembro del Partido Comunista, a cargo del guion. El proyecto, tras un largo proceso de producción que duró más de un año –y a través del cual ostentó los títulos sucesivos de *The Loves of Jeanne Ney*, *Castles in Spain*, *The River Is Blue*, *The Adventuress* y *The Rising Tide*–, se convirtió en *Blockade*.

El 3 de febrero de 1937 Breen escribió a Wanger acerca de un primer guion de treinta páginas titulado *Castles in Spain*:

Cualquier material relacionado o que se represente en el contexto de la actual Guerra Civil en España, es, a nuestro juicio, extremadamente peligroso en el presente, desde un punto de vista práctico, así como [en lo que concierne a] la distribución en Europa (Doherty, 2013: 148).

Adviértase que, aunque el contenido de la misiva era idéntico al remitido a Paramount, el tono era mucho más severo. Asimismo, el censor remarcaba a Wanger: “Supongo que su plan es manejar un rumbo intermedio y no jugar a ‘favoritos’ en la actual Guerra Civil en España” (Doherty, 2013: 148). Breen, a su vez, señalaba que el mero hecho de incluir algún lugar o ciudad reconocible podría acarrear serios problemas para la película por los gobiernos que estaban “a favor” o “en contra” (Doherty, 2013: 148). Por ello, tal como había sucedido en *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire*, la futura *Blockade* terminó desarrollándose en las localidades ficticias italianizadas de Castelmare (que algunos han identificado con Castellón) y Montefiore, y el nombre del campesino protagonista, interpretado por Henry Fonda, también se

²² *Personal History*, de ideología antinazi, pero sin conexión con la Guerra Civil española, finalmente fue producida por Wanger en 1940 como *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*, Alfred Hitchcock).

italianizó, llamándose Marco, en lugar de Marcos. A Fonda, además, no se le impuso ningún esfuerzo en su caracterización para que hablara con acento español. Con todo, en *Blockade* se nombrarían brevemente Tarragona y Granada, lo que, como auguró Breen, trajo problemas a United Artists (Crusells, 2003: 105-106; Crusells, 2006: 149).

El 3 de marzo Wanger cancelaba el proyecto, que estuvo paralizado hasta el verano, momento en que mandó llamar a John Howard Lawson, contratando poco después a Dieterle como director. Lawson desechó todo lo escrito hasta la fecha y elaboró una historia original:

Presenté una idea para una situación climática, no una historia completa: un puerto marítimo en manos de los Leales está rodeado por tierra por los ejércitos de Franco y bloqueado por mar por submarinos alemanes e italianos. La gente está muriendo de hambre; saben que un barco cargado de comida está intentando alcanzar la ciudad, y vemos sus rostros mientras se reúnen en una ladera para observar el mar. Hay rumores de que el barco ha sido hundido, pero logra romper el bloqueo y llega a salvo (Lawson, 1967: 125).

Asimismo, de acuerdo con el guionista:

El tema era explosivo y requería un manejo cuidadoso (...) Se acordó que las fuerzas del pueblo y sus enemigos fascistas no debían ser identificados por su nombre ni por sus uniformes o insignias. Era obvio que el barco de comida que salvaba a la gente de la inanición era enviado por la Unión Soviética, pero no había ningún indicio de su nacionalidad en la película (Lawson, 1967: 125-126).

Lo que no reveló Lawson es que la inspiración para su historia se la proporcionó un acontecimiento real relacionado, no con un barco soviético, sino británico: la llegada del mercante *Seven Seas Spray* el 20 de abril de 1937 al puerto de Bilbao, que logró romper el bloqueo de los franquistas y arribó a la capital vizcaína con más de 3.500 toneladas de víveres²³. Con posterioridad, en una carta fechada el 7 de febrero de 1938, Breen subrayaría de manera específica a Wanger: “Deberían asegurarse de que ninguno de los *incidentes*, o *ubicaciones*, de su historia se vinculan con hechos reales que han ocurrido o están ocurriendo en España” (Doherty, 2013: 149); una advertencia que, por supuesto, fue desoída y que el censor, obviamente, no reconoció en la película finalizada.

El 4 de enero de 1938 Breen escribía a Wanger estimando que el guion de Lawson estaba “razonablemente libre del peligro desde el punto de vista de la censura política” (Doherty, 2013: 148). Aun así, obligó a suprimir una línea en la que se exponía que uno de los bandos recibía la ayuda de extranjeros (Coma, 2002: 106). E insistía con contundencia en lo ya dicho con anterioridad: “Es imperativo que usted no identifique en ningún momento a ninguna de las facciones en guerra” (Doherty, 2013: 148), a lo que añadía:

Usted debe tener en cuenta que su película tropezará inevitablemente con importantes obstáculos en Europa y Sudamérica si en el desarrollo de su relato existe cualquier indicio de que está tomando partido en la actual, y desventurada, guerra civil española (Coma, 2002: 106-107).

²³ De ahí las diferentes interpretaciones acerca de si *Blockade* se desarrolla en la costa mediterránea –Castellmare (Castellón), Tarragona y Granada– o en el litoral vasco.

El guion definitivo se aprobó el 7 de febrero (García López, 2013: 197) y el largometraje se rodó desde el día 16 del mismo mes hasta el 31 de marzo (AFI Catalog). El 5 de mayo Breen le confirió el certificado de la PCA nº 4216.

Blockade se atuvo a todas las imposiciones de la PCA. Por ello, como sus dos predecesoras, se caracteriza por una enorme abstracción y confusión. A este respecto, el film se inicia con un rótulo donde se lee: "Spain, The Spring of 1936"²⁴. En lugar de, como es sabido, julio de 1936. Y esta es la única referencia que se proporciona acerca de la ubicación de la historia, ya que el país nunca se menciona y Marco se refiere durante toda la narración a "su país" o "su tierra", sin decir de cuál se trata.

Conforme a lo estipulado, no se nombra a las facciones combatientes, ni la Guerra Civil y la palabra República nunca se pronuncia. De tal forma que únicamente se distingue que hay una guerra, pero ni siquiera se sabe quién interviene en ella o qué la ha originado. Todo debe ser reconstruido y deducido por el espectador, aunque tan solo el público bien informado de 1938 sería capaz de interpretarlo.

Ahora bien, pese a la exigencia específica de la PCA de que se eliminase la línea de diálogo donde se expresaba que uno de los bandos recibía cooperación extranjera, la cinta logra transmitir en todo momento la presencia de un enemigo invasor que está intentando conquistar el país, actúa de forma despiadada contra el pueblo, es mucho más poderoso y está mejor equipado en armamento. Se trata de una alusión velada, pero muy nítida, a la colaboración de las potencias del Eje, nazis alemanes y fascistas italianos, en la Guerra Civil española. Como ha señalado Sala Noguer (1993: 404), el enemigo jamás se encarna simbólicamente en los militares sublevados, sino en los extranjeros, que son referidos como *ellos*. Por ejemplo, nada más comienzan a caer las primeras bombas Marco grita: "¡No pueden venir aquí! ¡Es mi tierra!". "Eso díselo a *ellos*", le responde un campesino que huye en medio del gentío aterrorizado.

El énfasis sobre la presencia enemiga extranjera está siempre presente; se ven repetidamente carteles que rezan: "¡Aviso! No habléis de asuntos militares con extranjeros. Cuidado con los espías". Y los espías de la película, cómo no, son extranjeros. Marco se enamora de Norma (Carroll), una rusa blanca apátrida, hija de un espía, que trabaja, a su vez, para un espía internacional, que es un agente doble.

El hecho de que la tripulación del submarino que intenta hundir el barco nunca hable y se mueva de forma silenciosa, mecánica y automatizada, así como la impecable vestimenta de sus oficiales, que solo articulan unas pocas palabras, también sugiere que se trata de un sumergible extranjero.

Asimismo, este adversario foráneo bombardea a la población, algo que se ve en la acción y se remarca en el diálogo: "Para debilitar la moral de nuestra población civil bombardean las ciudades, bloquean los suministros, quieren matarnos de hambre", dice un oficial republicano.

²⁴ Al parecer, existen otras dos versiones: una que sitúa la acción simplemente en "Spain, 1936"; y otra que lo hace en un país indeterminado (Coma, 2002: 106; Gubern, citado en Porta, 2008).

Por otro lado, que la Guerra Civil española es el preámbulo y campo de ensayos de una futura beligerancia mundial se indica claramente a través de la crónica de un periodista norteamericano, que mecanografía:

Castelmare, 8 de agosto. Escribo desde una ciudad condenada. Los víveres casi se han agotado. (...) Se cree que hay espías que conocen por adelantado cada esfuerzo para burlar el bloqueo. La moral de la gente es buena, a pesar del hambre y los frecuentes ataques aéreos. No dejo de preguntarme qué ventajas militares se obtienen con el sufrimiento de los que no combaten. Desde donde estoy sentado, imagino la visión fatídica de los bombardeos sobre las grandes ciudades... Londres... Nueva York... San Francisco.

Y esta amenaza sobre las urbes citadas solo la pueden perpetrar los países totalitarios, que están a punto de provocar una Segunda Guerra Mundial.

La defensa de la democracia y la condena del fascismo se concretan en un único fragmento, situado en la clausura. Marco ha salvado el barco de provisiones y su superior le dice que puede tomarse un descanso, a lo que él se niega. Un *travelling* avanza hacia su rostro hasta encuadrarlo en primer plano y él habla a la cámara –en una ruptura de las convenciones de la narrativa clásica–, dirigiéndose directamente al público en una conmovedora alocución donde apela a la intervención de los países democráticos en la guerra de España para ayudar a la República y frenar el auge del fascismo:

Esto no es una guerra; la guerra es cosa de soldados. ¡Es asesinato! ¡Asesinato de gente inocente! No tiene sentido. ¿No la puede parar el mundo? ¿Dónde está la conciencia del mundo?

Famosísimo discurso que se constituye como el único momento realmente político del film y a partir del cual todo lo que se ha visto con anterioridad adquiere su sentido²⁵.

El título de *Blockade* fue profético, dado que a la película se la bloqueó tanto en los Estados Unidos como en buena parte del resto del mundo. Su estreno, previsto para el 19 de mayo de 1938 en el lujoso Grauman's Chinese Theatre de Hollywood, fue boicoteado y tuvo que trasladarse al mucho más modesto Village Theatre de Westwood, donde finalmente se inauguró el 3 de junio. En Norteamérica grupos de exacerbados católicos actuaron como piquetes en la puerta de los teatros exigiendo su retirada, y en algunas ciudades se procedió a tal efecto. Al final, se prohibió en trece países: España, Alemania, Italia, Portugal, Perú, El Salvador, Guatemala, Singapur, Bulgaria, Yugoslavia, Lituania, Polonia y Checoslovaquia (Smith, 1996: 29). Fue un completo fracaso de taquilla.

7. CONCLUSIONES

A propósito de las tres películas comerciales rodadas en Hollywood sobre la Guerra Civil española mientras se desarrollaba, registró Pastor Petit (1998: 201-202): “Todas las películas que Hollywood filmaba sobre nuestro conflicto tenían un común denominador: carecían de mensaje ideológico y transcurrían en el marco republicano”.

²⁵ Parlamento que sin duda inspiró a Charles Chaplin para el correspondiente de la conclusión del largometraje, también antifascista, *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940).

Tras el trabajo aquí expuesto, se puede comprobar que la segunda afirmación es del todo cierta, pero la primera queda totalmente en entredicho.

Tal y como se ha evidenciado, aunque las tres partieron con la obligatoriedad de ser neutrales y no manifestar aristas ideológicas, tan solo *The Last Train From Madrid* logra mantenerse imparcial en general, al equilibrar las acciones reprochables perpetradas por ambos bandos.

Por el contrario, *Love Under Fire* no es apolítica ni neutral, ya que lleva a cabo una fuerte y clara denuncia de los fusilamientos continuos y sistemáticos cometidos por el ejército fascista durante la Guerra Civil. Sin embargo, lo pone en escena en clave de comedia burlesca, que llega a adquirir tintes surrealistas y absurdos. En consecuencia, los militares de la película provocan la risa, con lo que la censura pierde buena parte de su efectividad. Por otro lado, esto no implica que el film se incline hacia el gobierno democrático de España, puesto que la República como tal ni siquiera es mencionada.

En realidad, ambas producciones son aislacionistas y partidarias de la no injerencia en la guerra de España, y vaticinan lo que terminaría ocurriendo en la Historia: la no intervención de las potencias democráticas occidentales en la contienda.

Blockade, por supuesto, no es neutral, puesto que posee un posicionamiento ideológico firme a favor del gobierno del Frente Popular y, de hecho, reclama a los países democráticos su auxilio a la República española. Ahora bien, es igual de confusa que las otras dos y no es hasta que se llega al discurso final del protagonista, situado justo en la clausura, cuando su mensaje se clarifica. Este es el único momento en verdad político de la cinta, en tanto que resulta comprensible y otorga un sentido a todo el metraje precedente, de otro modo abstracto y nebuloso.

En cuanto a la denuncia de los largometrajes al respecto de la intervención de la Alemania nazi y la Italia fascista en la Guerra Civil española, como se ha verificado los tres efectúan dicha crítica y reprobación, aunque con gran disparidad. *The Last Train From Madrid* lo hace de manera directa, mediante la intertextualidad fílmica y la inserción de un fragmento de noticiario soviético, donde se ve a la aviación nazi bombardeando a la población civil de Madrid; *Love Under Fire*, a través de la mofa y la ridiculización grotesca, ya que los sanguinarios y brutales militares de la cinta están caracterizados como fascistas y su autoridad al mando es parodiado como Hitler; *Blockade*, de forma velada, pero eficaz, durante todo el transcurso de la acción, mediante el énfasis persistente en una invasión que procede del exterior, la asociación de los extranjeros con espías y, sobre todo, en la alocución final de Marco mirando a cámara y hablando al público.

Sin embargo, a pesar de esta condena del nazismo y el fascismo que las tres comparten, la defensa de la democracia es del todo inexistente en *The Last Train From Madrid* y *Love Under Fire*, y esta operación solo se da en *Blockade*, esclareciéndose por completo en la conclusión.

Finalmente, la presente investigación espera haber arrojado luz sobre estas producciones, harto desconocidas en lo que atañe a las dos primeras, así como haber

clarificado su mensaje ideológico, desmintiendo las afirmaciones de ausencia de contenido político que de normal se les han atribuido por igual.

BIBLIOGRAFÍA

- “Advance Production Chart” (14 de abril de 1937a): *Variety*, 126(5), 24.
- “Advance Production Chart” (24 de marzo de 1937b): *Variety*, 126(2), 19.
- AFI Catalog of Feature Films (2017). *The American Film Institute Catalog Database 1893-1970*. Recuperado de <http://www.afi.com/members/catalog/> (Consultado en enero de 2017).
- “Anti-Fascist and Anti-War Bodies In U.S. Keen on Supporting 2 New Pix” (25 de noviembre de 1936): *Variety*, 124(11), 3.
- “Autobiog for Pix” (26 de agosto de 1936): *Variety*, 123(11), 31.
- Black, G. D. (1998): *Hollywood Censurado*, Madrid, Cambridge University Press.
- Boone, P. (19 de enero de 1937): “Readers’ Forum: Fascism in Films”, *New Masses*, 22(4), 21.
- Borde, R. (enero, 1977): “La guerre d’Espagne vue par Hollywood. Sus trois films commerciaux”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 21, 68-71.
- Cabeza, J. (2009): *La narrativa invencible. El cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil española*, Madrid, Cátedra.
- Coma, J. (2002): *La Brigada Hollywood. Guerra española y cine americano*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones.
- Crusells, M. (2003): *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*, Barcelona, Ariel.
- Crusells, M. (2006): *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC.
- Dexter, C. E. (20 de junio de 1937): “Screen Stuff”, *Sunday Worker*, 10.
- Doherty, T. (2013): *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, Nueva York, Columbia University Press.
- “Duce’s Film Head Eyes Hollywood Prod. Standards” (19 de agosto de 1936): *Variety*, 123(10), 3.
- Ellis, P. (22 de junio de 1937): “Sights and Sounds”, *New Masses*, 23(13), 29.
- García López, S. (2013): *Spain is Us. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front: 1936-1939*, Valencia, Universitat de València.
- Gubern, R. (1986): *1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*, Madrid, Filmoteca Española.
- Guiralt Gomar, C. (2017): “La primera aproximación de Hollywood a la Guerra Civil española: *The Last Train From Madrid (1937)*”, *Vivat Academia*, 20(138), 16-36.
- Lawson, J. H. ([1964] 1967): *The Creative Process*, Nueva York, Hill and Wang.
- “ ‘Love’ at Roxy Friday” (23 de agosto de 1937): *Motion Picture Daily*, 42(45), 2.

- "Love Under Fire" (5 de agosto de 1937a): *Film Daily*, 72(30), 12-13.
- "Love Under Fire" (16 de agosto de 1937b): *Film Daily*, 72(39), 7.
- "Love Under Fire" (9 de septiembre de 1937c): *Motion Picture Reviews*, 11(9), 7.
- "Milestone to Direct Carroll for Wanger" (26 de agosto de 1936): *Variety*, 123(11), 3.
- "Motion Picture Daily's Hollywood Preview" (17 de junio de 1937): *Motion Picture Daily*, 41(141), 4.
- Oms, M. (1986): *La guerre d'Espagne au cinéma*, París, Les Éditions du Cerf.
- "Opens at Roxy Friday" (23 de agosto de 1937): *Film Daily*, 72(45), 2.
- "Out Hollywood Way" (24 de noviembre de 1936): *Motion Picture Daily*, 40(124), 9.
- Pastor Petit, D. (1998): *Hollywood responde a la Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- Porta, O. (Productor y director) (2008): *Hollywood contra Franco*. [Película documental], España, Área de Televisión en asociación con Televisió de Catalunya y la participación de TVE, ICAA e ICIC.
- "Production Holds; 41 Features Going" (10 de abril de 1937): *Motion Picture Daily*, 41(84), 1.
- "Productions in Work" (10 de abril de 1937): *Motion Picture Herald*, 127(2), 80.
- Requena Gallego, M. (Coord.). (1998): *La Guerra Civil española y las Brigadas Internacionales*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Robé, C. (primavera, 2010): "The Good Fight: The Spanish Civil War and U.S. Left Film Criticism", *Framework*, 51(1), 79-107.
- Sala Noguera, R. (1993): *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- Shull, M. S. y Wilt, D. E. (1996): *Hollywood War Films, 1937-1945. An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II*, Jefferson, McFarland & Company.
- Smith, G. M. (1996): "Blocking Blockade: Partisan Protest, Popular Debate, and Encapsulated Texts", *Cinema Journal*, 36(1), 18-38.
- "Spanish War Inspires Script" (6 de octubre de 1936): *Film Daily*, 70(82), 6.
- "That's Out!" (24 de mayo de 1937): *Film Daily*, 71(121), 3.
- "The Broadway Parade" (14 de junio de 1937): *Film Daily*, 71(138), 2.
- "The Last Train From Madrid" (14 de mayo de 1937): *Motion Picture Daily*, 41(113), 18-19.
- Valleau, M. A. (1982): *The Spanish Civil War in American and European Films*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- W. R. (3 de noviembre de 1936): "To Glory Fascism?", *New Masses*, 21(6), 21.
- "Wanger's Duce Deal Still on" (14 de julio de 1937): *Variety*, 127(5), 3.
- Wilk, R. (24 de noviembre de 1936): "A 'Little' from 'Lots' ", *Film Daily*, 70(124), 8.

“2 Spanish Pix – 20th and Par’s Scripts Against Revolution Background” (10 de marzo de 1937): *Variety*, 125(13), 2.

Documentos originales en la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS Library), Margaret Herrick Library Digital Collections, MPAA/PCA Records, Los Ángeles, Estados Unidos, Expediente *The Last Train From Madrid*

Carta de John Hammell a Joseph I. Breen. 09/03/1937, 1 p. “The Last Train From Madrid – Outline Synopsis”, 2 pp.

Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 11/03/1937, 2 pp.

Carta de Joseph I. Breen a John Hammell. 24/05/1937, 1 p.

Carta de Joseph I. Breen a Will H. Hays. 31/05/1937, 2 pp.

LOS INTENTOS DE EXTERMINIO NAZI DE LOS HOMOSEXUALES
EN LA LITERATURA

*THE ATTEMPTS TO EXTERMINATE HOMOSEXUALS FROM
LITERATURE BY NAZIS*

CHRISTINA HOLGADO SÁEZ¹

Universidad de Granada

Los judíos, los homosexuales y los gitanos [...] eran los prisioneros que sufrían con mayor frecuencia y severidad las torturas y golpes de los SS y de los capos. Se nos describía como la escoria de la humanidad, como gente sin derecho a vivir en suelo alemán que debía ser exterminada [...] Pero la última basura de esta escoria la constituíamos nosotros, los triángulos rosas.

Heger, 2002: 38.

Resumen

El nacionalsocialismo constituye uno de los períodos más infames de la historia. Esta afirmación se confirma por una gran cantidad de literatura que retrata fielmente las atrocidades cometidas. Uno de los grupos más severamente perseguidos, torturados y abusados sexualmente fue la comunidad homosexual, conocida burlescamente en los círculos del Tercer Reich como “triángulos rosas.” Este artículo analiza dos biografías publicadas entre los siglos XIX y XX.

Palabras clave: homosexuales, parágrafo 175, código penal, Tercer Reich, grupos torturados

Abstract

National Socialism constitutes one of the most infamous periods in history. This claim is solidly supported by a wealth of literature that faithfully portrays the committed atrocities. One of the most severely prosecuted, tortured and sexually abused groups was the homosexual community, derisively known in the Third Reich circles as ‘pink triangles.’ This paper analyzes two biographies of pink triangles that were published between the 19th and 20th centuries.

Key words: homosexual, paragraph 175, criminal law, Third Reich, abused groups

¹ Universidad de Granada. Correo-e: cholgadosaez@ugr.es. Recibido: 05-07-2017. Aceptado: 14-11-2017.

El genocidio es el crimen por excelencia, el mayor crimen del que cabe hablar y el mayor atentado contra los derechos humanos. Un crimen que no ha perdido ni perderá su actualidad; ha marcado especialmente el siglo XX y continúa produciéndose en el siglo XXI (Camboya, ex Yugoslavia, Ruanda, Sudán, Burundi, Kosovo, Guatemala, Liberia, el caso kurdo, Darfur, etc.). Las formas de aparición del genocidio son tan variadas como sus motivos y hechos desencadenantes. Por ello, la Comunidad Internacional ha intentado repetidamente configurar este tipo de conductas y asignarles una estructura jurídica que favoreciera su persecución (Gómez, 2010: 973), amparándose en la protección de los principios y derechos que la humanidad reconoce a todos los seres humanos por el mero hecho de serlo (González, 2016: 432). La Convención para la prevención y sanción del delito de genocidio de 1948 proporciona por primera vez una definición jurídica del mismo. Posteriormente, el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional tipificó este tipo de comportamientos en su artículo 6 (homicidio, agresiones sexuales y lesiones graves, y sometimiento a condiciones de vida destructiva).

Pero el que se tiene por “el prototipo canónico del fenómeno genocida” es el que los nazis perpetraron contra los judíos, entres otras minorías sociales, hasta el punto de que se trata de “la tragedia humana más espantosa y atroz registrada en la historia hasta el presente” [sic.] (Moradiellos, 2009: 17-21). La tipificación primigenia del crimen de genocidio aparece en la resolución 96-I (11 de diciembre de 1946) de la Asamblea General de Naciones Unidas. A pesar de su antigua existencia, la evolución del propio crimen se distribuye en cuatro períodos: primero, recuperación del montaje antijudío de los siglos XVIII y XIX, acusándolos de capitalistas, avaros, explotadores laborales, agitadores, violentos y comunistas; segundo, se produce un salto cualitativo con dos acciones distintas, por un lado, la puesta en marcha gradual de acciones eventuales contra el sujeto social, del otro, la vinculación con las penas de cuerpos jurídicos, refrendando las prácticas discriminatorias, e.g. ejercer determinadas profesiones, limitación de la propiedad, en el ejercicio de la ciudadanía, y en la posesión (Sánchez, 2016: 3); tercero, la incomunicación espacial delimitando territorios prohibidos y permitidos, e.g. los guetos y los campos de concentración y de exterminio; y cuarto, la intensificación de la debilidad física y psíquica, restando fuerzas a las víctimas y originando las condiciones oportunas para la industrialización de los procesos de exterminio.

La excepcionalidad del genocidio nazi reside en la racionalidad técnica con que se llevó a cabo, convirtiéndose en un moderno matadero industrial con un claro propósito exterminador. A diferencia del pueblo judío que observó el fin de su sufrimiento con la caída del nazismo, el colectivo homosexual, minoritario en números, siguió padeciendo su persecución y el castigo debido a la vigencia del parágrafo 175 del Código Penal Alemán. Ningún gobierno los reconoció como víctimas del nazismo hasta el siglo XXI, debido a que sus condenas se basaban en un delito tipificado penalmente, ergo, eran considerados criminales. Austria despenalizó la homosexualidad en 1971 y Alemania en 1994.

Los intentos de exterminio nazi de los homosexuales reflejan las conductas típicas del genocidio (Rivaya, 2010), en general, y del físico, en particular. En el genocidio físico se incluyen los supuestos en que se produce la aniquilación o destrucción del grupo, causando la muerte o lesiones graves a alguno de sus miembros (artículo 607, 1, 1º, 2º, 3º y 5º) (Muñoz, 2015: 661). Muy poco se ha escrito sobre el hecho de que cientos de miles de personas fueron torturadas con sadismo hasta la muerte por el mero hecho de tener sentimientos homosexuales. La locura de Hitler y sus acólitos iba dirigida también contra ellos, considerados “epidemia nacional” en tanto en cuanto eludían el deber nacional de formar familias y provocando la pérdida de descendencia que se necesitaba urgentemente.

1. EL PARÁGRAFO 175 DEL CÓDIGO PENAL ALEMÁN

El nacionalsocialismo (1933-1945) constituye uno de los períodos más infames de la historia. Esta afirmación está sólidamente apoyada por una gran cantidad de evidencias, incluyendo una extensa variedad de películas y literatura que retratan fielmente las atrocidades cometidas contra ciertos grupos sociales durante este período. Uno de los grupos más severamente procesados, torturados y abusados sexualmente fue la comunidad homosexual, conocida burlescamente como “triángulos rosas”. El código penal alemán de 1794, en su artículo 143, explicaba: “La fornicación contra natura, realizada entre personas del sexo masculino o de personas con animales, está castigada con una pena de cárcel de seis meses a cuatro años, además de la suspensión temporal de los derechos civiles”. A raíz de la unificación alemana en el año 1871, el nuevo código penal introdujo el artículo 175, castigando con prisión las relaciones sexuales entre hombres. Así, se imponía el punto conservador del código de Prusia sobre el de las legislaciones de Baviera y Hannover que, en 1813 y 1840 respectivamente, habían despenalizado la homosexualidad imitando la influencia de la Ilustración Francesa (Heger, 2002: 9). Avanzando en el tiempo, la República de Weimar refleja la persecución criminal de homosexuales de forma esporádica e irregular; tanto es así que, el 16 de octubre de 1929, el Comité Científico-Humanitario dirigido por el famoso psiquiatra Magnus Hirschfeld logró, con el apoyo de los comunistas, que un comité especial del Reichstag aconsejara abrogar el artículo (Grau, 1995: 2). A pesar del apoyo adicional de numerosos intelectuales como Albert Einstein, Hermann Hesse, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, August Bebel, entre otros, a finales de 1929 el partido nazi obtuvo la suficiente mayoría en el Parlamento alemán (103 escaños) y la esperada reforma fue impensable. La criminalización de la homosexualidad se convirtió en un imperativo ideológico bajo el Nacional Socialismo, que la consideraba “antinatural” y cuyos protagonistas, los homosexuales, estaban eludiendo su deber nacional al objeto de formar familias. El régimen sostenía que estas prácticas se estaban convirtiendo rápidamente en una “epidemia nacional” y, por ende, dirigiéndose hacia la pérdida de descendencia que se necesitaba urgentemente (Zinn, 2016: 81):

Si admito que hay de uno a dos millones de homosexuales, esto significa que un 7 u 8% de los hombres son homosexuales. Y si la situación no cambia, significa que nuestro pueblo estará infectado por esta enfermedad contagiosa [...] A largo plazo, ningún pueblo podría resistir

semejante perturbación de su vida y de su equilibrio sexual [...] La homosexualidad impide todo rendimiento, destruye todo sistema basado en el rendimiento. Y a eso se une el hecho de que un homosexual es un hombre radicalmente enfermo en el plano psíquico. [...] Nosotros hemos de comprender que si este vicio continúa extendiéndose en Alemania sin que lo combatamos, será el final de Alemania, el fin del mundo germánico.

“Discurso de Heinrich Himmler sobre la homosexualidad”, 18/02/1937. (Toran 2005: 41).

Con todo, el sexo entre hombres abandonó la esfera privada para convertirse más bien en un acto de traición nacional.

Las persecuciones de estos hombres se vieron refrendadas por el parágrafo 175 del Código Penal Alemán, que en su versión del 28 de julio de 1935 introdujo su agravamiento y ampliación en el contenido. La versión modificada de esta ley amplió el hostigamiento de los homosexuales atendiendo a la extensión de la definición de “actividades indecentes criminales entre hombres”, y estipulando severas condenas para los denominados “delincuentes”. El apartado 175a estipulaba el internamiento en un centro penitenciario entre 1 y 10 años para casos extremos. Los apartados 174 y 176 recogían la “seducción”, también considerada un acto homosexual, con menores de 14 hasta 20 años, así como con deficientes. No obstante, para un civil, el mero hecho de una prueba o convicción de su homosexualidad conducía a su juicio y posterior internamiento en un campo de concentración, *i.e.* un beso, una mirada, una carta, un gesto, un abrazo e incluso material de contenido homo-erótico.

En 1928 se estimaba en 1.5 millón el número de homosexuales; entre 1933 y 1945 la policía arrestó a unos 140.000 hombres por violar el parágrafo 175; 50.000 fueron sentenciados y la mayoría de estos hombres cumplió la sentencia en prisiones, aunque tampoco se incluyen aquellos hombres que fueron arrestados y enviados a los campos sin la celebración de un juicio. Sin embargo y siguiendo una directiva de la Gestapo del 4 de abril de 1938, entre 5.000 y 15.000 del total de las sentencias se cumplieron en los campos de concentración sufriendo crímenes contra la humanidad; 5.000 hombres perecieron en los campos de concentración (Plant, 1986: 154). Heinrich Himmler consideró tan crucial la persecución de los homosexuales que estableció en 1936 la “Oficina Central del Reich para la Lucha contra la Homosexualidad y el Aborto” (Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und Abtreibung). Dicha oficina se encargaba de reunir información sobre hombres condenados -o sospechosos- de ser homosexuales y, seguidamente, lo habitual consistía en perseguirlos. El descenso en condenas después de 1938 se explica por el hecho de que los nazis enviaron a los homosexuales inmediatamente a prisión o a un campo de concentración. Sin embargo, los procedimientos judiciales tras 1938 llegaron a ser una gran pérdida de tiempo y de personal (Rector, 1981: 120).

El propósito de este trabajo persigue mostrar cómo los triángulos rosas fueron perseguidos bajo los auspicios del código penal alemán. Para tal fin, han sido seleccionadas las siguientes fuentes: (i) 2001 (Pierre Seel: Deportado Homosexual) y (ii) 2002 (Heinz Heger: Los hombres del triángulo rosa: Memorias de un homosexual en los campos de concentración nazi).

2. PERSEGUIDOS, TORTURADOS Y ABUSADOS SEXUALMENTE: SUS BIOGRAFÍAS

2.1 *Detención, proceso judicial y confinamiento*

Joseph K. creció, junto a sus tres hermanas menores, en el seno de una familia pequeño burguesa de estricta moral católica. Su padre era un alto funcionario del estado alemán. Contaba con 24 años cuando fue detenido en 1942 y su condena se estableció en seis meses de cárcel. Por aquel entonces trabajaba en la oficina de Correos. Fue requerido para que se personase en el cuartel general de la Gestapo. Un oficial del alto rango se encargó del interrogatorio:

Eres un marica, un homosexual, ¿lo admites? No, no, no es cierto (balbuceé, del todo sorprendido por su acusación, que era lo último que esperaba) ¡No me mientas, maricón de mierda! (gritó con enfado). Tengo pruebas fehacientes, ¡mira esto! Sacó del cajón del escritorio una fotografía de tamaño postal y me la mostró. ¿Lo conoces? [...] Era una instantánea que alguien nos había hecho a Fred y a mí. Estábamos abrazados de los hombros como dos amigos. “Sí, es mi amigo y compañero de clase Fred.” – Con que sí [...] Habéis estado haciendo cochinas juntos, ¿lo confías? Su voz, fría y cortante, estaba llena de desprecio. Negué con la cabeza [...] El doctor tomó la foto y le dio la vuelta. En la parte posterior estaba escrito: “A mi amigo con cariño eterno e ínfimo afecto.” [...] Debe de haber caído en manos extrañas, pensé fugazmente [...] ¿Es tu letra y tu firma? Asentí [...] ¿Lo ves? – Dijo con satisfacción y jovialidad, venga, firma aquí. Me pasó una hoja escrita hasta la mitad que firmé con mano temblorosa. Ese mismo día me condujeron a los calabozos. (Heger, 2002: 23)

A Joseph K. le fueron rechazadas sus peticiones para informar a su madre de dónde se encontraba. Posteriormente fue sometido a una meticulosa inspección física: obligado a desnudarse por completo para comprobar que no llevaba oculto ningún objeto prohibido, e incluso hubo de doblar la cintura y abrir las piernas (Heger, 2002: 25), incluyendo el momento del rapado del vello púbico. Fue condenado por un tribunal austríaco según el artículo 175 del código penal, y acusado de comportamiento sexual reiterado. Su pena de trabajo se tradujo en seis meses de cárcel, endurecida con un día de ayuno al mes. El procedimiento contra Fred -su amante-, que figuraba en una foto sustraída (Joseph K. se la había regalado a Fred en la Navidad de 1938 y en ella aparecía “A mi amigo con cariño eterno e íntimo afecto”), fue sobreesido por enajenación mental:

Algún poder superior debió meter baza e influir en el proceso judicial. Me imagino que el padre de Fred, un importante personaje del Tercer Reich, hizo uso de sus influencias y consiguió mantener a su hijo fuera del proceso. (Heger, 2002: 27).

Fue trasladado a la prisión del distrito I de Viena y ubicado en una celda individual. Se encargaba de servir la comida tres veces al día, de celda en celda; y una vez por semana de recoger las camisas de los prisioneros y devolverlas limpias. Una vez hubo cumplido su condena, tuvo que permanecer bajo custodia mediante la solicitud tramitada por la Central de Seguridad del Reich. Posteriormente sería deportado a un campo de concentración en un “transporte colectivo”:

La noticia me cayó como una bomba, pues por otros prisioneros que habían vuelto de campos de concentración para asistir a juicios sabía que a nosotros, los “maricones”, y a los judíos, se

nos torturaba hasta la muerte en los campos, y que pocas veces salíamos vivos de ellos. Pensaba que exageraban y lo pintaban todo negro para fastidiarme. Desafortunadamente descubrí que era completamente cierto. (Heger, 2002: 29)

La pesadilla para Pierre Seel comenzaría con la denuncia por el robo de un reloj con significativo valor sentimental, hecho que supondría un antes y un después: de un ciudadano robado acabaría abandonando la comisaría como un “homosexual vergonzante” (Seel y Le Bitoux, 2001: 21). Ignoraba que su nombre había sido incorporado al fichero policial de los homosexuales de Mulhouse (Alsacia). La invasión alemana, tres años después, descubrirá el secreto a sus padres. La ocupación alemana y el traspaso de poderes obligaba a los vencidos a poner a disposición de los vencedores sus documentos. Realmente llamativo suponía la existencia de un fichero homosexual que según el código de Napoleón de 1804 no sancionaba la homosexualidad. Sin embargo, nuestro protagonista desconocía el macabro destino que los homosexuales alemanes habían sufrido desde 1933. El 3 de mayo de 1941 Pierre Seel se personó en las oficinas de la Gestapo tras ser convocado el día 2 del mismo mes. Tras reconocer a algunos jóvenes en la habitación a la que fue conducido bruscamente, se procedió a su interrogatorio en una habitación separada:

Pronto, el SS estaba enfrente de mí, tras haber cerrado violentamente mi expediente, me trató de “Schweinehund”, de “perro asqueroso”, es decir, de maricón de mierda. El interrogatorio no había hecho más que comenzar. ¿Conocía a otros homosexuales? ¿Cuáles eran sus nombres y direcciones? ¿Había oído hablar de tal o cual? ¿No era verdad que a tal eclesiástico le gustaban mucho los jóvenes? ¿Cuáles eran nuestros lugares de encuentro? De hecho, sabía mucho más que yo. Permanecí callado. (Seel y Le Bitoux, 2001: 30)

A Seel le extrañaba que la Gestapo tuviera conocimiento de su homosexualidad, ya que hasta ese momento nadie había mostrado pruebas de ello. No obstante, un SS le mostró el atestado firmado a los diecisiete años de edad, cuando denunció a un oficial de policía francés el robo de su reloj. Pierre Seel se mantuvo sin declarar para evitar delatar a otros homosexuales de Mulhouse. Como consecuencia los SS empezaron a golpearlos de forma intermitente, gritando, amenazando y agrediendo. Este comportamiento agresivo de los SS, cuyas prácticas no solo se circunscribían a los campos de concentración, comenzaba en algunos casos en los interrogatorios antes de iniciarse el procedimiento judicial. Pierre Seel relata:

Después de haber debido repetir veinte veces, durante 10 horas seguidas, las mismas palabras, vimos que sacaban las listas de las carpetas. Teníamos que firmarlas. Confirmar de rodillas sobre una regla de madera que todos aquellos hombres constituían la lista de homosexuales de Mulhouse. Las paredes hacían resonar nuestros gritos. A veces nos cambiaban de despacho. También nos pedían que identificáramos a los otros torturados, los capturados aquel día. Entonces nuestras miradas aterrorizadas se cruzaban [...] El engranaje de violencia se aceleró. Crispados por nuestra resistencia, las SS empezaron a arrancar las uñas de algunos de nosotros. Rabiosos, rompieron las reglas sobre las que estábamos arrodillados y se sirvieron de ellas para violarnos. Nuestros intestinos fueron perforados. La sangre salpicaba por todos los lados. Oigo todavía nuestros atroces gritos de dolor. Cuando volví a abrir los ojos, tuve la impresión de estar en la trastienda de una carnicería [...] La tortura había sepultado cualquier veleidad de reflexión. Una violencia pura, de las que destruyen siempre. Pero para nuestros torturadores fue una pobre victoria, ya que sí firmé el documento, como los demás, para cesar de sufrir, las manchas de sangre lo hacían ilegible. [...] Se nos envió a la cárcel de Mulhouse [...] Tuve tiempo

de observar que muchos de ellos [...] habían sufrido también graves torturas. (Seel y Le Bitoux, 2001: 31)

Nuestro protagonista estuvo encarcelado 18 días y, posteriormente, fue trasladado al campo de Schirmeck el 13 de mayo de 1941. Carecía de defensa jurídica dado que la Gestapo tenía su propia ley. Una vez alcanzaron el campo les esperaban una lluvia de golpes:

Tuvimos que correr, arrastrarnos, correr y arrastrarnos de nuevo. Pronto, lo que quedaba de nuestra vestimenta civil no era más que jirones. Las órdenes gritadas eran invariablemente seguidas de golpes en cuanto los SS se nos acercaban. (Seel y Le Bitoux, 2001: 34)

Tras una ducha helada se procedía al rapado que, en el caso de Seel y debido a su estilo “zazou”, se benefició irónicamente de un trato de favor. El detenido, encargado del rapado, le desolló el cráneo, dibujándole una cruz gamada. Su uniforme se distinguía por una cinta azul en el chaquetón y en el gorro, ubicándolo en el grupo de los católicos o asociales, además de los homosexuales: “El delito sexual era una carga adicional en la identidad carcelaria” (Seel y Le Bitoux, 2001: 40).

2.2 Los campos de concentración: experimentación médica, torturas, trabajos forzados y hambre

Entre 1933 y 1945 aproximadamente 10000 hombres fueron confinados en campos de concentración por sus tendencias homosexuales. A partir de 1937 y 1938 se les identificó como grupo de detenidos con un triángulo rosa cosido en el pijama de rayas; con anterioridad a esa fecha este colectivo debía mostrar en su ropa una gran “A” (Arschficker -maricón-) (Zinn, 2016: 79). Los homosexuales deportados carecían de la más nimia posibilidad de ser liberados. Otros métodos de aniquilación consistían en la experimentación médica con inyecciones (Rector, 1981: 130-131) en manos de científicos y doctores del régimen, que en absoluto consideraban sus acciones como un sadismo deliberado. Los homosexuales, en su mayoría, coincidían con el perfil físico y la edad del soldado medio alemán. La biografía de Pierre Seel relata el siguiente hecho sobre la experimentación médica:

Me aterrorizaba cada vez que los altavoces citaban mi nombre, porque a veces era para practicar sobre mí monstruosidades experimentales. La mayor parte del tiempo consistían en inyecciones muy dolorosas en las tetillas [...] Para realizar sus inyecciones les gustaba lanzar sus jeringas en nuestra dirección como se lanzan dardos en la feria. Un día de sesión de inyecciones, mi afortunado vecino se derrumbó, perdiendo el conocimiento. La jeringa le había alcanzado el corazón. No le volvimos a ver nunca. (Seel y Le Bitoux, 2001: 43)

Joseph K. describe la tortura de los baños de agua a temperaturas bajo cero como parte de las prácticas médicas:

A quien fuera sorprendido en la cama con el calzoncillo puesto, o con las manos debajo de las mantas –casi todas las noches se efectuaban controles–, se le conducía al exterior y se le echaban varios baldes de agua encima, luego debía permanecer de pie a la intemperie durante más de una hora. Muy pocos superaron este procedimiento. Lo menos que te podía pasar era que cogieras una pulmonía, y era raro el homosexual que salió vivo de la enfermería: los que llevábamos el triángulo rosa éramos muy codiciados para servir como conejillos en experimentación médica que generalmente terminaban en la muerte. (Heger, 2002: 41)

Otras conductas deleznablemente ejecutadas en los homosexuales incluían la tortura y desmembración corporal por parte de los perros guardianes del campo de concentración. Seel detalla con minuciosidad un episodio desgarrador:

Un día los altavoces nos convocaron a una sesión a celebrar en la plaza de recuentos. Gritos y ladridos hicieron que fuéramos todos rápidamente [...] Yo imaginaba que nos iba (el comandante del campo) a reiterar su fe ciega en el Reich [...] Horrorizado, reconocí a Jo, un tierno amigo de 18 años. No lo había visto antes en el campo [...] en mi dolor, no me enteré en absoluto del contenido de la sentencia de muerte [...] Después los altavoces difundieron una vibrante música clásica mientras los SS le desnudaban. Luego lo colocaron violentamente en la cabeza un cubo de hojalata. Azuzaron hacia él a los feroces perros guardianes del campo, los pastores alemanes, que lo mordieron primero en el bajo vientre y en los muslos antes de devorarlo ante nuestros ojos. Sus gritos de dolor eran amplificadas y distorsionados por el cubo dentro del que seguía su cabeza. Rígido pero vacilante, con los ojos desorbitados por tanto horror y las lágrimas corriendo por mis mejillas, rogué fervientemente que perdiese el conocimiento con rapidez. (Seel y Le Bitoux, 2001: 45 y 46)

Joseph K. expone con gran minuciosidad la desproporcionada tortura denominada “baño genital” por parte de unos guardias ebrios a un prisionero homosexual:

Un triángulo rosa fue torturado hasta la muerte en el búnker. Completamente desnudo, le encadenaron las manos a un garfio de la pared, de modo que el cuerpo colgara completamente estirado y los pies no tocaran el suelo. Le mantenían las piernas abiertas de par en par, e igualmente atadas [...] El primer juegucito [...] consistió en hacerle cosquillas con unas plumas de ganso en la planta de los pies, en las ingles, en las axilas y en otras partes del cuerpo [...] Los guardias, borrachos como cubas [...] querían divertirse más. Hicieron que el capo del búnker trajera dos tazones de hojalata, uno con agua fría y otro con agua caliente [...] Te vamos a escaldar un poquito los huevos y después te los refrescaremos [...] El procedimiento se repitió varias veces hasta que la atormentada víctima perdió el conocimiento [...] Entonces le echaron encima un balde de agua fría para que se reanimara, y las sádicas bestias uniformadas reanudaron la tortura [...] del escaldado escroto de la víctima colgaban jirones de piel [...] Se les ocurrió un nuevo tormento [...] Tomó una escoba e introdujo buena parte del mango en el ano del infeliz. (Heger, 2002: 109-110)

Este mismo superviviente detalla la tortura del árbol (*Baumhängen*), una práctica común en la mayoría de campos de concentración:

Ser colgado en el árbol era uno de los castigos más crueles que te podían imponer. Se trataba de un grueso poste de madera muy largo con un gancho de hierro a unos 2 metros de altura [...] Al transgresor se le ataban las manos a la espalda y luego se le colgaba del gancho. El peso del cuerpo caía en los hombros de tal manera que el condenado solo lograba resistir su propio peso durante poco tiempo. En cuanto le flaqueaban, los hombros se le descoyuntaban, ocasionándole horribles dolores [...] Era uno de los castigos más temidos: cuando un preso colgaba del árbol, sus alaridos de dolor y sus gritos de auxilio se podían oír en el extremo remoto del campo. (Heger, 2002: 91)

El objetivo principal de las SS consistía en la destrucción de este colectivo mediante los trabajos forzados, principalmente en las minas de arcilla. El trabajo en el yacimiento era lo más duro que uno se pudiera imaginar. Tanto en verano como en invierno y diariamente, con los hombros debían empujar un número establecido de carros llenos de arcilla hasta las máquinas de modelado y los hornos de cocción. La producción no podía interrumpirse. Los capos que supervisaban el trabajo, no escatimaban en penalidades, hasta tal punto que algunos prisioneros dejaban

deliberadamente que los carros les aplastaran los dedos, las manos enteras o los pies para ser enviados a la enfermería, de la que nunca salían vivos. Estos homosexuales engrosaban la interminable marea de conejillos de indias para experimentación médica. Joseph K. sobre los trabajos forzosos en la cantera:

Las órdenes del régimen nazi de llevar a cabo en los territorios del Tercer Reich una drástica purga de homosexuales, eran “elementos degenerados” del pueblo alemán que debían ser exterminados, las cumplían los esbirros de las SS con sádica eficiencia y celo. Pero no se trataba de exterminarnos de forma inmediata, sino de torturarnos hasta la muerte con crueldad y brutalidad, con raciones de hambre y extremos trabajos forzados. (Heger, 2002: 55)

La cantera se cobró muchas vidas como resultado del gran número de accidentes, la mayoría de los cuales eran provocados por las SS y los capos. (Heger, 2002: 61)

Finalizado el recuento de cada prisionero, Pierre Seel regresaba a los trabajos forzados en la cantera, y expresa el recibimiento por parte de los SS:

Teníamos que nivelar los caminos entre barracones arrastrando, a latigazos, un rodillo compresor cuyas correas nos cortaban el vientre, provocándonos violentos dolores de vientre. (See y Le Bitoux, 2001: 39)

La falta de alimentos en los campos de concentración era un hecho habitual, las tres comidas diarias se componían en alimentos ricos en agua, esto es, agua y verdura, y en algunos casos un trozo de pan duro o mohoso. Como consecuencia, los prisioneros que estaban sometidos a trabajos forzosos en las canteras de los diferentes campos, sufrían el deterioro físico y una sensación de hambre poco más que inhumana, que los arrojaba a situaciones degradantes, como manifiesta Pierre Seel:

Una de las peores cosas cotidianas de las que guardo recuerdo es el hambre. Era cuidadosamente mantenida por nuestros guardianes y fue fuente de numerosas peleas. El hambre merodeaba y nos animalizaba, haciéndonos asumir considerables riesgos. A veces, cuando estaba encargado de la limpieza de las jaulas de los conejos, devoraba subrepticamente algunas zanahorias [...] El hambre volvió loco a algunos de nosotros. Me acuerdo de un detenido que estaba a menudo cerca de las letrinas, consistentes en algunas planchas encima de una agujero maloliente al que los más débiles se escurrían a veces. Él merodeaba siempre por allí ya que era donde más moscas había. Cada vez que conseguía atrapar una sofocaba grititos de contento. (Seel y Le Bitoux, 2001: 43-44)

Arrancados del sueño a las 6 de la mañana, ingeríamos una tisana desleída y un cuarto de hogaza de “Kommisbrot”, una especie de pan negro generalmente duro o mohoso [...] Hacia el mediodía nos servían una sopa clara con una rodaja de salchichón [...] Dos cacillos de sopa de nabos terminaban nuestra jornada. (Seel y Le Bitoux, 2001: 36).

El 6 de noviembre de 1941, cuando Seel contaba con 18 años, fue liberado del campo de concentración. El comandante del campo, Karl Buck, le expresaba:

... si tiene la tentación de decir cualquier cosa sobre lo que ha visto o ha vivido en este campo, si decepciona a las autoridades del Reich, evidentemente no tardará en volver a estar entre alambradas. (Seel y Le Bitoux, 2001: 48).

Pierre Seel tenía que fichar en la Gestapo durante cuatro meses. El 21 de marzo de 1942 sería reclutado para el RAD (el Reich Arbeitsdienst). Con la finalidad de incrementar su humillación tuvo que llevar el brazalete con la cruz gamada. Fue destinado al taller del aeropuerto militar de Güterlosh, cerca de la frontera holandesa. Regresó el 26 de septiembre de 1942, al mes siguiente tuvo que enrolarse

obligatoriamente en la Wehrmacht. Un decreto establecía el enrolamiento sistemático de los alsacianos lorenenses. El destino final era Yugoslavia a través de Austria. Tras ser herido y hospitalizado en la Cruz Roja, Pierre Seel es convertido en soldado auxiliar y trasladado a Berlín como chupatintas en un cuartel. Su exilio duró 4 años hasta que el 7 de agosto de 1945 regresa a París. Contaba con 22 años. Había regresado con el cuerpo destrozado por tantas penurias y la cabeza devastada por demasiados horrores.

En cuanto a Joseph K., la pena de siete meses se transformó en seis años de penalidades, torturas y sometimientos. En la noche del 22 de abril de 1945 unos guardias de las SS lo abandonan en un campo junto a un grupo de homosexuales austriacos por temor a la llegada cercana de las fuerzas aliadas. Tras regresar del campo de concentración no fue readmitido en su antiguo puesto como empleado de la oficina de Correos, por tanto decidió trabajar como vendedor de artículos para el cuidado del cuero y el calzado; a la edad de 52 años se cambiaría al ramo textil. En sus reflexiones sobre la nueva estampa de Alemania le resultaba arrogante considerar que el destino había escogido a este país para dirigir y gobernar Europa, motivo suficiente como para no comulgar ni con los nuevos amos nazis de Austria ni con su ideología, que no llegaba a comprender:

¿Qué había hecho yo para tener que pagar de esa manera? ¿Qué crimen infame había cometido o qué daño había causado a la sociedad? Había amado a un amigo mío, no a un menor, sino a un hombre adulto de 24 años. No encontraba nada malo ni de inmoral en ello.

¿Qué clase de mundo es este y qué personas viven en él para decirle a un hombre adulto cómo y a quién debe amar? ¿No es cierto que cuantas más inhibiciones sexuales y complejos de inferioridad tiene un legislador, más se le llena la boca al hablar de los sentimientos supuestamente sanos de la sociedad? (Heger, 2002: 29).

Finalizada la guerra, el Ayuntamiento de Viena constituye una oficina provisional para los repatriados de los campos de concentración, lo que suponía la respuesta a una indemnización que reconociera sus derechos como perseguido durante la ocupación nazi y condenado por un delito tipificado penalmente; no obstante las autoridades rechazaron todas sus propuestas animándole a que cambiara su triángulo rosa por el rojo, icono de los presos políticos; en calidad de "sarasa" no obtendría ninguna ayuda. Desde 1971, año en que se despenaliza la homosexualidad en Austria, y hasta 1992 Joseph K. consigue que el estado austriaco le computara el pago de la pensión tras numerosas solicitudes y trámites de documentación. Nuestro protagonista fallecería con 80 años en 1994 sin recibir la indemnización por la persecución que sufrió.

BIBLIOGRAFÍA

- Eschebach, I. (2016): *Homophobie und Devianz. Weibliche und männliche Homosexualität im Nationalsozialismus*, Berlin, Metropol Verlag.
- Gomez Rivero, M^a.C. (2010): *Nociones fundamentales de derecho penal. Vol. I: Parte Especial*, Madrid, Editorial Tecnos.

- González Agudelo, G. (2016): "Lección 33. Delitos contra la comunidad internacional", en J.M. Terradillos Basoco (coord.) (2016): *Lecciones materiales para el estudio del Derecho Penal. Tomo III. Derecho Penal. Parte Especial (vol. II)*, Madrid, Iustel: 431-453.
- Grau, G. (2004): *Homosexualität in der NS-Zeit. Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung*, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag.
- Grau, G. (1995): *Hidden Holocaust? Gay and Lesbian Persecution in Germany 1933-45*, New York, Cassell Publisher.
- Heger, H. (2002): *Los hombres del triángulo rosa: Memorias de un homosexual en los campos de concentración nazi*, Madrid, Amaranto.
- Moradiellos, E. (2009): *La semilla de la barbarie. Antisemitismo y holocausto*, Barcelona, Ediciones Península.
- Morsch, G., y Ley, A. (Eds.) (2007): *El campo de concentración de Sachsenhausen 1936-1945. Acontecimientos y evolución*, Großburgwedel, Metropol Verlag.
- Muñoz Conde, F. (2015): *Derecho Penal. Parte Especial*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Neumann, F. (2014): *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo, 1933-1944*, Barcelona, Anthropos.
- Plant, R. (1986): *The Nazi War against Homosexuals. The Pink Triangle*, New York, Owl Books.
- Rector, F. (1981): *The nazi extermination of homosexuals*, New York, Stein and Day Publishers.
- Rivaya García, B. (2010): "Genocidio y cine", *Revista InterseXiones*, 1, 1-29.
- Sánchez Reverte, R. (2016): "Referencia al crimen del genocidio", *Revista de Estudios Jurídicos*, 16, 1-19.
- Seel, P. y Le Bitoux, J. (2001): *Pierre Seel: Deportado Homosexual*, Barcelona, Bellaterra.
- Torán, R. (2005): *Los campos de concentración nazis. Palabras contra el olvido*, Barcelona, Editorial Península.
- Zinn, A. (2016): "Homophobie und männlicher Homosexualität in Konzentrationslagern. Zur Situation der Männer mit dem rosa Winkel", en I. Eschebach (2016): *Homophobie und Devianz. Weibliche und männliche Homosexualität im Nationalsozialismus*, Berlin, Metropol Verlag: 79-96.
- Zur Nieden, S. (2016): "Der homosexuelle Staatsfeind. Zur Radikalisierung eines Feindbildes im NS", en I. Eschebach (2016): *Homophobie und Devianz. Weibliche und männliche Homosexualität im Nationalsozialismus*, Berlin, Metropol Verlag: 23-34.

VELAR LAS PALABRAS, CALLAR LAS HERIDAS. LA MEMORIA DE LA GUERRA FRANCO-ARGELINA EN LA PRODUCCIÓN DE ASSIA DJEBAR.

VEILING VOICES, SILENCING WOUNDS. THE MEMORY OF THE FRENCH ALGERIAN WAR IN ASSIA DJEBAR'S PRODUCTION

VALERIA STABILE¹

Resumen

Con el presente ensayo es mi intención explorar las técnicas narrativas que han permitido a Assia Djebbar crear su peculiar estilo de escritura; un estilo que ha permitido a la autora argelina superar los límites del silencio y de la segregación impuestos a las mujeres argelinas en el periodo colonial y post-colonial de la historia de Argelia.

Palabras claves: Assia Djebbar, Argelia, guerra franco-argelina, memoria, contra memoria.

Abstract

In this paper, I would like to explore the narrative strategies that allow Assia Djebbar to create her peculiar style of writing. Thanks to this style, Assia Djebbar was able to overcome women's silence and segregation that they were forced to respect during the Algerian colonial and postcolonial history.

Key-words: Assia Djebbar, Algeria, French-Algerian war, memory, counter-memory.

INTRODUCCIÓN

Con el presente ensayo es mi intención explorar las técnicas narrativas que han permitido a Assia Djebbar crear su peculiar estilo de escritura; un estilo que ha permitido a la autora argelina superar los límites del silencio y de la segregación impuestos a las mujeres argelinas en el periodo colonial y post-colonial de la historia de Argelia. Para cumplir con mi objetivo, voy a analizar en particular dos obras de Djebbar: el cuento *Femmes d'Alger dans leur appartement* compuesto en 1978 y el ensayo *Regard interdit, son coupé* que se incluye en la colección de cuentos publicados en 1980 que lleva el mismo título del cuento citado más arriba: *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980).

Cuando Assia Djebbar estaba escribiendo los cuentos que aparecerán en *Femmes D'Alger*, estaba contemporáneamente dirigiendo su primera película, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1979). Casi en consecuencia de esta doble tarea creativa

¹ Erasmus Mundus Gemma -Università di Bologna-Utrecht University. Correo-e: valeria.stabile@studio.unibo.it. Recibido: 06-07-2017. Aceptado: 15-11-2017.

y narrativa, el estilo que Djebbar utiliza en sus cuentos, en particular en el cuento *Femme d'Alger dans leur appartement*, es un estilo cinematográfico influenciado por las imágenes, los perfumes, el ritmo y los sonidos de la música clásica tradicional del área norteafricana. Como afirma la misma Assia Djebbar en una entrevista con Renate Siebert en 1997, la música ha desempeñado un papel fundamental en toda su producción artística (Djebbar y Siebert, 1997: 96).

Los puntos de contacto entre la estructura del cuento *Femmes d'Alger dans leur appartement* y *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* son evidentes. A pesar de los distintos soportes narrativos, la película y el cuento comparten aquel mismo intento de narrar la memoria de las mujeres argelinas a través de sinestesias y organizando la historia como si fuera una composición musical en forma de 'suite'. Es así cómo los límites entre el sentido de la vista y el sentido del oído se van deshaciendo y mezclando; las palabras de las mujeres de la historia de Djebbar viven en una imperceptible zona fronteriza donde el proceso de narración no se puede percibir activando un solo sentido a la vez.

He intentado respetar la misma aproximación por sinestesias también en el título de mi ensayo. El quiasmo dibujado por la primera parte "Velar las palabras, callar las heridas" hace particular referencia a una escena de *Femmes D'Alger dans leur appartement* cuando la protagonista, Sarah, se niega a hablar de las causas de su cicatriz con su amiga francesa Anne. Sin embargo, la figura de la palabra velada y desvelada aparece en otros puntos de la producción de Assia Djebbar, por ejemplo cuando escribe en *Regard Interdit, son coupé*:

Comme si les pères, frères ou cousins disaient: «Nous avons bien assez payé pour ce dévoilement des mots!» Oubliant sans doute que des femmes ont inscrit dans leur chair meurtrie ce dire qui est pourtant pénalisé d'un silence s'étendant alentour (Djebbar, 1980: 188, cursivas añadidas)

[Como si padres, hermanos o primos dijeran: "¡Hemos pagado un precio bastante caro por ese desvelamiento de las palabras!" Olvidando que algunas mujeres llevan inscrito en su carne martirizada aquel decir que es por lo tanto penalizado de un silencio que se expande alrededor. (traducción mía)]

En la primera parte de este ensayo presentaré un corto análisis del entorno ideológico que marca la guerra franco-argelina; en la segunda parte analizaré la relación entre vista, oído, silencio y palabras en el cuento de Assia Djebbar, haciendo algunas referencias también a la película *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. También en esta segunda parte, se individualizarán y subrayarán los momentos en que la textura retórica del cuento cruza las palabras de los personajes femeninos que pueblan *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En el 'appartement' de las mujeres los sonidos, las visiones y los silencios contribuyen a formar y narrar la historia del conflicto desde una perspectiva alternativa a la versión oficial, y quizás más profunda.

1. DESVELANDO LA GUERRA DE ARGELIA

«Le peuple français proclame solennellement
son attachement au Droits de l'Homme

*et aux principes de la souveraineté nationale
tels qu'ils ont été définis par la Déclaration de 1789 [...]»
Constitution de la République Française, Préambule.*

En 1789 la Asamblea Nacional Constituyente, nacida después el estallido de la Revolución Francesa, publica la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. El texto fue de importancia capital no sólo para Francia, sino también para la mayoría de los países occidentales. Los ideales de Libertad, Igualdad y Fraternidad forjaron e inspiraron la definición moderna de 'natural' y de 'derecho humano'. En efecto, la misma Declaración de los Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas de 1946 fue influenciada por el texto de la constituyente, redactado más de ciento cincuenta años atrás. Al adoptar ese texto, la ONU ha confirmado una vez más que las ideas de 'derecho' y de 'ser humano' son algo íntimamente relacionado y definido por el mundo occidental. Como consecuencia, también la palabra 'universal' ha sido adaptada y reducida a una coincidencia con una parte del mundo, excluyendo así cualquiera otra posible declinación y matiz de los términos que acabamos de ilustrar. Si no fuera bastante, el masculino universalizado que triunfa en la declaración de la Asamblea Constituyente de 1789 ('hombre', 'ciudadano') que ahora se encuentra universalizado gracias a la convención de las Naciones Unidas, ha restringido el sentido de las palabras claves de la Revolución Francesa: ya no es posible ser libre, si se propone una libertad ajena a las libertades adquiridas con la Revolución, no es posible ser iguales, salvo igualarse a un sujeto preestablecido, y tampoco es posibles ser hermanos si no vamos a ser reconocidos como seres humanos, o si, simplemente, al ser mujeres o al querer identificarnos utilizando el género femenino, sólo podemos ser 'hermanas'. La revisión de los principios básicos de la constitución y de sus ideales involucra así toda la sociedad occidental en un proceso de identificación y de auto-definición.

La palabra 'constitución' tiene en Francés tres sentidos posibles: en un primer sentido se puede indicar con el término 'constitución' la composición de una materia y los elementos que concurren a su formación; en un segundo sentido es posible utilizar el término para referirse a la calidad de la condición física de algo; y finalmente, en un tercer sentido, y con mayúscula ('Constitución'), se indica el establecimiento de los principios y valores fundamentales de una nación. Aquí no se quiere criticar los principios adoptados en sus sentidos y efectos (aunque sea necesario tener siempre presente que han sido el resultado de una elección y de una exclusión) sino adentrarse en las historias de las mujeres de Assia Djebar, sin olvidar las repercusiones que la guerra franco-argelina han tenido en la 'constitución' de Francia, abriendo una herida difícilmente sanable en el tejido de su historia. Además, con la difusión de los principios constituyente de Francia en el mundo occidental, la crisis que los ideales franceses vivieron durante los años del conflicto y de la represión de los movimientos independentistas, ha causado la necesidad de un reexamen no sólo para 'la République', sino también para todos los países que al firmar la declaración de 1946 pensaban estar rodeados por aquella parte del mundo que rechazaba por completo las monstruosidades que habían caracterizado los últimos años de la historia europea.

La guerra de Argelia demostraba que la revisión del proyecto colonial puede afectar mucho más que la revisión de la simple 'política exterior' de un país.

¿Cómo sobrevivir entonces a la operación de repensar el valor de la 'constitución'? y ¿cómo seguir justificando la posición de Francia entre aquellas Naciones que siempre han representado un ejemplo de democracia?

En su artículo "The Algerian War and the Revision of France's Overseas Mission" (2003), William B. Cohen muestra que la guerra de Argelia ha contribuido a suscitar una reflexión crítica a propósito de la totalidad del proyecto colonial Francés y, sobre todo, una reflexión sobre la auto-identificación de Francia. La imagen de Francia como la salvadora de la sociedad argelina de las barbarie y del subdesarrollo fue subvertida a causa de las atrocidades perpetradas por el ejército francés en contra de la población civil argelina. Sin embargo, según Cohen, la creencia de que la sociedad argelina no habría tenido ninguna posibilidad de mejorar sus condiciones sin la colonización y la anexión como departamento francés es muy común entre las posiciones de los representantes de Francia. Para demostrarlo, Cohen cita dos discursos de Jacques Chirac, el ex Primer Ministro y ex Presidente de Francia, escribe Cohen:

Prime Minister Jacques Chirac declared in 1988 that "the accomplishments of France overseas [were] something great, ambitious, generous, and imperishable... France has no reason to blush over these accomplishments, they are above all a task of civilization, progress, liberty and fraternity." [...] Once elected president, Chirac described (in 1996) the labor of French settlers in Algeria as "enriching what was French soil for 130 years. Pacification, economic development, the spread of education, the founding of modern medicine, the creation of administrative and legal institutions reveal the incontestable traces of the French presence [...]" (Cohen,2003: 234)

[El Primer Ministro Jacques Chirac declaró en 1988 que "los logros de Francia en el extranjero fueron algo grande, ambicioso, generoso, e impercedero... Francia no tiene razones para avergonzarse de estos logros, que son en primer lugar una tarea de civilización, progreso, libertad y fraternidad." [...] Una vez elegido presidente, Chirac describió (en 1996) el trabajo de los colonos franceses en Argelia como "enriquecedor de lo que fue tierra francesa durante 130 años. La pacificación, el desarrollo económico, la difusión de la educación, la introducción de la medicina moderna, la creación de instituciones administrativas y legales revelan las señales indiscutibles de la presencia de Francia [...]" (traducción mía)]

Lo que es interesante en los discursos de Chirac es no sólo el profundo orgullo que caracteriza sus declaraciones, sino también los años precisos en que hace ambas declaraciones. Siempre según Cohen, en 1992 (o sea sólo cuatro años después de la primera declaración y cuatro antes de la segunda) los franceses se declaran ya conscientes de que durante la guerra fue utilizada la tortura (Cohen,2003: 230). "Chirac's stories of colonialism", escribe Cohen, "[...] appeared as delusional fantasies" (Cohen,2003: 237), o dicho de otra manera, Cohen sostiene que los cuentos coloniales de Chirac aparecen ya como decepcionantes. Debido a la experiencia del proceso a Maurice Papon, que tiene lugar entre 1997 y 1998, Francia está preparada para enfrentarse a una versión no edulcorada de la guerra de Argelia (Cohen,2003: 230-231). De todas formas, el descubrimiento de que el proyecto colonial nacional no fue en realidad ni inocente, ni caritativo, fue un proceso largo de 'desvelamiento' de la verdad.

‘Desvelamiento’ es un término clave para aproximarse a los acontecimientos de la guerra argelina para la independencia. Como escribe Frantz Fanon en la tercera edición de su famosa obra de 1959 *L’an V de la révolution algérienne* (1962) las mujeres argelinas se transformaron en una metonimia de la tierra. La identificación de la tierra colonizada con el cuerpo de las mujeres no es una novedad en la iconografía colonialista, es suficiente recordar la célebre incisión de finales del siglo XVI de Stradanus donde Américo Vespucio descubre el continente americano representado como una mujer desnuda que se despierta de su lascivo sueño sobre una hamaca. En el caso de Argelia, sin embargo, la asociación entre conquista de la tierra y conquista de lo femenino adquiere unas cuantas características peculiares. En efecto, el proceso de desvelar a las mujeres se convirtió en una ‘occidentalización’ forzada que Francia presentó como un proceso de emancipación. A este propósito resultan fundamentales las palabras de Frantz Fanon:

Cette femme qui voit sans être vue frustré le colonisateur. Il n’y a pas réciprocité. Elle ne se livre pas, ne se donne pas, ne s’offre pas. L’Algérien a, à l’égard de la femme algérienne, une attitude dans l’ensemble claire. Il ne la voit pas. [...] L’Européen face à l’Algérienne veut voir. Il réagit de façon agressive devant cette limitation de sa perception. Frustration et agressivité ici encore vont évoluer en parfaite harmonie (Fanon, 1962: 31)

[Esta mujer que ve sin ser vista frustra al colonizador. No existe reciprocidad. Ella no se libera, no se da, no se ofrece. El argelino tiene, con respecto a la mujer argelina, una actitud muy clara. Él no la ve. [...] El europeo delante de la argelina quiere ver. Él reacciona de manera agresiva delante esta limitación de su percepción. Frustración y agresividad otra vez se desarrollarán en perfecta armonía (traducción mía)]

El 1959 es un año significativo en la historia de las relaciones entre Argelia y Francia. Durante una manifestación pública en favor del gobierno francés, algunas mujeres argelinas se quitaron el velo y expresaron su gratitud a las mujeres francesas que las acompañaban. En ese mismo año se estrenó la Ordonnance No. 59-274. En el texto de la ordenanza se iba a cancelar parte del poder del juez islámico, el ‘qāḍī’, sobre todo en la jurisdicción del matrimonio y del divorcio. Según Teresa Camacho de Abes fue una ordenanza que hacía parte de la guerra psicológica que empezó en 1958: “The law was meant to integrate French legal precedent in the guise of giving Algerian women legal rights and freedom. It was the culmination of the psychological warfare begun in May 1958 through mass demonstrations” (Camacho de Abes, 2011: 203).

La mujer que se desvelaba representa para Francia una victoria en términos de ‘mission civilisatrice’ y representa al mismo tiempo una amenaza. Las mujeres argelinas decidieron quitarse el velo no sólo para seguir un proceso de occidentalización, sino también para evitar los controles de la policía francesa que se concentraban en las mujeres veladas. Como en la famosa escena de la película de Gillo Pontecorvo *La Bataille d’Alger* de 1966 cuando las mujeres del FLN superan las inspecciones de los militares franceses y consiguen llevar a cabo los atentados, como si las apariencias occidentales fueran automáticamente un indicio de inocencia.

No fue fácil para la resistencia argelina involucrar a las mujeres en la resistencia. Siempre Fanon en el “Annexe” al primer capítulo del libro citado más arriba escribe:

«L'Algérienne, comme ses frères, avait minutieusement monté des mécanismes de défense qui lui permettent aujourd'hui de jouer un rôle capital dans la lutte liberatrice.

«Et d'abord le fameux statut de l'Algérienne. Sa prétendue claustration, sa radicale mise à l'écart, son humilité, son existence silencieuse confinant à une quasi-absence. Et la 'société musulmane' qui ne lui a fait aucun place, amputant sa personnalité, ne lui permettant ni épanouissement ni maturité, la maintenant dans un perpétuel infantilisme. (Fanon, 1962: 54)

[La mujer argelina, como sus hermanos, ha minuciosamente montado unos mecanismos de defensa que le permiten hoy desempeñar un papel fundamental en la lucha de liberación.

Y en primer lugar el célebre estatuto de la argelina. Su pretendido enclaustramiento, su exclusión radical, su humildad, su existencia silenciosa relegándola a una casi-ausencia. Y la 'sociedad musulmana' que no le deja algún sitio, amputando su personalidad, no permitiendo ni floración ni madurez, manteniéndola en una infancia perpetua. (traducción mía)]

La obra de Assia Djébar se focaliza precisamente en narrar la reacción a la 'quasi-absence' que describe Frantz Fanon. Como consecuencia de la actitud de enclaustrar y 'proteger' las mujeres, como si fueran todavía inocentes e incapaces de ser autónomas, la resistencia no quería exponer las mujeres a la escena pública de la historia, desveladas y sin alguna distancia que las protegiera de la agresión exterior. Como veremos en la segunda parte, dedicada a las historias de Assia Djébar, la cuestión de la tortura, al ser una escena privada que se convierte en pública en el momento de denunciarla, provocó la reacción inversa de la sociedad argelina demostrando que el silencio de las mujeres era casi preferible a la denuncia, como si lo que pasó durante las violencias no se pudiera narrar con voz femenina porque el riesgo era el de exponer una vez más las mujeres a los ojos de la colectividad. Al trauma se añadía una doble vergüenza y las mujeres se encontraron por un lado bajo el fuego cruzado de las atenciones tanto francesas como argelinas, como subraya Christine Quinan en su ensayo "Veiling Unveiled: Female Embodiment and Action in Assia Djébar's *Les Enfants du Nouveau Monde* and *Les Alouettes Naïves*" (2011), por otro lado en un camino de emancipación que yuxtaponía la independencia política del País a la independencia política del cuerpo de la mujer y del cuerpo femenino.

En su libro dedicado a Frantz Fanon y Assia Djébar, *Voci e silenzi postcoloniali. Frantz Fanon, Assia Djébar e noi* (2012), Renate Siebert reconoce dos líneas críticas en Fanon y Djébar:

Fanon è un uomo, nato e cresciuto in una cultura non araba e non musulmana. Inoltre, morto poco prima del raggiungimento dell'indipendenza, non ha potuto osservare il destino delle conquiste della lotta in tempi di pace. La sua analisi militante, sul piano così delicato come le relazioni fra i sessi, cercava di proiettare l'utopia della liberazione [...] oltre il tempo presente, nel sogno di una Algeria liberata. Djébar, invece, da donna algerina, di tradizioni arabo-berbere e musulmane, sviluppa una scrittura ispirata all'esperienza autobiografica e in base all'osservazione sia della lotta per l'indipendenza, sia delle nuove condizioni di oppressione delle donne che si creano nell'Algeria indipendente (Siebert, 2012: 119)

[Fanon es un hombre, nacido y crecido en una cultura ni árabe ni musulmana. Además, fallecido poco antes de lograr la independencia, no pudo observar el destino de las conquistas de las luchas en tiempos de paz. Su análisis militante, que atañe al delicado asunto de las relaciones entre los sexos, intentaba proyectar la utopía de la liberación [...] más allá del tiempo presente, en el sueño de una Argelia liberada. Djébar, por el contrario, al ser una mujer argelina, de tradiciones arabo-berberes y musulmanas, desarrolla una escritura que se inspira a la experiencia autobiográfica

y se basa sobre la observación tanto de la lucha para la independencia, como de las nuevas condiciones de la opresión de las mujeres que se van a crear en la Argelia independiente (traducción mía)]

La larga cita desde la obra de Siebert es necesaria para introducir la segunda parte de este ensayo sin perder la conexión entre la obra de Fanon y la obra de Djébar, aunque distintas y pertenecientes a dos épocas diferentes. Este punto de enlace entre Djébar y Fanon es la corporeidad que, siempre según Siebert, en Fanon se materializa en su interés hacia el individuo y en Djébar en la atención que la autora pone a los sentimientos y a las relaciones (Siebert,2012: 163). La exclusión que sufren las mujeres es una forma de alienación parecida a la alienación racista que describe Frantz Fanon en sus trabajos, a este propósito, Renate Siebert escribe:

L'alienazione sessista, come quella razzista, investe il corpo, si esprime nel corpo e - quando viene sconfitta e si trasforma in un moto liberatorio - spinge verso un nuovo linguaggio corporeo, verso nuovi movimenti dei corpi. (Siebert,2012: 196)

[La alienación sexista, como la racista, involucra el cuerpo, se expresa en el cuerpo y - cuando es derrotada y se transforma en un movimiento libertador - empuja hacia un nuevo lenguaje corpóreo, hacia nuevos movimientos de los cuerpos]

Entre los movimientos descritos por Renates Siebert, se puede introducir la escritura y la escritura de Assia Djébar en particular.

2. 'BLESSURE DE GUERRE'

*«Son coupé... Sarah... L'appeler, trembler dans l'appel pour prévenir le sacrifice, quel sacrifice...»
Assia Djébar, Femmes d'Alger dans leur appartement.*

Assia Djébar es una escritora poliédrica, no sólo porque es capaz de expresarse en distintos estilos artísticos como la poesía, la cinematografía y la prosa, sino también porque sus obras están arraigadas en varios aspectos de la historia de Argelia y saturados de diferentes lenguajes sensoriales que permiten a la persona que lee vivir y percibir los textos.

¿Cómo es posible, entonces, contar una historia que tiene una fuerte ascendencia autobiográfica, si el acceso a la palabra 'yo' está socialmente estigmatizado? ¿Quién tiene la bastante fuerza subjetiva como para narrar? Djébar contesta a estas preguntas indirectamente a través de la misma existencia de sus textos, y de manera explícita en una entrevista con Renate Siebert de 1997. El diálogo con Siebert se abre efectivamente con una pregunta relacionada con la original manera de Djébar de mezclar historia y autobiografía, Djébar contesta declarando que la autobiografía es para ella la expresión del ejercicio del 'pericolo di sé' (peligro de sí misma [traducción mía]) (Djébar y Siebert,1997: 21) . El 'pericolo di sé' se define como una pérdida de equilibrio entre el 'yo' y los demás (Djébar y Siebert,1997: 21). Los encuentros de mujeres en Argelia son para Djébar reveladores de la peculiar relación que existe entre lo femenino y el sujeto 'yo' en la sociedad argelina porque durante esos encuentros las mujeres son capaces de sostener conversaciones enteras sin hablar nunca utilizando la primera persona.

Hablan de lugares comunes y evitan el uso del 'yo' porque, según explica Assia Djébar, la palabra 'yo' es una palabra poco común y peligrosa (Djébar y Siebert, 1997: 23).

En 1956 Assia Djébar escribió su primera novela, *La Soif*, cuando era estudiante en París. Entonces tenía sólo veinte años y la experiencia de escribir una novela estaba caracterizada por una sensación de desafío y por un enorme entusiasmo (Djébar y Siebert, 1997: 35). En el segundo período de su producción artística, al que pertenece *Femmes d'Alger dans leur appartement*, utiliza una perspectiva autobiográfica sobre Argelia y sobre la guerra franco-argelina. Es una escritura que permite a Djébar conducir un autoanálisis y darse cuenta de lo que ha pasado durante los años del conflicto (Djébar y Siebert, 1997: 35). Este tipo de escritura es algo que Djébar define como un regreso al corazón de todas las heridas (Djébar y Siebert, 1997: 35).

En efecto, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, el cuento, se abre de manera abrupta como una herida. Las palabras, en cursiva, tienen un estilo rápido, los núcleos de sentido están casi desconectados el uno del otro. Como en la escena de una película, quien lee se da cuenta de que se trata de una pesadilla, de que es la voz de uno de los personajes del cuento la que narra la escena. La misma voz hace referencia a una mujer, Sarah, descrita a través de imágenes confusas y símbolos que emergen de una memoria que se va desvaneciendo. Ali, que habla utilizando la primera persona, hace referencia a un sacrificio hecho por Sarah (Djébar, 1980: 13-14) y repite muchas veces la palabra 'silence' (Djébar, 1980: 13-14), como para anunciar el tema principal del cuento: las palabras no pronunciadas. La escena de la pesadilla termina con el despertar de Ali y se descubre que la mujer descrita en la pesadilla es su pareja, Sarah. El espacio doméstico y privado de las relaciones entre Sarah y Ali se interrumpe violentamente cuando Anne, una amiga de Sarah, llama por teléfono pidiendo ayuda porque acaba de salir de una profunda crisis en la que intentó suicidarse. Anne no es una simple amiga de Sarah, sino que es su amiga francesa que nació en Argel y que vive regularmente en Francia, en Lyon.

Para no dejar sola su amiga, Sarah organizará para Anne un verdadero viaje a los apartamentos de otras mujeres y amigas, un viaje que cruza el mundo tradicional de la familia del antiguo 'hazab' y termina con el hammam. El viaje representará para Anne la ocasión para llegar a ser consciente de la historia argelina y curar sus heridas, como declara la misma autora en la citada entrevista con Renate Siebert (Djébar y Siebert, 1997: 91). No es difícil leer en el personaje de Anne aquella memoria de la guerra edulcorada y transformada de la que Chirac se hizo portavoz en los discursos citados en el párrafo anterior. Djébar describe la posición de Anne, la extranjera que ha nacido en Argelia, con las palabras siguientes:

Anne ignorait tout de la ville au cours de la période passée de feu et de meurtres: femmes dehors sous la mitraille, voiles blancs que trouaient des taches de sang... (Djébar, 1980: 48-49)
[Anne ignoraba todo de la ciudad durante el periodo pasado de fuego y de asesinados: mujeres afuera bajo la metralla, velos blancos perforados de manchas de sangre... (traducción mía)]

En el segundo 'Interlude', cuando Anne es invitada por la familia de Sonia, Assia Djébar describe la celebración de la circuncisión del hijo más joven de la familia. La separación entre mujeres y hombres es rigurosa y rígida, pero también se percibe

una distancia entre Anne y las demás mujeres. Sólo cuando llega Baya, Anne puede comunicarse con las mujeres argelinas, porque no entiende la lengua que hablan y necesita una traductora. Durante las danzas tradicionales de las mujeres en el jardín de la casa, alguien apaga la luz de la primera planta, probablemente uno de los hombres que quiere espiar a las mujeres escondiéndose.

- Ce sont *eux* qui se cachent alors!... suggéra une rieuse.

- L'effrontée ! protesta une autre. Nous sommes si tranquilles, loin des hommes!

Baya considérait Anne en véritable étrangère. Celle-ci dit par hasard qu'elle arrivait de Lyon, la jeune fille aussitôt d'évoquer avec un plaisir volubile un stage d'études à Lyon, deux ou trois années auparavant: c'était là qu'elle, la première du pays avec trois garçons, s'était initiée à la cytologie [...] (Djebar,1980: 37, cursiva mía)

[- ¡Son *ellos* que se esconden entonces!... insinúa una mujer riendo.

- ¡Descarada! Protesta otra mujer. ¡Estamos tan tranquilas, lejos de los hombres!

Baya consideraba a Anne como una verdadera extranjera. Aquella contó por casualidad que llegaba de Lyon, y la joven recordó con placer parlanchín un viaje de estudios en Lyon, dos o tres años antes: fue allí donde ella, la primera del país con tres jóvenes, se había iniciado en la citología.[...] (traducción mía)]

La citología se convierte para Baya en la ocasión de hacer un comentario crítico sobre el género. Tras discutir sus búsquedas sobre una anomalía del código genético, Baya termina diciendo, a propósito de la diferencia entre xx y xy (que indican en el ADN la distinción entre género femenino y masculino del sexo): "Une lettre à changer - soupirait-elle emphatiquement - et tout, vraiment tout ici, serait changé pour nous!" (Djebar,1980: 38)

¿Por qué todo sería distinto con sólo ser hombre y no mujer? Baya subraya en su discurso que únicamente la última parte de una larga y compleja secuencia de códigos determina el sexo, una anotación que permite una interpretación distinta y conectada con el silencio que vela la fin de la guerra de Argelia. Como en el código del ADN, también la guerra fue una larga y compleja serie de acontecimientos que terminaron con una memoria distinta para mujeres y para hombres. La participación de las mujeres en la guerra, la ayuda que dieron a la revolución exponiendo sus vidas y cuerpos a la tortura y a las violencias, el dolor por la pérdida de sus familiares, fue escondido bajo las limitaciones que el gobierno nacionalista estaba aplicando a ellas a causa de su sexo.

La escena del segundo 'Interlude' es introducida por un momento muy significativo dedicado a la relación entre género, memoria e historia. Es el momento en que Ali dialoga con el personaje llamado 'el pintor'. El pintor vive con Leila, una mujer considerada como una heroína de la guerra que sufre de un trastorno mental causado por la experiencia de la cárcel. La palabra heroína, 'héroïne' desempeña aquí un doble papel semántico: es el femenino de héroe, 'héros', y se refiere también a la sustancia psicotrópica. El pintor cuida de Leila y no quiere ingresarla en un hospital, porque no sería otra cosa que una nueva prisión para ella. La conexión entre hospital y cárcel aparece también en una escena de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* cuando personas vestidas de blanco como el personal de un hospital hacen su aparición detrás de un barrote. En el cuento la cercanía entre hospital y cárcel se ofrece a través de otro

juego polisémico de la autora. La palabra francés 'enferme', que significa encerrado, tiene una fuerte asonancia con la palabra 'infirmé' que quiere decir enfermo.

-[...] J'ai maudit les psychiatres et leur clique... Quand ils arrivent dans ce foutu pays, qu'est-ce qu'ils comprennent à toi, à moi, à Leila? [...] Condamnée à mort à vingt ans, des années de prison hier et on l'enfermerait encore? [...] Je suis le seul mâle ici qui refuse, sous tout prétexte, d'enfermer une femme... Chez moi, elle sera sûre de s'envoler en toute sécurité... [...]

-Tu crois qu'elle sera d'accord, elle? répliqua Ali.

- Ton doute me blesse! [...] (Djebar,1980: 32-33 cursivas mías)

[...] He maldecido a los psiquiatras y su banda... Cuando llegan a este jodido país, ¿qué es lo que comprenden de mí, de ti, de Leila? [...] Condenada a muerte a los veinte años, años de cárcel ayer y tendría que enclaustrarla otra vez? [...] Soy el único varón aquí que se niega, bajo ninguna circunstancia, a encerrar a una mujer... En mi casa, será libre de escaparse con toda seguridad... [...]

- ¿Crees que ella estaría de acuerdo? contesta Ali.

- ¡Tu duda me hiera! [...] (traducción mía)]

El diálogo entre Ali y el pintor precede a una escena donde aparece Leila sola en su cuarto, completamente perdida en los recuerdos. El estilo cinematográfico de Assia Djebar resulta de nuevo patente, como al principio del cuento. La mirada se acerca rápidamente sobre Leila tumbada en su cama, absorta en las visiones de las pesadillas que flotan en su memoria:

Sur le lit, en écoutant sans relâche le même disque, Leila se replongea dans les *images* flottantes de son cauchemar: regards de femme voilées en blanc ou en noir mais le visage libre, qui pleuraient *silencieusement*, comme derrière une vitre. Et Leila se disait, le corps endolori, qu'elles pleuraient, ces tantes et ces aïeules disparues, sur elle, sur *sa mémoire défaite* (Djebar,1980: 33 cursivas mías)

[Sobre la cama, escuchando sin parar el mismo disco, Leila vuelve a sumergirse en las *imágenes* flotantes de su pesadilla: miradas de mujeres veladas de blanco o de negro pero con el rostro libre, que lloran *silenciosamente*, como detrás de un cristal. Y Leila se dice a sí misma, el cuerpo dolorido, que ellas lloraban, estas tías y abuelitas desaparecidas, por ella, por su *memoria deshecha* (traducción mía, cursivas mías)]

En esta escena es posible detectar tres ejes importantes del cuento: la conexión con el sentido de la vista y las imágenes, el silencio femenino conectado con el velo, y la memoria corrupta. Es evidente que la misma existencia en el cuento de un personaje nombrado 'el pintor' es una metáfora de Delacroix o más probablemente de Picasso y recuerda que toda la historia vive una relación particular con los sentidos, en particular el sentido de la vista. Como escribe Assia Djebar en su ensayo *Regard interdit, son coupé* a propósito de la versión de Picasso de *Femmes d'Alger*:

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la port ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes (Djebar,1980: 189)

[No veo otra cosa en esos pequeños susurros antiguos que un intento de devolver la conversación entre mujeres, aquella conversación que Delacroix ha congelado sobre la tela. No espero que en la puerta abierta hacia el sol, aquella que Picasso impuso en seguida, una liberación concreta y cotidiana de las mujeres (traducción mía)]

La memoria femenina desaparece de la mirada pública, escondida bajo los velos o detrás de las paredes domésticas, lejos de la posibilidad de ser vista y pronunciada.

El silencio, como una verdadera materia, cubre las cicatrices, pero las heridas siguen allí, sangrantes, entre lágrimas silenciosas y reminiscencias. La protagonista de *La Nouba de Femmes du Mont Chenoua*, Lila, un nombre que recuerda de forma evidente el nombre de Leila, es una arquitecta y en la segunda mitad de la película dialoga con su pareja, que se llama Ali, como la pareja de Sarah. Lila y Ali están en un establo y Lila dice que querría, como arquitecta, construir casas de cristal. Un comentario que puede hacer pensar en una pérdida de privacidad y protección (Heggoy, 1974: 449) sobre todo en el mundo occidental donde la idea de utilizar el espacio doméstico para apartarse está muy difundida y apreciada, pero cuando la privacidad significa padecer el enclaustramiento y la ocultación, la acción de exponer tiene una doble dirección: se puede observar y ser observadas libremente.

Femmes d'Alger dans leur appartement termina con tres escenas que constituyen un tríptico final: la escena del 'hammam' cuando Anne descubre la cicatriz de Sarah, el panel central *Pour un diwan de la porteuse d'eau* y el 'diwān' final *Pour un diwan de porteuses de feu*. El 'hammam' no constituye sólo un sitio donde las mujeres únicamente pueden acceder, sino un sitio, fuera del espacio de la casa, que las mujeres tienen derecho a visitar. En el 'hammam' las mujeres están desnudas, hablan de su vida, cantan, no llevan velos, pero siguen rodeadas por la presencia silenciosa e imponente de los varones.

Baya, Anne, Sonia y Sarah encarnan a las protagonistas de la tela de Delacroix, observadas por una mirada exterior que generalmente no tiene derecho a seguir a las mujeres en este tipo de 'appartements'. Las tres amigas cuidan a Anne, mientras otra mujer canta. Baya se queja de la vida con su pareja y Sara, que quiere consolarla, recuerda sus sucesos en el trabajo, pero Baya contesta diciendo "[...] Mais, tu sais comment je suis: je ne serai pas tranquille si je ne me marie pas!" (Djebar, 1980: 48).

Los hombres y las obligaciones hetero-patriarcales están presentes, como si fueran ellos los autores ausentes de la historia, como si fuera del espacio del 'hammam' la existencia de las mujeres fuera admitida únicamente en una relación heterosexual. Las mujeres del 'hammam' son libres de lavarse, de tocarse y de mirar sus cuerpos, pero, cuando termina el tratamiento y están cubiertas con toallas blancas, una masajista comenta "comme des jeunes mariées". Antes de cubrirse con las toallas, Anne vislumbra la cicatriz azul de Sarah, 'bleu' como el color nacional de Francia:

Anne [...] aperçut la cicatrice large e bleuâtre de son amie.

-Une brûlure? demanda-t-elle en la touchant lentement, tout le long de l'abdomen.

Sarah ne répondit pas. "Blessure de guerre", devrait-elle dire, probablement sur un ton mélodramatique. (Djebar, 1980: 48)

[Anne [...] vislumbra la cicatriz larga y azulada de su amiga

- ¿Una quemadura? pregunta ella, tocándola despacio, toda la largueza del abdomen.

Sarah no contesta. "Herida de guerra" tendría que decir, probablemente con un tono melodramático (traducción mía)]

Anne no es consciente de lo que pasó después que su padre, un magistrado, fuera desplazado a otra colonia francesa. Sarah no contesta a la pregunta de Anne, pero su juventud empieza a asomarse a su memoria, se acuerda de Argel, de la sombra

de las cárceles vacías (Djebar, 1980: 49). Frente al silencio de Sarah, Anne empieza a recordar 'su' Argel, es una memoria que encuentra el sentido del olfato por el perfume de las flores de las acacias. La flor blanca de las acacias que, dice Anne, 'embaumait' el aire de los jardines es una de las sinestesias más significativas del cuento: el color de la flor, el blanco, un color que Djebar describe como el color del silencio absoluto (Djebar y Siebert, 1997: 158), y el perfume de las flores que no 'parfumait', sino 'embaumait' el aire, constituyen un interesante juego de sentidos en la narración de las memorias. En particular, 'embaumer' significa en francés tanto perfumar como embalsamar un cadáver para preservarlo de la putrefacción. Las memorias de las protagonistas del cuento de Assia Djebar reflejan mucho de la condición femenina en Argelia durante e inmediatamente después de la guerra: los recuerdos de Anne, la mujer francesa, tienen el perfume de una flor y al mismo tiempo parecen colocarse en una realidad idílica que no existe (quizás nunca existió) y que se presenta embalsamada como un cadáver; las memorias de Leila están deshechas y segregadas en el apartamento del pintor; la memoria de Sarah, finalmente, está segregada dentro de ella misma.

La escena del 'hammam' se interrumpe porque la portadora de agua, Fatma, tiene un accidente. Aquí empieza el segundo panel del tríptico, *Pour un diwan de la porteuse d'eau*, y las protagonistas de esta escena no son ya los recuerdos, sino las palabras y su importancia. La estructura de la sección es peculiar: pocas líneas en cursiva representan los pensamientos confusos de la febril Fatma, sigue un párrafo escrito con un estilo rápido y un ritmo que deja a quien lee sin aliento, un ritmo que recuerda mucho el movimiento rápido de la 'nouba'.

La pregunta que aparece a menudo en esta sección es: ¿quién soy yo? La peligrosa y poco común palabra 'yo' se desvela. Las acciones, repetidamente en imperativo, están expresadas al tiempo pasado y al presente, acelerando la sensación de desorientación de quien lee:

[...] Les mots seuls, mots de préhistoire, mots informes, de blanc strident, mots qui n'oppressent plus tandis que ces mains, la blanche et l'autre rougie [...] (Djebar, 2002: 103)

[Las palabras solas, las palabras de la prehistoria, palabras informes, de un blanco estridente, palabras que no oprimen más que estas manos, la blanca y la otra enrojecida [...]] (traducción mía)

"Je suis - suis-je -, je suis l'Exclue..."

Fourmillement de mots des abysses, resurgissant dans le corps horizontal qui avance, et l'ambulance fraie son sillage [...] (Djebar, 1980: 52-53)

["Yo soy - soy yo-, yo soy la Excluida..."]

Hormigqueo de palabras desde los abismos, surgiendo del cuerpo horizontal que avanza, y la ambulancia se abre camino [...] (traducción mía)

"C'est moi- moi ? C'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit

C'est moi -moi? - moi qu'ils ont humiliée

Moi qu'ils ont ecagée

Moi qu'ils ont cherché à ployer, [...] moi dans les marbres du malheur sourd, moi dans les rocs du silence de voile blanc..." (Djebar, 1980: 54)

["¿Soy yo - yo? ¿Soy yo a la que han excluido, yo sobre la cual han lanzado la interdicción

¿Soy yo - yo? - yo a la que han humillado

Yo a la que han encarcelado

Yo a la que intentaron doblegar, [...] yo entre los mármoles del sordo malestar, yo entre las rocas del silencio con el velo blanco..." (traducción mía)]

"Moi - est-ce vraiment moi? [...]" (Djébar,1980: 58)

["¿Yo - es de verdad yo? [...]"

"Je suis - qui suis-je?- je suis l'exclue..." (Djébar,1980: 59)

["Yo soy - ¿quién soy yo? - yo soy la excluida..."(traducción mía)]

Las palabras de Fatma describen la condición que vive la memoria femenina de la guerra, una memoria que ya ha perdido su propio sujeto ("*Moi - est-ce vraiment moi?*") y la posibilidad de reflejarse en el pasado porque ha sido excluida de la historia ("*[...]C'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit [...]*"). Fatma, que casi no es un nombre propio al ser el nombre utilizado para referirse en general a las mujeres argelinas, pierde la coincidencia entre el 'yo', o sea el sujeto, y el 'ser yo', o sea la subjetividad, vive en un espacio sin pasado, sin memoria, sin historia y sin identidad, un espacio que niega las palabras, un silencio que mata la posibilidad de oír su propia voz y así reconectar la dimensión del sujeto con la de la subjetividad.

Según lo que escribe Adriana Cavarero en su célebre texto *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), inspirado a las teorías de Hannah Arendt, cuando una mujer narra su historia intentando descubrir quién es, en realidad no hace otra cosa que contestar a la pregunta de otra mujer que a su vez pregunta "¿quién soy yo?". Ir en busca del contenido del "yo" es para las mujeres y los sujetos femeninos, un momento crucial que en la historia de Argelia necesita más que una práctica de autoconciencia. Djébar describe en la entrevista con Siebert cuán incómoda se sentía en las reuniones feministas a las que asistía en París. La incomodidad que advierte Assia Djébar es un efecto de pertenecer a una cultura que se basa en el callar, mientras que en los años Setenta el feminismo occidental iba precisamente en busca de la voz femenina y de la libertad de hablar de sí misma (Djébar y Siebert,1997: 89).

Assia Djébar representa las protagonistas femeninas '*dans leur appartement*', cuando desvelan y hablan de la guerra, de la historia y de los cambios que ha sufrido la sociedad argelina a causa de la época colonial, en el espacio doméstico, privado y marginalizado, se preserva la tradición y los recuerdos "*en famille, comme les seraient des confitures*" (Djébar,1980: 37).

La última parte del cuento vuelve sobre la necesidad de las mujeres de reconocerse mutuamente y también de narrarse mutuamente. Leila y Sarah son las protagonistas de la última escena del tríptico que tiene como título *Pour un diwan de porteuses de feu*. Es Leila que abre la sección con las palabras siguientes:

-Ils l'ont proclamé partout que j'avais été torturée... L'électricité, tu sais toi aussi ce que c'est!... [...]. Sarah en même temps se souvenait: - Où êtes-vous les porteuses de bombs? [...] Où êtes-vous, les porteuses de feu, vos me soeurs qui aurez dû libérer la ville... (Djébar,1980: 60)

[-Han proclamado por todos lados que yo había sido torturada... La electricidad, ¡tú también sabes lo que es!... [...]. Sarah al mismo tiempo se acordaba: - ¿Dónde estabais vosotras, las que llevaban las bombs? [...] ¿Dónde estabais vosotras, las que llevaban el fuego, vosotras mi hermanas que habríais tenido que liberar la ciudad... (traducción mía)]

En el diálogo con Sarah, el francés de Leila es siempre más agresivo (Djébar,1980: 61), y Sarah, que durante la resistencia la llamaban '*la silencieuse*' prefiere quedarse muda, percibe las emociones a través de su cuerpo, pero no sabe cómo dar voz a las

mismas. Leila alcanza casi un momento de delirio, grita, y Sarah rompe a llorar y de manera amable y suave empieza finalmente a hablar a Leila:

-Ma chérie, ma petite chérie - sa voix enfin perçait, elle s'entendait dans son arabe à l'accent de sa région-, ma chérie, tais-toi, ne parle plus!... Les mots, qu'est-ce que les mots?

-Au contraire! - Leila utilisait un français agressif. -Il me faut parler, Sarah! ils ont honte de moi![...] (Djebar,1980: 61)

[- Mi querida, mi querida niña - su voz al fin perforaba, se entendía en su árabe con el acento de su región-, mi querida, ¡cállate, no hables más!... Las palabras, ¿qué son las palabras?

-¡Todo lo contrario! - Leila utilizaba un francés agresivo. - ¡Necesito hablar, Sarah! Me deshonraron! [...] (traducción mía)]

Ahora es Leila quien pregunta por la cicatriz de Sarah, y otra vez Sarah no contesta con las palabras, pero desvela la cicatriz, sin hablar, y con el acto más conmovedor del texto, desplaza la comunicación desde el mundo de las palabras, al mundo de las palabras que no tienen sonido, 'sourde-muette':

"J'ai toujours eu des problèmes avec les mots!" songeait Sarah qui dévêtait son corsage, la face encore en larmes. Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus d'un sein, qui se prolongeait à l'abdomen. Elle s'approcha du lit, étreignit Leila. Elle lui tâitait le front, les arcades sourcillières [...] Sarah ressentit un élan purement sensuel... Elle chercha en sourde-muette des mots d'amour, mots informels, en quelle langue trouver les mots, come de grottes ou des tourbillons de tendresse. Mais elle ne bougeait pas et tout s'espéra en elle quand elle referma lentement son corsage. (Djebar,1980: 61-62)

["¡Siempre he tenido problemas con las palabras!" pensaba Sarah que se quitaba la blusa, el rostro todavía en lágrimas. Desvela la cicatriz azul bajo un seno, que se prolongaba hasta el abdomen. Se acerca a la cama, abrazando a Leila. Caricia su frente, los arcos de las cejas [...] Sarah experimenta un ímpetu puramente sensual... Va en busca como sordomuda de las palabras del amor, de palabras informes, en qué lengua encontrar las palabras, como cuevas o un torbellino de ternura. Pero no se mueve y todo se para en ella cuando cierra despacio su blusa. (traducción mía)]

De repente entra el pintor que interrumpe el diálogo entre Leila y Sarah, cuenta que Nazim, el hijo adolescente de Sarah y Ali, se escapó de casa. Una vez más, la memoria transgeneracional de la guerra de Argelia está a punto de caerse en las manos de un hombre.

Pero Sarah pronuncia en la última escena un significativo 'yo'. Sarah esta vez está en compañía de Anne y juntas retroceden en la memoria siguiendo su genealogía femenina: la madre de Sarah, la guerra, la cárcel, la tortura. El párrafo de la introducción celebra la acción de hablar, la escucha, la vista y la memoria, o sea, es una celebración de la narración:

-Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin... (Djebar,1980: 64)

[- Yo no veo para nosotras ninguna otra salida que no sea mediante de este encuentro: una mujer que habla frente a otra mujer que mira, ¿la que habla cuenta a la otra con los ojos devorantes, con la memoria negra o describe su propia noche, con palabras antorchas y con velas cuya cera funde demasiado rápido? La que mira, de tanto escuchar, de escuchar y de recordar, acaba viéndose a sí misma, con su propia mirada, sin velo por fin... (traducción mía)]

El 'bildungsroman' de Sarah se concluye con una reivindicación de la palabra:

-Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, regarder. Regarder dehors, regarder hors de murs et des prisons!... La femme-regard e la femme-voix [...] (Djébar,1980: 68)
[- No veo para las mujeres árabes otra manera de desbloquearlo todo: hablar, hablar sin parar de ayer y de hoy, hablar entre nosotras, en todos los gineceos, mirar. ¡Mirar afuera, mirar fuera de las paredes y de las prisiones!... La mujer-mirada y la mujer-voz [...] (traducción mía)]

Anne se quedará en Argel, el sitio donde quiso morir, se quedará viva en compañía de Sarah esperando el momento en que todas las puertas de los 'apartamentos' se abrirán y se convertirán todas en corsarias "les seuls de cette ville qu'on avait appelés 'rois', sans doute aussi parce qu'ils avaient été renégats" (Djébar,1980: 70).

CONCLUSIÓN. VOLVER AL CORAZÓN DE TODAS LAS HERIDAS.

Fatma, la 'porteuse d'eau', en el accidente comentado más arriba se hirió la mano, la mano de Fatma o sea el símbolo del sacrificio para la libertad de los musulmanes. El cuento de Assia Djébar es fundamental para adentrarse en la historia colonial y postcolonial de Argelia, y, desde Argelia, llegar a todas las mujeres encarceladas que viven con su memoria en el más allá de la historia. La entrevista con Renate Siebert tuvo lugar en 1996 en las montañas de la Sila, en Calabria, una región del Sur de Italia. En la introducción a la entrevista, Renate Siebert afirma:

Nel dialogo fra le generazioni, nella socialità tra le donne "prigioniere" dei racconti di Assia ho trovato quella energia e quegli stimoli che mi hanno poi permesso di mettermi in relazione con le donne della mia ricerca. Senza sovrapporre l'Algeria alla Calabria, ma lasciando spazio alla contaminazione e alla rivelazione delle affinità. [...] [D]opo l'incontro con la scrittura di Assia Djébar tale contaminazione è diventata necessità, progetto estetico e culturale, convinzione sociologica. Una passione. (Djébar y Siebert,1997: 10-11)

[En el diálogo entre generaciones, en la socialización entre las mujeres 'prisioneras' de los cuentos de Assia he encontrado la energía y los estímulos que después me han permitido ponerme en contacto con las mujeres de mi investigación. Sin sobreponer Argelia a Calabria, pero dejando espacio para la contaminación y la revelación de las afinidades. [...] [D]espués del encuentro con la escritura de Assia Djébar dicha contaminación se convirtió en una necesidad, proyecto estético y cultural, convicción sociológica. Una pasión. (traducción mía)]

Femmes d'Alger dans leur appartement dibuja miles de caminos para adentrarse en la historia y en las historias de los protagonistas: la historia de la relación entre Ali y Nazim, la historia del viejo 'hazab' y de su familia, la historia de Anne y Sarah, la historia de Fatma, solo para citar algunos ejemplos. En este ensayo he intentado presentar solo una pequeña parte de estas historias, focalizándome en los momentos en los que son las mujeres quienes hablan entre ellas. Existen en el cuento de Assia Djébar muchas otras posibilidades de análisis: la influencia de la historia del Arte, como subraya Mary Vogl (2003), la cuestión de la lengua y de la relación entre árabe y francés que trata Farid Laroussi en su ensayo (1999), el papel que desempeña la historia de Argelia en el deconstruccionismo de Jacques Derrida y de Hélène Cixous, como explica en su brillante ensayo Birgit M. Kaiser (2015), la presencia de la música, y la lista podría continuar infinitamente.

En particular, este ensayo no se focaliza sobre los aspectos más controvertidos de la guerra y de la resistencia argelina, como las acciones terroristas que caracterizaron el conflicto. El riesgo de banalizar o de aplicar categorías interpretativas ajenas a la época es demasiado grande. Tampoco es fácil identificar a las víctimas del terrorismo. ¿Son las personas que fallecen durante el atentado, o somos nosotras, las personas que sobrevivimos y que vivimos bajo esta perpetua nube de angustia y temor, las verdaderas víctimas? ¿O quizás son los que comparten algo con el o la terrorista, las personas inocentes que con solo vivir en el mismo barrio o frecuentar el mismo lugar de culto, se encuentran involucradas en un proceso donde siempre serán culpables hasta que no se pruebe lo contrario?

Algo está claro: las protagonistas del cuento de Assia Djebar han pagado su deuda con la justicia, y a causa de las condiciones inhumanas del encarcelamiento, ahora estas mujeres esperan su justicia. No es el velo que cubre el rostro el que censura a las mujeres, sino otro velo, el velo que ha sido impuesto sobre las palabras y sobre las heridas. No es posible en este espacio abrir un diálogo sobre el terrorismo, la tortura, las víctimas, las políticas de género en Argelia o la libertad religiosa en Francia, sobre la violencia, o sobre otros temas que necesitan una reflexión amplia y colectiva. Nuestra tarea hoy, la de las personas que vivimos en la zona mediterránea, es la de escuchar y mirar, y escuchando y mirando, como escribe Assia Djebar, la de ‘volver al corazón de todas las heridas’.

BIBLIOGRAFÍA

- Camacho de Abes, T. (2011): “Algerian Women between French Emancipation and Religious Domination on Marriage and Divorce from 1959 Ordonnance no. 59-274 to the 1984 Code de la Famille” *Journal of International Women’s Studies* 12 (3): 201-2016.
- Cavarero, A. (1997): *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Cohen, W. B. (2003): “The Algerian War and the Revision of France’s Overseas Mission.” *French Colonial History* 4: 227-239.
- La Constitution du 4 octobre 1958*. Assemblée Nationale Française <http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/constitution.asp> (Consultado en Julio de 2017)
- La Nouba des Femmes du Mont-Chenoua* (1979): Directo por Assia Djebar. Algeria, Algerian Television.
- Djebar, A. (1980): *Femmes d’Alger dans leur appartement*. Paris, Des Femmes.
- Djebar, A. y Siebert, R. (1997): *Andare ancora al cuore delle ferite. Renate Siebert intervista Assia Djebar*. Edited and translated by Maria Nadotti. Milano, La Tartaruga edizioni.

- Fanon, F. (1962): *L'an V de la révolution algérienne*. Paris, François Maspero, tercera edición.
- Heggoy, A. A. (1974): "On the Evolution of Algerian Women". *African Studies Review* 17 (2): 449-456.
- Kaiser, B. M. (2015): "Algerian Disorders: On Deconstructive Postcolonialism in Cixous and Derrida". *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 2 (2): 191-211.
- Laroussi, F. (1999): "La généalogie imaginaire de la littérature algérienne francophone". *Canada Journal of African Studies/ Revue Canadienne des Études Africaines* 33 (1): 53-63.
- Mortimer, M. (1988): "Entretien avec Assia Djébar, Écrivain Algérien". *Research in African Literatures* 12 (2): 197-205.
- La Bataille d'Alger* (1966): directo por Gillo Pontecorvo, Italia-Argelia.
- Quinan, C. (2011): "Veiling Unveiled: Female Embodiment and Action in Assia Djébar's *Les Enfants du Nouveau Monde* and *Les Alouettes Naïves*". *Women's Studies* 40 (6): 723-747.
- Siebert, R. (2012): *Voci e silenzi postcoloniali. Frantz Fanon, Assia Djébar e noi*. Milano, Carocci editore.
- Vogl, M. (2003): "Using the Arts to Teach Assia Djébar's *Femmes d'Alger dans leur appartement*". *The French Review* 76 (4): 692-720

LA EXPERIENCIA DEL MAL RADICAL EN LA OBRA DE JORGE SEMPRÚN

THE EXPERIENCE OF RADICAL EVIL IN THE WORKS OF JORGE SEMPRÚN

RITA RODRÍGUEZ VARELA¹

Universidad

Resumen

Este artículo pretende realizar un análisis de las novelas sobre los campos de concentración del escritor Jorge Semprún. Partiendo de la dicotomía escribir o vivir como un estado psicológico del autor tras su liberación, se reflexionará sobre las posibilidades de la literatura y del artificio como transmisores capaces de hacer entender la experiencia concentracionaria. Finalmente, se analizará el concepto filosófico del Mal Radical, señalado por Semprún como un elemento clave para entender dicha experiencia.

Palabras clave: artificio; campo de concentración; Mal Radical; memoria literaria; nazismo.

Abstract

This article analyses the writer Jorge Semprún's novels which the main topic is the concentration camps. Based on the dichotomy of writing or living as a psychological status of the writer after his release, this article will debate the ability of the literature as a way to transmit the essence of the concentration camps experience. To conclude, it will analyze the philosophic concept of the Radical Evil, identified by Semprun as a key element to understand that experience.

Keywords: artifice; concentration camp; Radical Evil; literary memory; Nazism.

Nacido en España, exiliado en Francia durante la Guerra Civil española, deportado al campo de Buchenwald durante la Segunda Guerra Mundial, militante clandestino del Partido Comunista durante la época franquista, ministro de cultura durante el gobierno de Felipe González, gran escritor... Jorge Semprún es, sin duda, tanto por la época en la que vivió como por su compromiso social y político, un gran testimonio más que español o francés, europeo, de los grandes sucesos del siglo XX. La lectura de su obra supone la lectura de la historia o, mejor dicho, su experimentación.

La escritura de Semprún nace de una decisión, nace de una toma de conciencia. Se trata de una escritura meditada que para su nacimiento necesitó plantearse una serie de cuestiones elementales; cuestiones que necesitaron, a su vez, de un tiempo de silencio y de olvido para poder ser respondidas. Era preciso cuestionarse si se podía

¹ Universitat de València Correo-e: rirova@alumni.uv.es. Recibido: 06-07-2017. Aceptado: 11-11-2017.

contar la experiencia concentracionaria o, incluso, si se podía escuchar, cómo debía hacerse y por qué.

Este estudio pretende abarcar todas esas preguntas que recorren la obra concentracionaria del escritor. Para ello, se analizará la elección del escritor de permanecer en el silencio y las razones que lo llevaron a romperlo. A continuación, se mostrará cómo el artificio constituye un instrumento de transmisión capaz de involucrar al lector en la experiencia. Finalmente, se profundizará cómo retomando el viejo concepto del Mal Radical que alcanza su máxima expresión en los campos de concentración, el autor muestra nuevos matices derivados de su experiencia propia. Con la intención de llevar a cabo un análisis preciso, se utilizarán varias obras del autor, a saber *Le grand voyage* (1963), *L'Écriture ou la vie* (1994) y *Se taire est impossible* (1995).

Una vez liberado del campo de Buchenwald, a Semprún le persigue la idea o, más bien, la certitud de no haber sobrevivido a la muerte sino de haber sido atravesado por ella. La lectura de los testimonios que sobrevivieron a los campos de concentración así como de la dinámica de funcionamiento del nazismo, nos muestran como el objetivo principal es borrar cualquier característica de singularidad pues es un proceso de deshumanización: “la entrada en un campo de concentración (...) está marcada por el intento de borrar las señas de identidad; el nombre propio es sustituido por un número, la historia personal va desapareciendo ante el dolor y las vejaciones constantes” (Lorenzano, 2005: 234). En el nazismo no hay sitio para la singularidad, debe garantizarse la voluntad única. Todo se realiza con el propósito de borrar del hombre aquello que lo humaniza: separarlo de su familia, de su hogar y costumbres, de su nombre, privarlo de sueño, de agua, de comida... Así, el psiquiatra y ex-deportado Viktor Frankl explica que los hombres se convertían en un número y, por ello, “estar vivo o muerto carecía de importancia, porque la vida de un “número” resulta completamente irrelevante” (Frankl, 1979: 79). En este sentido, la denominación de campo de aniquilación cobra su máxima expresión tal y como señalaba Primo Levi:

Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y la espalda encorvada, en cuya cara y en cuyos ojos no puede leerse ni una huella de pensamiento (Levi, 1987: 99).

De esta lectura puede desprenderse que los campos de concentración producen dos tipos de cadáveres: los muertos y los vivos. Ante la sensación de ser un cadáver vivo, de haber sido atravesado por la muerte, Jorge Semprún reflexiona sobre lo que supone empezar el relato de lo vivido, sobre las consecuencias que conlleva permanecer en el recuerdo del horror; se cuestiona si es posible, en suma, escribir y seguir viviendo:

No lo consigo porque me doy cuenta muy rápidamente, bueno, me doy cuenta poco a poco, la decisión rápida, la decisión todavía es casi inconsciente, es una cosa de instinto más que de reflexión, de que escribir me mantiene en la memoria de la muerte, que para escribir tengo que estar todo el tiempo recapacitando, volviendo a sumergirme en aquella memoria. Y darme cuenta de que eso era mortal, literalmente mortífero, tú no sales vivo de esta, de este vivir en esa memoria. La única forma de salir de eso es olvidarte, aunque sea provisionalmente (Vilanova, 2006: 111-112).

Estas declaraciones del autor nos desvelan que el título de la obra *L'écriture ou la vie* hace referencia a una situación psicológica del autor, donde escribir supone quedarse encerrado en la experiencia de la muerte y, por tanto, debe elegir entre la escritura o la vida, entre la memoria o el olvido, en definitiva, entre morir o vivir. La misma reflexión aparece de forma recurrente en muchos de sus libros, así en *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993) señala

La escritura me encerraba en la clausura de la muerte, me asfixiaba en ella, implacablemente. Había que escoger entre la escritura y la vida, y escogí esta última. Escogí una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir (Semprún, 1993: 29).

En efecto, Semprún no comienza a escribir hasta su estancia en la casa de la calle Concepción Bahamonde, donde Manuel Azaustre, militante comunista y antiguo prisionero político de Mauthausen, le cuenta su experiencia en el campo de concentración. El escritor entiende que narrada de esa forma nadie entenderá lo que supuso y, esa misma noche, empieza a escribir las primera líneas de su obra *Le grand voyage*. Si bien sobre la vivencia en los campos de concentración se pueden dar infinidad de testimonios, el autor no se plantea la necesidad de ser fiel a la realidad, no es veracidad lo que le falta al testimonio del antiguo deportado sino que no expresa lo esencial. Cuando en *L'écriture ou la vie*, el autor se pregunta si es posible contar esta experiencia no es por cuestiones de olvido, de falta de documentación o de testigos pues es algo que todavía está presente. Tampoco le son insuficientes las palabras, no se trata de algo indecible. Tras ser liberados, fueron muchos los que se replantearon si el lenguaje podía contenerlo todo, podía expresarlo todo pues “los presos fueron tratados con tal falta de dignidad y humanidad que muchos de los supervivientes se plantearon al intentar relatar lo vivido si el lenguaje convencional podía llegar a servir...” (Sánchez, 2011: 330). La cuestión básica es cómo expresar la sustancia, la densidad; cómo transmitir lo esencial de la experiencia concentracionaria.

Esta incesante búsqueda del autor conllevan la asunción de que la obra sempruniana no se basa en una escritura autobiográfica que busque narrar las peripecias de su protagonista o que busque la auto-clarificación; se trata de una escritura testimonial cuyo imperativo es transmitir la esencia de lo que supuso para que los demás lo entiendan. Semprún escribe para ese “nosotros” que es la Humanidad. Se inscribe en la “memoria histórica” (Colmeiro, 2005: 17) de aquellos que vivieron la Segunda Guerra Mundial y pretende formar parte de la “conciencia histórica” (Colmeiro, 2005: 17) de las futuras generaciones. Cuando en su novela *Le grand voyage*, el personaje del viejo muere tras exclamar “Vous vous rendez compte?” (Semprún, 1963: 74), Semprún, a lo largo del libro, responderá “Mais oui, je me rends compte. Je ne fais que ça, me rendre compte et en rendre compte. C'est bien ce que je souhaite” (Semprún, 1963:78). El autor busca dar cuenta de ello utilizando como vehículo transmisor la escritura literaria. A pesar de que los historiadores no suelen conceder demasiado valor a los testimonios personales alegando cuestiones de subjetividad, de falta de rigor o de perspectiva; lo cierto es que, para conseguir transmitir lo que supuso, narrar con datos objetivos es insuficiente porque no estaremos transmitiendo la esencia. Es una literatura que “asume el difícil reto de cómo expresar lo indecible por inconcebible” (Espinosa, 2007:

141). El escritor a través del artificio es el que puede arrojar claridad y expresar la sustancia. Se trata de la función del escritor como conciencia de la humanidad que señalaba Pérez de Ayala en su novela *La pata de la raposa* (1963): “Me parecía que usted había dado conciencia a mis ojos, a mis oídos, a mi corazón y a mi cerebro. Y ¿qué otra cosa es un escritor sino la conciencia de la humanidad?” (Pérez de Ayala, 1963: 415). En esta línea, el mejor escritor no será aquel que nos hable de la vida o de la muerte, sino aquel que nos haga sentir las.

Por el mismo motivo, cuando Semprún presencia el visionado de unas imágenes sobre los campos de concentración no reconoce en ellas su vivencia. Las imágenes eran fieles, mostraban la verdad de lo sucedido pero estaban vacías de contenido:

Les images, en effet, tout en montrant l'horreur nue, la déchéance physique, le travail de la mort, étaient muettes. (...) Muettes surtout parce qu'elles ne disaient rien de précis sur la réalité montrée, parce qu'elles n'en laissaient entendre que des bribes, des messages confus. Il aurait fallu travailler le film au corps, dans sa matière filmique même, en arrêter parfois le défilement : fixer l'image pour en agrandir certains détails ; reprendre la projection au ralenti, dans certains cas, en accélérer le rythme, à d'autres moments. Il aurait surtout fallu commenter les images, pour les déchiffrer, les inscrire non seulement dans un contexte historique mais dans une continuité de sentiments et d'émotions. Et ce commentaire, pour s'approcher le plus près possible de la vérité vécue, aurait dû être prononcé par les survivants eux-mêmes : les revenants de cette longue absence, les Lazares de cette longue mort. Il aurait fallu, en somme, traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction (Semprún, 1994 : 261-262).

La simple proyección de escenas o la narración irreflexiva y desordenada de los hechos son incapaces de transmitir al receptor la esencia. Además, al tratarse de la expresión de unos hechos difícilmente concebibles y creíbles para el receptor, ha de hacerse un esfuerzo superior para darles credibilidad. Semprún se interroga “sobre la comunicabilidad de la experiencia del mal, sobre la necesidad de dotar al relato de una estructura temporal y narrativa totalmente elaborada que fuera mucho más que un conjunto de acontecimientos...” (Pla, 2010: 134). Es preciso realizar un trabajo de reflexión para repensar la realidad y recrearla. En este sentido, el artificio de la literatura actúa supliendo las carencias: “para ese propósito, ir más allá de la Historia académica, la memoria fáctica no basta, es insuficiente, será preciso una memoria literaria, capaz de poner la imaginación al servicio de la verdad” (Fernández, 2004: 85). Esta postura implica la fidelidad no a lo literalmente ocurrido, sino a su verdad esencial. Como indica Sánchez Zapatero (2010) al igual que en *El Guernica* de Picasso no existe una correspondencia formal entre la realidad y la plasmación de dicha realidad pero nadie puede negar su valor y su capacidad de transmisión de la experiencia del horror, el artificio de la literatura es capaz de transmitir una verdad que pueda conmover al lector. Ya Aristóteles en su *Poética* (2011) explicaba que la virtud y la perfección poética se daban gracias a la capacidad de conmover a los espectadores al generarles sentimientos análogos a los que producen los hechos reales junto al placer estético. En este caso, la plasmación sistemática de la realidad no transmite suficientemente bien la tragedia de los acontecimientos:

La sinceridad del militante era indiscutible, pero “su verdad ya ni siquiera resultaba verosímil”. No bastaba con contar lo que pasó. Había que seleccionar, eliminar, poner en perspectiva,

recrear, trabajar la realidad, en definitiva, poner un poco (o mucho) de artificio, de ficción (Pla, 2010: 134-135).

Unos acontecimientos casi irreales, que necesitan del artificio para poder ser percibidos como verosímiles por el lector y lograr conmoverlo.

El artificio sempruniano bebe de diferentes fuentes de inspiración para ejecutar su misión. Podría nombrarse en primer lugar la creación del personaje del chico de Semur en su obra *Le grand voyage*. El autor explica la necesidad de dicho artificio de la siguiente manera:

J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations : la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur (Semprún, 1994 : 336-337).

La desilusión que produjo en muchos lectores el descubrimiento de que el chico de Semur era ficticio, da muestra del impacto que genera este personaje. Sin este producto del artificio, el relato de Semprún quizá no habría conseguido llegar hasta el lector y conmoverlo, quizá no habría despertado tanta emotividad en el lector. Y, dicha emotividad, es imprescindible para que su mensaje tenga un calado real. Por otro lado, la interacción entre Semprún y el chico de Semur es la que los singulariza y los diferencia del resto de personas prácticamente inertes y amontonadas que viajaban en el mismo vagón. Esta interacción ficticia transmite, además, el ejercicio de reflexión que Semprún cosechó durante su largo silencio. Unas reflexiones que se muestran al lector dentro de una dinámica más activa al producirse dentro de un diálogo y no sólo como pensamiento estático del narrador.

Otra fuente en la que se recrea el artificio sempruniano es la pintura y la escultura como fondos de cultura comunes al escritor y al lector. Refiriéndose y evocando obras artísticas presentes en el imaginario colectivo, Semprún traslada al lector a la experiencia misma. Un ejemplo de ello sería la asociación de los cuerpos de los difuntos y de los detenidos a los cuadros del Greco:

Il n'y avait que des regards morts, grands ouverts sur l'horreur du monde. Les cadavres, contorsionnés comme les figures du Greco, semblaient avoir ramassé leurs dernières forces pour ramper sur les planches du châlit jusqu'au plus près du couloir central de la braque, par où aurait pu surgir un ultime secours. Les regards morts, glacés par l'angoisse de l'attente, avaient sans doute guetté jusqu'à la fin quelque arrivée subite et salvatrice. Le désespoir qui y était lisible était à la mesure de cette attente, de cette ultime violence de l'espérance (Semprún, 1994 : 43-44).

La fuerza de las referencias artísticas testimonia el hecho de que, como señala Mukarovsky (1970), la obra de arte no puede ser identificada únicamente con su autor o con su receptor sino que, al contrario, está destinada a servir de intermediaria entre el autor y la colectividad, es su misión primera. De igual forma, las esculturas de Giacometti poseen una gran fuerza evocadora por lo que detonarán la invasión sensitiva haciendo que el autor reviva la experiencia incesantemente, traspasando las fronteras de lo temporal y lo circunstancial:

Jamais, plus tard, toute une vie plus tard, je ne pourrais éviter la bouffée d'émotion (...) d'émotion rétrospective, morale, pas seulement esthétique, que susciterait en tous lieux la contemplation des promeneurs de Giacometti, noueux, l'oeil indifférent dressé vers des cieux indécis, infinis, déambulant de leur pas inlassable, vertigineusement immobile, vers un avenir incertain, sans autre perspective ou profondeur que celle que créerait leur propre démarche aveugle mais obstinée (Semprún, 1994 : 66).

Estos paseantes de ojo indiferente y constitución raquíca trasladan al autor, independientemente de la situación en la que se encuentre, al campo de Buchenwald. Provocan en él el recuerdo de las siluetas de los deportados, cadáveres vivos de mirada perdida, que paseaban sin rumbo con sus piernas esqueléticas "dans un mouvement imperceptible de sonambules" (Semprún, 1994: 65).

Una vez respondidas las preguntas de si debe contarse y cómo, conviene ahora abordar qué es lo esencial de la experiencia concentracionaria.

Si en el pensamiento antiguo predominó la reflexión en torno al ser y al devenir del ser, es evidente que en el siglo XX, a causa de sus hechos históricos, predomina la pregunta sobre el mal. Así, según Semprún, los campos de concentración nos indican la dirección sobre la que es preciso indagar:

L'essentiel, dis-je au lieutenant Rosenfeld, c'est l'expérience du Mal. Certes, on peut la faire partout, cette expérience... Nul besoin des camps de concentration pour connaître le Mal. Mais ici, elle aura été cruciale, et massive, elle aura tout envahi, tout dévoré... C'est l'expérience du Mal radical... (Semprún, 1994 : 120).

El concepto del Mal Radical fue abordado por el filósofo Immanuel Kant por primera vez en su ensayo *Sobre el mal radical en la naturaleza humana* (1792) y, posteriormente, en *La religión dentro de los límites de la razón* (1793). Conviene aclarar que el Mal Radical no es un tipo de mal y no tiene que ver con las inclinaciones naturales del ser humano, ni con su naturaleza sensible y fenoménica, ni con el cuerpo, sus necesidades y deseos ni es, tampoco, un defecto o corrupción intrínseco a la razón humana. El Mal Radical está ligado, al contrario, a la corrupción de la voluntad. Como señala Bernstein,

... lo que designa es la propensión (*Hang*) a no hacer lo que el deber manda, a no obedecer la ley moral. De hecho, Kant utiliza el adjetivo *radikal* para calificar el *Böse* con el fin de señalar que dicha propensión *tiene sus raíces* en la naturaleza humana, y más específicamente, en la corrupción de la voluntad (*Willkür*); apela, así, al sentido etimológico, original del término *radikal* (Bernstein, 2005: 51).

Por ello, si lo esencial de la experiencia concentracionaria es la experiencia del Mal Radical, la esencia de lo que pretende transmitir Semprún es que este Mal Radical tiene el mismo origen que el Bien Radical, ambos son fruto de la elección libre del hombre. Como explica el autor en *Se taire est impossible*: "On arrive au noyau même, au centre même de l'expérience des camps. C'est-à-dire la découverte que la liberté humaine, la liberté de l'homme est une liberté capable du Bien et du Mal" (Semprún, 1995: 24). En este sentido, se pretende acabar con la justificación divina del Bien y del Mal o con justificaciones de impulso o apetito. Como señala Ouaknin (2001) no es Dios el que murió en Auschwitz, es el hombre. En la voluntad del hombre es donde se encuentra el lugar originario de la maldad y de la bondad, por tanto, la naturaleza no

tiene la culpa o el mérito de nuestros actos, tampoco Dios. Sólo el hombre es el autor y, por ello, el responsable. El Bien y el Mal son las máximas de la volición humana.

A lo largo del siglo XX, a causa de los acontecimientos históricos, son numerosos los autores que abordan el concepto del Mal Radical desde diferentes perspectivas. Así, por ejemplo, Levinas aboga por resistir la tentación de justificar el sufrimiento inútil. Si interpreto que la economía se basa en que el bien sea el contrapeso del mal, actúo en un marco operativo dónde hay una economía de relaciones simétricas. No obstante, la respuesta al mal del siglo XX es asumir mi responsabilidad más allá de la reciprocidad, en la asimetría relacional con los otros. También, el filósofo Jonás defenderá el sí a la vida como valor básico inherente a la vida orgánica. Esta reafirmación básica busca trasladarnos del ser al deber: los humanos tiene el imperativo de preservar la vida tanto para el presente como para el futuro; y ello, en términos de sentimientos para que pueda ser convertido en una fuerza impulsora.

En líneas generales, todos los autores que reflexionan y repiensen el significado del Mal como un exceso inasimilable de forma adecuada al entendimiento humano.

En este sentido, explica Semprún, su decisión de romper el silencio no responde a una necesidad hacia él mismo sino hacia los otros:

Das une courte préface, Jorge Semprun dit cet essentiel auquel on ne peut que souscrire : « (J'ai parlé) pour dire que nous ne pouvions nous satisfaire de la rhétorique d'une commémoration pleine de compassion et de complaisance... pour aider cette jeunesse à s'orienter dans les luttes d'aujourd'hui contre la purification ethnique et les intégrismes de toute espèce, les orthodoxies de la pensée correcte (Schweitzer, 1996 : 149).

Se trata de enviar un mensaje claro y comprensible. Lo cierto es que, aunque señale que el hombre es el culpable primero y último de lo sucedido, abre también un camino a la esperanza: el mal es un fenómeno espiritual, consustancial de la humanidad del hombre pero el bien lo es igualmente.

Y este camino hacia la esperanza no debe ser forjado con términos genéricos o abstractos sobre el concepto del Mal Radical. Al contrario, debe basarse en actuaciones concretas que han dejado un registro en la historia. En esta línea, conviene retomar las ideas de Ortega y Gasset quien explica que el hombre empieza a existir sobre cierta altitud de pretérito, razón por la cual no es nunca un primer hombre. Dicho pretérito se conforma como el único tesoro del ser humano, independientemente de lo que de él sea acertado o merezca conservación. Lo trascendental es esa memoria de los errores que nos permite no cometer los mismos siempre: "El verdadero tesoro del hombre es el tesoro de sus errores, la larga experiencia vital decantada gota a gota. Por eso Nietzsche define el hombre superior como el ser de la más larga memoria" (Ortega y Gasset, 2009: 69).

Para concluir, conviene señalar que la mayor parte de los escritores que fueron víctimas del nazismo y sufrieron la experiencia de los campos de concentración sintieron, tras su liberación, una necesidad urgente de escribir y relatar lo sucedido. No obstante, el presente estudio ha abordado el caso de Jorge Semprún, un escritor que, al contrario, necesitó permanecer en el silencio y en el olvido pues hablar o escribir

sobre lo sucedido conllevaba mantenerse constantemente en el recuerdo del horror. El estudio de sus relatos concentracionarios ha permitido entender cómo, para Semprún, la elección entre la escritura o la vida era una elección vital. Tal y como se ha señalado, la decisión de romper el silencio no responde a una necesidad del escritor hacia sí mismo sino hacia los otros:

Entre los que escriben su testimonio, no sólo pretenden aportar un simple dato de la realidad, válido por sí mismo, sienten la necesidad de explicar o justificar su doble audacia de haber vivido y de hablar después y solicitan que su escrito se haga público y que los demás lo lean. Buscan, además de impulsar el conocimiento, la reacción de sus contemporáneos y de las generaciones siguientes en un grito de “nunca más”. ¡No olvidar! y recordar es el imperativo bíblico que se hace carne y letra ante la experiencia de la muerte en masa (Cuesta, 1998: 87).

Semprún decide empezar a escribir con el propósito de que los lectores puedan entender la esencia de la experiencia concentracionaria y evitar su repetición. Para tal empresa, una escritura estrictamente fiel a la realidad carece de la capacidad de conmover e implicar al lector, es necesario hacer uso del artificio. Leer los relatos concentracionarios conlleva “(re)vivir ahora y aquí el horror, el mal radical” (Mèlich, 2001: 24). La objetividad se posiciona en un plano secundario dejando paso a la expresión de la vivencia por eso “en la lectura del relato, el lector vive la experiencia del horror y su identidad sufre un vuelco, se transforma” (Mèlich, 2001: 31).

En líneas anteriores se ha explicado la poca credibilidad que los historiadores tienden a conceder a los relatos testimoniales pero conviene señalar que sin ese trabajo de reflexión, creación y recreación de la realidad, el relato no tendría la suficiente fuerza evocadora, perecería en su intento de convertirse en una fuerza de cambio:

... el arte representativo aspira (...) a desvelar ante nosotros la verdad del mundo. Cuando la historia sirve al poeta de punto de partida para sus ficciones, puede tomarse libertades en relación con el desarrollo exacto de los hechos, pero sólo con la intención de revelar su esencia escondida: aquí estriba la superioridad de la poesía sobre la historia, (...) la obra de arte es también una afirmación de valores; testimonio un compromiso moral y político... (Todorov, 2004: 278).

Sin este intento de difusión de la esencia gracias a la fuerza y las posibilidades que otorga el arte, quizá no se transmitiría un mensaje clave para las futuras generaciones. A saber, si lo esencial fue la experiencia del Mal Radical y éste es un fenómeno humano, nada puede asegurarnos que no se vuelva a repetir. Los relatos semprunianos no tienen únicamente como objetivo narrar y explicar en qué consistían los campos de concentración, lo que supusieron; no son relatos que hablen sólo del pasado sino que tienen, también, un mensaje para el futuro. El autor intenta explicar que depende del hombre ser bueno o malo según adopte máximas de acción buenas o malas. Por ello, a pesar de que señale que el hombre es el único culpable de toda la maldad producida y, por tanto, puede seguir produciéndola en el futuro, el autor abre también un camino a la esperanza pues “Le mal n’est ni le résultat ni le résidu de l’animalité de l’homme: il est un phénomène spirituel, consubstantiel de l’humanité de l’homme. Mais le bien l’est tout autant” (Semprún, 1995: 28).

Semprún al igual que el filósofo Ortega y Gasset, inciden sobre el hecho de que el hombre no tiene naturaleza sino historia; solo la historia es la realidad del hombre.

En este sentido, negar el pasado no tiene lógica pues siempre vuelve como un trauma no elaborado. Los autores nos invitan a integrar nuestro pasado, nuestra historia en el presente para poder aprender de él, superarlo y evolucionar. Como ya indicaba Primo Levi (2005) muchos sobrevivientes escribieron sus vivencias porque no quieren ni pueden olvidar pero, sobre todo, para que el mundo no olvide porque no se trata de un paréntesis en la evolución del hombre; es preciso entender las causas, las razones que se esconden detrás, desenmascarar la esencia de lo vivido para evitar su repetición:

... han entendido que su experiencia no ha sido sin sentido, y que el Lager no es un accidente, un imprevisto en la Historia. (...) Los Lager nazis han sido el ápice, la coronación del fascismo en Europa, su manifestación más monstruosa; pero el fascismo existía antes de Hitler y Mussolini, y ha sobrevivido en formas abiertas o enmascaradas a la derrota de la segunda guerra mundial. En todas las partes del mundo, allí donde se comienza con el negar la libertades fundamentales del Hombre, la igualdad entre los hombres, se va hacia un sistema concentracionista y ésta es una vía en la cual es difícil detenerse (Levi, 2005: 35-36).

El deseo de volver sobre el pasado y repensarlo, la necesidad de Semprún de escribir su vivencia y hacer énfasis en la imposibilidad de olvidar lo ocurrido no ansía anclar al hombre en el recuerdo de sus acciones para castigarlo y condenarlo. El hombre, al contrario del animal, posee la gracia de la conciencia histórica y, por ello, sus errores y su pasado se conforman como un gran tesoro. A partir de su determinada realidad social e histórica funciona la razón vital del sujeto concretizándose en razón histórica. Se trata de la búsqueda de aquello que posibilita y vuelve inteligible al hombre como ser histórico. Y dicha búsqueda debe ser continua, la racionalidad de la historia se constituye al rehacer esquemas bajo el signo de la prueba y del error:

... la realidad histórica, el destino humano avanza dialécticamente, si bien esa esencial dialéctica de la vida no es, como creía Hegel, una dialéctica conceptual, de razón pura, sino precisamente la dialéctica de una razón mucho más amplia, honda y rica que la pura - a saber, la de la vida, la de la razón viviente (Ortega y Gasset, 1933: 135).

Por lo tanto, la razón histórica no debe anclarse en el estatismo, ha de ser móvil como la realidad que pretender aprehender. Ello sólo se logra viviendo y reviviendo dicha realidad, es decir, siendo una razón viviente.

Esta investigación comenzó afirmando que la escritura de Jorge Semprún nace de una toma de conciencia individual pero cabe mencionar también que pretende formar parte de la conciencia colectiva. Los sucesos que narra el autor, las ideas sobre las que reflexiona son parte de la memoria colectiva, son parte de una historia común. Por todo ello, su obra es un testimonio y un documento clave para el entendimiento de algunos de los trágicos sucesos que atravesaron el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernstein, J. R. (2005): *El mal radical. Una indagación filosófica*, Buenos Aires, Ediciones Lilmód.
- Colmeiro, J.F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.

- Cuesta Bustillo, J. (1998): "La memoria del horror, después de la II guerra mundial", en *Ayer*, N° 32, *Memoria e historia*, pp. 81-104.
- Espinosa Domínguez, C. (2007): "El poeta del Infierno Congelado", en *Renacimiento*, N° 55/58, pp.141-152.
- Fernández, C. (2004): "Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, N°32, *Entre Fábula y Memoria*, pp.69-87.
- Frankl, V. (1979): *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder.
- Levi, P. (1987): *Si esto es un hombre*, Barcelona, Austral.
- Levi, P. (2005): *Entrevista a sí mismo*, Buenos Aires, Leviatán.
- Lorenzano, S. (2005): "Memorias del horror o Susan Sontag como pretexto", en *Debate Feminista*, Vol. 31, pp. 231-241.
- Mèlich, J.C. (2001): *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*, Barcelona, Rubí.
- Mukarovsky, J. (1970): "L'art comme fait sémiologique", *Poétique* 3, pp.387-392.
- Ortega y Gasset, J. (2009): *La rebelión de las masas*, Barcelona, Espasa.
- Ortega y Gasset, J. (1933): *En torno a Galileo*, Madrid, Tecnos.
- Ouaknin, M.A. (1998): *Tsimtsoum. Introduction à la méditation hébraïque*, París, Albin Michel.
- Pla, X. (2010): "Jorge Semprún, la densidad transparente y la verdad literaria", en *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, ed. Xavier Pla, Kassel, Reichenberger.
- Pérez de Ayala, R. (1963): "La pata de la raposa", en *Obras completas*, de. José García Mercadal, Madrid, Aguilar.
- Sánchez Zapatero, J. (2010): *Literatura y campos de concentración*, España, Montesinos.
- Sánchez Zapatero, J. (2011): "La representación de la experiencia concentracionaria: un caso de literatura universal", en *Anuario de literatura comparada*, 1, pp.325-337.
- Schweitzer, S. (1996): "Soleils noirs de la déportation", en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N°49, pp.148-149.
- Semprún, J. (1963): *Le grand voyage*, París, Gallimard.
- Semprún, J. (1993): *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Semprún, J. (1994): *L'écriture ou la vie*, París, Gallimard.
- Semprún, J. (1995): *Mal et modernité*, París, Climats.
- Semprún, J., Wiesel, E. (1995): *Se taire est impossible*, París, Éditions Mille et une nuits.
- Trueba, C. (2004): *Ética y tragedia en Aristóteles*, México, Anthropos.
- Todorov, T. (2004): *Frente al límite*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Vilanova, M. (2006): "Jorge Semprún, París 2005", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, N°35, *Utopía y Contrautopía*, pp.105-117.

ORSON WELLES, JOHN HUSTON Y *EL EXTRAÑO*:
LA OTRA CARA DEL HOLOCAUSTO

ORSON WELLES, JOHN HUSTON AND THE STRANGER:
THE OTHER SIDE OF THE HOLOCAUST

ALBERTO LENA ORDOÑEZ¹

Universidad Isabel I

Resumen

Con este trabajo se busca demostrar que *El extraño* de Orson Welles, una obra denostada por el propio director, al considerarla un mero producto comercial, se trata, sin embargo, de una de sus producciones ideológicamente más ambiciosas. A partir de los escritos periodísticos de Welles y del guion original que este elabora con John Huston, este ensayo analiza cómo la película supone para Welles un medio para mostrar la responsabilidad que han tenido las instituciones y la opinión pública norteamericana en relación al Holocausto.

Palabras claves: La pequeña ciudad estadounidense, Holocausto, cine clásico de Hollywood, John Huston, Orson Welles.

Abstract

This work argues that Orson Welles's *The Stranger*, in spite of being despised by the author as a mere commercial film, it is, in fact, one of his most ambitious productions in ideological terms. Drawing upon Orson Welles's journalism and his original film script written in collaboration with John Huston, this work explores how Welles uses the film to show the responsibility of American institutions and public opinion regarding the Holocaust.

Key words: Small-town America, Hollywood Classical Cinema, Holocaust, John Huston, Orson Welles.

1. INTRODUCCIÓN

El extraño (*The Stranger*) es un *thriller* dirigido por Orson Welles en 1946. La acción se sitúa en el pequeño pueblo de Harper, un lugar imaginario del estado de Connecticut en la región de Nueva Inglaterra, en donde se esconde un criminal nazi. Algunos críticos, como James Naremore, han considerado esta película como una obra menor de Welles, una mera imitación del *thriller* de Alfred Hitchcock, *La sombra*

¹ Junta de Castilla y León. Correo-e: alena_ord@yahoo.co.uk. Recibido: 02-07-2017. Aceptado: 15-11-2017.

de una duda (*Shadow of a Doubt*, 1943) ambientado, también, en un pequeño pueblo y cuyo protagonista es un peligroso criminal que se refugia en el seno de una familia de clase media (Naremore, 1989: 123). Sin embargo, a pesar de las semejanzas con la obra de Hitchcock, *El extraño* es una obra de una gran originalidad y va más allá del *thriller*, ya que participa de muchos géneros (espionaje, gótico y *noir*) que articula con gran riqueza y complejidad. Así, Sheri Chinen Biesen considera que la película es un ejemplo de la capacidad del *film noir* para adaptar su estilo narrativo a las circunstancias sociales y políticas que circundan los comienzos de la Guerra Fría (Biesen, 2005: 206). El análisis del contexto histórico en que nace la película nos permitirá apreciar la riqueza ideológica de esta obra de Welles.

2. LA PRODUCCIÓN DE EL EXTRAÑO

El extraño nace de una historia original de Victor Trivas que adapta para la pantalla Decla Dunning y que, más tarde, Huston y Welles se encargan de desarrollar. Sin embargo, el guion no adquiere su forma final hasta que los productores no lo supervisan completamente. Muy a su pesar, Welles se vio obligado por las presiones de los productores a hacer todos los cambios que fueran convenientes para evitar cualquier tipo de digresión que pudiera afectar a la historia principal. Sin embargo, Welles goza de cierta libertad durante el rodaje de la película, aunque ya no posee el alto grado de independencia como director que le permitió rodar *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941). En efecto, el contrato que firma con el productor Sam Spiegel obligaría a Welles a indemnizar a este en caso de no poder terminar la película. Como señalan Jean Pierre Berthomé y François Thomas, este contrato “muestra la desconfianza que tiene la industria hacia él” (Berthomé; Thomas, 2007: 118). A estas presiones se suma otro factor: la crisis económica que comienza gradualmente a atenuar los estudios a partir de 1945, en el momento en que el público parece abandonar las salas de cine². Con todo, ese mínimo de libertad durante el rodaje de *El extraño* permite que Welles pueda añadir y modificar algunas escenas, como se puede apreciar en el plano secuencia que tiene lugar en el bosque o en el barroco final de la película, en el que el asesino muere empalado por una estatua en movimiento (Naremore, 1989: 124-125).

A pesar de lo mencionado anteriormente, Welles tiene que enfrentarse a importantes limitaciones: no puede rodar la película fuera del estudio, como había pretendido en un principio, debido al ajustado presupuesto de la cinta, así que se filma en Hollywood, en los estudios Goldwyn y Universal (Biesen, 2005: 204). A la hora de construir el guion, Sam Spiegel considera que Welles quiere hacer demasiados cambios en el guion de Victor Trivas. Welles propone que el agente, Mr. Wilson, que va a ser interpretado por Edward G. Robinson, se transforme en un personaje femenino y sugiere al productor que se contrate a Agnes Moorehead. La propuesta fue desestimada (Welles; Bogdanovich, 1988: 187). Además, Welles debe adaptarse a

² Así señala un protagonista excepcional de la época, Frank Capra, en una entrevista concedida en los años setenta, en la que hace balance de lo que supusieron esos difíciles años para la industria (Schickel, 1975: 85).

las exigencias del montador, Ernest Nims, que quiere que la película siga el montaje clásico de Hollywood. A esto hay que añadir que en el montaje final se elimina media hora del arranque del guion de Welles y John Huston, en el que la historia se cuenta a través de un *flashback* (Naremore, 1989: 125; 269-270). Sin embargo, a pesar de todas las trabas que encuentra, Welles retrata de manera original la realidad provinciana de un pueblo de Connecticut en los meses que preceden al final de la Segunda Guerra Mundial.

Además, el éxito en taquilla de la película fue tal que Welles logró convencer a los productores de Hollywood de que se trataba de algo más que un niño prodigio de la radio, como así era aún visto por alguna parte de la crítica (Agee, 2005: 238). En efecto, la película producida por International Pictures obtuvo una buena acogida del público. Recaudó alrededor de 8,3 millones de dólares en todo el mundo, algo nuevo para Welles después de sus fracasos comerciales en la RKO, tras el rodaje de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), lo que le había llevado a cancelar su contrato con el estudio (Biesen, 2005: 206). Con esta película Welles demostró a una parte de sus detractores que el autor de una obra tan experimental como *Ciudadano Kane* podía ser también un profesional competente y disciplinado, que respeta los plazos y los presupuestos de rodaje (Mereghetti, 2011: 43). El éxito comercial de *El extraño* supone para Welles la oportunidad de atraer a futuros productores y poder seguir ejercitando toda su creatividad como director en el difícil mundo de Hollywood. Al año siguiente, lo contratará Columbia Pictures para dirigir *La dama de Shanghái* (*The Lady from Shanghai*, 1947), una de sus obras más barrocas y delirantes.

Con una gran sofisticación artística, en *El extraño* Welles logra desvelar la realidad de un mundo que acaba apenas de despertar del horror de una guerra brutal. Este hecho será percibido inmediatamente por una pequeña parte de la crítica que no dejará escapar que, por debajo de la estructura comercial de *El extraño* se oculta realmente una obra de arte y ensayo (Agee, 2005: 239). Welles, además, muestra a la audiencia que una obra de ficción cinematográfica puede ser también un texto comprometido políticamente. En la pantalla aparecen los campos de concentración como lugares de exterminio y aniquilación de toda una raza. En un momento de la película, se proyectan algunos fragmentos de un documental titulado *Death Mills* (1945) en el que se muestra con toda crudeza la realidad de los campos de concentración. Se trata de un documental destinado, principalmente, al público alemán para que se responsabilice de los horrores cometidos por sus dirigentes. Sin embargo, Welles quiere que los espectadores norteamericanos sepan también lo que ha estado sucediendo en Europa durante la pasada guerra y saca a la luz, en 1946, las escenas atroces con las que se encuentran las tropas aliadas: miles de cadáveres de personas inocentes que habían sido condenadas a muerte por un régimen totalitario. Tal realidad, hasta entonces oculta, representa el sádico monumento de la ideología nazi y el rasgo más siniestro del siglo XX: algo que no había aparecido antes en el cine de ficción.

3. EL DESCUBRIMIENTO DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN Y HOLLYWOOD

A principios de 1942, el general Marshall aceptó el encargo de adiestrar a las tropas norteamericanas que serían destinadas a Europa para acabar con Hitler. Uno de los mayores problemas al que tuvo que enfrentarse el general a la hora de realizar su tarea fue que muchos de los soldados no eran conscientes de lo que suponía para la civilización occidental la derrota del Nazismo. La mayoría de los soldados norteamericanos contemplaban al Japón como el enemigo real en aquella guerra, un enemigo en el que se podía proyectar todo el odio racial y los prejuicios culturales. En cambio, Alemania era para el ciudadano medio una cultura más cercana con la que podía identificarse. No en vano, un 39% de los ciudadanos consideraba que no eran reales muchas de las atrocidades atribuidas a Hitler y que el pueblo alemán no tenía nada que ver con sus dirigentes (Koppes; Black, 1990: 282-283).

A esto se suma la enorme influencia que tenía en la opinión pública la ideología aislacionista defendida por importantes grupos ideológicos como *American First*. Estos grupos argumentaban que la guerra, que se estaba desarrollando en esos momentos en Europa, era un problema interno de los europeos. Personalidades muy influyentes como el aviador Charles A. Lindbergh o el periodista John T. Flynn mantenían que no era justo arriesgar tantas vidas americanas por una causa en cierto modo lejana. Este distanciamiento ideológico de los Estados Unidos con respecto a Europa se remontaba a principios de los años veinte, tras la Primera Guerra Mundial. Eran muchos los americanos que consideraban que aquella guerra había servido solo para enriquecer a los traficantes de armas y a los grandes empresarios. Por si fuera poco, la constante inestabilidad política del continente europeo tras la contienda era una prueba fehaciente de la inutilidad del conflicto y del sacrificio innecesario de vidas humanas. Además, una gran parte de la opinión pública norteamericana consideraba que la única amenaza verdadera para el país era el Comunismo, mientras que el Fascismo y el Nazismo no eran más que movimientos pasajeros (Berg, 1998: 385-390).

Con el fin de convencer a las tropas de la importancia del conflicto europeo, el general Marshall tuvo que recurrir a los mejores cineastas de la época (Frank Capra, John Ford, George Stevens y William Wyler, entre otros). Los dirigentes norteamericanos habían comenzado a darse cuenta del enorme poder del cine como vehículo de propaganda cuando a finales de los años treinta se proyectaron en el Museo de Arte Moderno de Nueva York algunas películas producidas por el régimen nazi (Buñuel, 2005: 210). Entre estas destacaba especialmente la película dirigida por Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935). La película de Riefensthal, rodada en el congreso del partido nazi celebrado en Núremberg en 1934, mostraba con una gran sofisticación técnica el poder hipnótico de Hitler, su enorme capacidad para seducir a las masas. Tras asistir a la proyección de la película, Frank Capra señaló a los generales norteamericanos que para ganar la guerra era del todo necesario desarrollar un uso de la propaganda cinematográfica que pudiera competir con la de los alemanes (Capra, 1997: 329). El general Marshall encargará a Capra

producir una serie de documentales titulados *Why We Fight* con el fin de que las tropas interiorizaran la importancia de la derrota ideológica del enemigo.

A principios de 1944, mientras las tropas aliadas avanzaban por el sur de Italia, eran muchos los directores y escritores de Hollywood, como John Huston, que se transformaron en testigos cinematográficos de los combates. Otros directores como George Stevens se unieron a las tropas tras el desembarco de Normandía y con su cámara mostrarán una Europa en la que abundaban la desolación y las ruinas según se iban retirando las tropas alemanas. En la primavera de 1945, las tropas aliadas se internan en Alemania. El 15 de abril, un equipo cinematográfico británico entra en el campo de concentración de Bergen-Belsen y se convierte en uno de los primeros testigos del horror nazi. Era un tipo de horror que no tenía nada que ver con la violencia física que habían filmado esas mismas cámaras en el frente francés o belga. Los bosques de Bergen-Belsen ocultaban miles de cadáveres anónimos de niños y mujeres que habían soportado la brutalidad y el sadismo nazi. El dos de mayo, las tropas norteamericanas entraron en el campo de concentración de Dachau. Con enorme meticulosidad, la cámara de George Stevens se encargó entonces de desvelar todo el horror de aquel paisaje de huesos y cenizas. Un grupo de escritores norteamericanos acompañaron a Stevens, entre los que se encontraban Ivan Moffat, William Saroyan e Irwin Shaw, que trataron de describir las miradas desoladas de los supervivientes y el desconcierto y la vergüenza de sus verdugos. Aquellas imágenes filmadas por Stevens en Dachau representan la prueba fundamental que sirvió para incriminar a los altos mandos alemanes durante los juicios de Núremberg. Las filmaciones servían para testimoniar aquello que habían defendido una y otra vez desde 1941 organizaciones como el *World Jewish Congress* y el *American Jewish Committee*: en Europa se estaba llevando a cabo el exterminio sistemático de millones de judíos y había que hacer algo urgentemente para pararlo. Sin embargo, los aliados no habían atendido a las quejas de estas organizaciones por motivos estratégicos, burocráticos y por el antisemitismo que se había adueñado de una importante parte de la población (Lipstadt, 1990: 286-290).

4. CONTEXTO HISTÓRICO

El descubrimiento de la realidad de los campos de exterminio hizo también que el *British Psychological War Department* y el *Office of War Information* estadounidense decidieran producir un documental destinado a mostrar a la población alemana lo que había pasado durante la guerra. El 22 de abril de 1945, tras visitar el campo de concentración de Bergen-Belsen, el productor cinematográfico británico Sidney Bernstein concibió la idea de realizar un amplio documental, utilizando las filmaciones de británicos y norteamericanos, en el que se mostrase en detalle la realidad de los campos de exterminio. Bernstein reunió para realizar tal proyecto a una serie de grandes profesionales como Steward McAllister, Peter Tanner o Colin Willis, a los que se sumó Alfred Hitchcock. El director británico era un viejo amigo de Bernstein y no dudó en abandonar los estudios de Hollywood. En junio de 1945, Hitchcock comenzó a supervisar el material cinematográfico procedente de los campos de concentración

y propuso realizar un montaje innovador en el que se mostrase que una parte de la población alemana no era ajena a la realidad de los campos de concentración. No en vano, muchos de aquellos lugares infernales se encontraban cerca de amplios centros urbanos: Buchenwald de Weimar y Dachau de Múnich. Hitchcock sugirió mostrar una serie de escenas en las que se pudiera apreciar el desplazamiento de algunas de las personas que habitaban en estas ciudades hasta el campo de concentración.

Pronto surgieron desavenencias entre británicos y norteamericanos. Estos últimos decidieron desmarcarse del proyecto de Bernstein, al juzgarlo demasiado complejo y ambicioso, y editaron por su cuenta una versión reducida del mismo que se tituló *Death Mills* (1945), que se encargó de montar Billy Wilder. El documental comenzó a proyectarse en Alemania en 1946 y los espectadores debían verlo si querían obtener su tarjeta de racionamiento (Shandley, 2001: 14). Por otra parte, el documental de Bernstein, que se terminó de montar en septiembre de 1945, no llegó a proyectarse por motivos políticos. Permanecerá archivado hasta el año 2014, cuando será proyectado en el festival de cine de Berlín con el título *German Concentration Camps Factual Survey* (Michalczyk, 2014: 48-52).

En los Estados Unidos las primeras imágenes de los campos de concentración aparecieron en las pantallas cinematográficas el 26 de abril de 1945, cuando los noticiarios de Universal News ofrecieron el corto *Nazi Murder Mills*. Para sorpresa de muchos, el público femenino se interesó especialmente por esos documentales. La proyección de estas imágenes simboliza el comienzo de una nueva era en la que el horror se transforma en una parte de la vida cotidiana (Carr, 2008; 65-68).

En 1945 los directores de Hollywood que habían participado en la Segunda Guerra Mundial comenzaron a regresar a casa. Muchos de ellos, como George Stevens o John Huston, se sentían demasiado cansados y confusos, tras haber conocido de primera mano el horror, pero no renunciaron a iniciar nuevos proyectos y apostar por un cine más comprometido que no buscara tan solo entretener al espectador. El horror del Holocausto no pasará desapercibido en la fábrica de sueños.

5. EL EXTRAÑO: LA ELABORACIÓN DEL GUION

Dado el contexto histórico en el que surge la obra de Welles y el guion elaborado por el mismo y John Huston, no es de extrañar que la obra sea una reflexión sobre quién ha sido el verdadero responsable de los campos de exterminio: un grupo reducido de personas o toda una nación. Sin embargo, el análisis de la responsabilidad moral de los campos de concentración no se limita tan solo a Alemania, también a los Estados Unidos, lo que ayuda a comprender el atrevimiento y la radicalidad de la obra de Welles. La historia de un nazi infiltrado en la América profunda se convierte, también, en una metáfora que sirve para analizar el grado de responsabilidad de los Estados Unidos ante el problema del Holocausto, así como el poder del Fascismo en el mundo que está surgiendo tras la Segunda Guerra Mundial.

A principios de 1944, John Huston se encontraba en el sur de Italia con el fin de filmar el difícil avance de las tropas aliadas. El resultado de sus experiencias en los campos de batalla italianos fue el documental *The Battle of San Pietro* (1945), una obra que disgustó a una parte de los altos mandos norteamericanos, al considerarla demasiado pacifista por tratarse de un documental de guerra. En este trabajo, Huston trató de mostrar cómo el pequeño pueblo de San Pietro, situado al norte de Nápoles, quedó reducido a un amasijo de escombros de los que se había borrado para siempre su historia. El documental lograba transmitir lo que significaba realmente la guerra: no era tan solo la derrota del odiado ejército alemán, sino también, el ocaso de una civilización, de un modo de vida europeo milenario, que quizás ya no se pudiera reconstruir otra vez tras la contienda (Huston, 1980: 111-114).

La guerra también marcaría la trayectoria de Orson Welles. Aunque no se alistó en el ejército, participó activamente en la causa antifascista a través de una serie de programas de radio en los que mostraba cómo aquella ideología constituía una amenaza permanente para la paz mundial. Además, desde principios de 1945, Welles decidió participar activamente en la política de los Estados Unidos y comenzó a publicar una columna diaria en el *New York Post*, titulada "Orson Welles' Almanac" en la que defendió con fervor la creación de las Naciones Unidas en San Francisco iniciada el 25 de abril de 1945. Welles se identificó con las ideas defendidas por Louis Dolivet, fundador de *Free World*, que apoyó insistentemente la creación de dicho organismo (Mereghetti, 2011: 41). Además, en muchos de sus editoriales, Welles se ocupó de alertar del peligro que suponía el Fascismo para la paz mundial, que en su opinión constituía una amenaza aún mayor que el Comunismo (Friedrich, 1987: 383).

6. RETRATO DE UN ASESINO NAZI: RANKIN/KINDLER

El guion elaborado por Huston y Welles narra la persecución de un antiguo oficial nazi, Konrad Meinike (Konstantin Shayne) por el inspector Wilson (Edward G. Robinson), especializado en criminales de guerra. Meinike ha sido liberado por el gobierno norteamericano para que sirva de cebo y ayude a descubrir dónde se oculta su antiguo compañero de partido, el alto jerarca nazi Franz Kindler, uno de los responsables de los campos de exterminio. Kindler (Orson Welles) se oculta en el pequeño pueblo de Harper, haciéndose pasar por un profesor de Historia, Charles Rankin, que trabaja en un instituto local y que está a punto de casarse con Mary Longstreet (Loretta Young), la hija de un juez del tribunal supremo (Philip Merivale). Wilson sigue a Meinike hasta Harper, pero accidentalmente pierde la pista del oficial nazi. Este acaba reuniéndose con Rankin/Kindler en un bosque. Para evitar ser descubierto, Rankin/Kindler no duda en matar a su viejo amigo y oculta el cadáver en el bosque. Ante la desaparición misteriosa de Meinike, Wilson decide quedarse en el pueblo, haciéndose pasar por un vendedor de antigüedades, para así descubrir dónde se esconde el verdadero Kindler.

Welles presenta a Rankin/Kindler como un fanático sin escrúpulos dispuesto a hacer lo que sea por sobrevivir y perpetuarse en el pueblo mientras aguarda, pacientemente, a que estalle otra guerra. Desde el comienzo de *El extraño* no existe

la menor sombra de duda que el criminal de guerra nazi, oculto bajo el disfraz de profesor de instituto, es un monstruo capaz de todo. Como ya hemos visto, no vacila en asesinar a Meinike en el bosque, unas horas antes de su boda. Esa misma tarde, abandona a sus invitados para ir al bosque y ocultar allí el cadáver de Meinike. Luego, se viste, se reúne con sus invitados y a las pocas horas se aleja del pueblo para iniciar su luna de miel. Lo hace todo metódicamente, sin abandonar el plan trazado, con la misma mirada segura y helada.

Welles muestra, desde el arranque de la película, que existe una enorme distancia emotiva y psicológica entre Rankin/Kindler y el ambiente que lo rodea. Esto se pone de manifiesto en la escena que tiene lugar en la casa del juez Longstreet, donde se entabla una pequeña discusión política. Tras un largo y vehemente discurso, Rankin/Kindler revela a Mr. Wilson el secreto de su personalidad cuando afirma que: “[*Karl*] *Marx wasn't a German. Marx was a Jew*”. Solo un nazi puede decir algo así. Su opinión contrasta con el ambiente liberal y relajado en el que se desarrolla la velada.

El espectador conoce desde el primer momento quién es realmente Rankin/Kindler. También percibe su enorme poder dentro del pueblo, un poder invisible, pero real, lo que le hace aún más temible y revela la fragilidad de la sociedad norteamericana. Muestra la facilidad con la que un enemigo puede infiltrarse en el seno de la clase alta de la sociedad estadounidense. Este factor transmite una profunda sensación de desasosiego al espectador (Wood, 1975: 122). Al contrario que el tío Charlie (Joseph Cotten), el asesino carismático que se oculta en un pueblo de Norteamérica en *La sombra de una duda*, el nazi camuflado de Welles parece que evita llamar demasiado la atención de la comunidad. El día de la boda ninguno de sus invitados parece haberse dado cuenta de que se ha ausentado de repente, para ir al bosque a enterrar el cadáver de Meinike.

Lo único que parece delatarlo es su obsesión por reparar el reloj de la torre, diseñado en el siglo XVI por Isaac Habrecht de Estrasburgo (1544-1620). Al contrario que el tío Charlie, Rankin/Kindler no busca el reconocimiento de los ciudadanos, lo hace por pasión. Sin embargo, esa pasión despierta las sospechas de Mr. Wilson, ya que el único dato cierto que se conoce de Kindler es su obsesión por los relojes antiguos.

Además, el nazi que se oculta en Harper aparece siempre retratado como si fuese un marido ausente. En las reuniones sociales apenas interacciona con los invitados y solo habla cuando le hacen preguntas. Tiene pocos momentos de intimidad con su mujer. Rankin/Kindler siempre está de un lado a otro, fuera de casa, ya sea en el bosque, ya sea en la torre de la iglesia. En efecto, el poder psicológico y erótico de este siniestro personaje solo sale a relucir a mitad de la película, cuando se siente acosado y trata de convencer a Mary para que se convierta en su cómplice silencioso y no lo delate. Rankin/Kindler trata de camuflarse, perderse en el bosque de Harper y ser uno más. Como señala Noël Simsolo, el nazi interpretado por Welles quiere desaparecer en el tiempo, abandonarse a una especie de limbo en el que no exista ni el presente ni el futuro, quiere detenerse en un eterno presente (Simsolo, 2009: 347).

Sin embargo, Welles no quiere que pensemos que el cerebro nazi trate de desaparecer completamente en el tiempo. Al contrario, Rankin/Kindler quiere controlar el tiempo, decidiendo cuándo y cómo va a atacar de nuevo. En Harper lo que está haciendo es meramente hibernar, preparándose para una nueva guerra. Es como si Huston y Welles quisieran hacer notar al espectador que la amenaza del Fascismo no ha desaparecido de la faz de la tierra tras la rendición de Alemania.

7. *THE STRANGER*: DIVERSOS TIPOS DE RESPONSABILIDAD

7.1 *Individual*

Mary Longstreet es el único testigo que puede señalar la posible relación existente entre Meinike y su marido. Sobre ella recae en este momento toda la presión de la sociedad y del grupo familiar. En un momento dado, se produce un enfrentamiento entre Mary y Mr. Wilson, en presencia del juez Longstreet. Mr. Wilson le muestra a Mary las fotografías de Meinike, le habla de su papel en los campos de concentración y de cómo recibía órdenes de Kindler. Mary se niega a escuchar, no entiende por qué tiene que ver las imágenes de los campos de exterminio y qué tienen que ver con su vida. Prefiere mirar a otro lado porque no quiere aceptar la realidad que se oculta detrás de su marido. Esto la lleva a alejarse psicológicamente de su familia. La actitud de Mary forma parte del melodrama gótico femenino y nos recuerda a la actitud de otros personajes del cine de Hollywood de los años cuarenta, como en *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) de Alfred Hitchcock. En esta obra se muestra cómo Lina McLaidlaw (Joan Fontaine), una mujer de la clase alta británica destinada a quedarse soltera, es seducida por un siniestro cazafortunas, Johnnie Aysgarth (Cary Grant), que planea matarla para solventar sus deudas del juego.

Sin embargo, Mary Longstreet, al contrario de Lina, no tiene dudas ya que sabe quién es realmente Charles Rankin: ha visto a Konrad Meinike en su propia casa momentos antes de la boda, y tras ver las fotos, sabe ahora con certeza que aquel visitante inesperado era un suboficial de un campo de concentración. Además, se da cuenta de que su marido trató de engañarla, al contarle que Meinike era simplemente un chantajista que quería hacerle rendir cuentas de su pasado, a raíz de un incidente que había acontecido cuando Rankin estudiaba en Zúrich.

Aquí surge una diferencia esencial entre *El extraño* de Welles y otros *thrillers* ambientados en una pequeña comunidad, como *La sombra de una duda*. En la película de Hitchcock, Charlie Newton (Teresa Wright), tras ser acosada, como Mary, por los agentes del FBI, se da cuenta de que el anillo, que le ha regalado su tío Charlie, se relaciona directamente con una de las víctimas del asesino de viudas. Ante los hechos, Charlie Newton acepta la verdad y se enfrenta como puede a una realidad enormemente compleja. Mary, en la película de Welles, aunque tiene las pruebas, no acepta la verdad, las emociones la ciegan y es incapaz de dialogar con la realidad.

7.2 Social

En una escena que acontece en el hogar de los Rankin cuando estos ofrecen una recepción, Orson Welles nos muestra la frivolidad de la clase media provinciana, cómo los invitados, en su mayoría habitantes del pueblo, se entretienen haciendo divertidos comentarios relacionados con el cadáver de Meinike, que había sido descubierto en el bosque unas horas antes. Los asistentes a la fiesta ignoran que el horror se encuentra próximo y parecen reproducir el tono de las conversaciones entre Herbie Hawkins (Hume Cronyn) y Mr. Newton (Henry Travers) en *La Sombra de una duda*. En la película de Hitchcock estos personajes juegan a ser detectives e ignoran que tienen a un asesino delante de sus ojos, en su propia casa. En *El extraño*, Mr. Wilson se encarga de poner fin a las bromas macabras de los invitados, cuando cita un párrafo de Ralph Waldo Emerson (1803-1882):

Commit a crime, and it seems as if a coat of snow fell on the ground, such as reveals in the woods the track of every partridge and squirrel and mole. You cannot recall the spoken word, you cannot wipe out the food-track, you cannot draw up the ladder so as to leave no inlet or clue.

El texto procede de un ensayo titulado *Compensation*, en el que Emerson analiza la conciencia moral (Emerson, 1906: 21). Como señala Michael Wood, la cita de Emerson evoca un momento ético en la película, el enfrentamiento con la verdad que se oculta más allá de las cambiantes apariencias (Wood, 1975: 121). Las apariencias pueden no dejarnos ver lo que se oculta dentro del bosque, pero tarde o temprano la verdad aparece. Mr. Wilson trata de apoderarse del discurso en la reunión social que tiene lugar en la casa de Mary, no solo para recordarle la verdad al asesino que tiene delante, Rankin/Kindler, sino a todos los presentes que parecen jugar alegremente con la muerte, bromean evocando la figura de Jack el destripador y la de otros asesinos en serie y especulan acerca de la posibilidad de que haya diez o doce tumbas en el bosque. A nadie parece importarle quién era Meinike. Se trata de un cadáver más, uno de tantos vagabundos que podían estar enterrados en el bosque. El guion de Welles y Huston pone de manifiesto la superficialidad de la clase media norteamericana encerrada en su pequeño mundo.

Tras citar a Emerson, los invitados se acercan a Mr. Wilson y le hacen preguntas cargadas de frivolidad y de ironía:

UNKNOWN GUEST: *You're Mr. Wilson, aren't you? You're our No. 1 suspect in our murder case. So far you're the only suspect. Potter fingered you. He thinks you committed the crime to get possession of some antique.*

Atrapados en el presente, los invitados no ven más allá, no son tan diferentes de los personajes de *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel. Mientras tanto, Mary y Rankin/Kindler se retiran de la sala y se van a la cocina. De la sala llega una voz femenina que increpa al anfitrión: *"I wish you'd let that clock alone. Harper was a nice quiet place"*. Es una de las frases más importantes de toda la película de Welles. Revela que Meinike y Rankin/Kindler, los invasores, han devuelto el tiempo al pacífico pueblo de Harper, lejos del mundanal ruido, indiferente al horror del mundo. Le han recordado al pueblo que existe el Nazismo, los campos de concentración y, algo no menos terrible, la hipocresía de algunos de sus pacíficos ciudadanos.

En esta escena, Welles consigue un retrato magistral y sutil de las élites norteamericanas que van a sustituir a los nazis como dueños del mundo. Algunos de los escritos periodísticos de Welles, que publica en 1945, revelan esta idea:

We are the world's greatest production plant and the largest creditor nation [...] God's help us. We'll make Germany's bid for world supremacy look like amateur night, and the inevitable retribution will be on a comparable scale (citado en Naremore, 1989: 116).

En esta película la figura del invasor interroga a la realidad social que lo circunda y muestra las fisuras del mundo cotidiano que aparece como un mundo aparentemente seguro, cuando en realidad se trata de una mera ilusión. Parece como si Huston y Welles quisieran recordarnos que nadie parece escapar del horror en el mundo moderno, las arcadias han desaparecido por completo.

Mr. Wilson logra convencer al entorno liberal de la familia Longstreet de que su hijo político, el profesor Charles Rankin, es un asesino nazi. Tanto el hermano menor, Noah (Richard Long) como el padre parecen aceptar no solo la hipótesis de Wilson, sino que este se haya introducido en su casa haciéndose pasar por un experto en antigüedades. En un principio solo Wilson había intuido que Rankin podía ser un nazi, mientras que la familia se había limitado a escuchar en silencio el discurso violento de Rankin, su desprecio por los judíos, sus planes nihilistas acerca del futuro de Europa. La familia Longstreet encarna la América liberal, que vive y deja vivir, amable y provinciana; la América que fue incapaz de percibir el peligro del Nazismo.

En *La Sombra de una duda*, cuando el agente del FBI descubre a Charlie Newton la verdadera identidad de su tío Charlie y cuáles son sus intenciones criminales, esta reacciona con violencia e irritación al saber que su esfera privada ha sido invadida. Por el contrario, en *El extraño*, la familia Longstreet reacciona con una cierta tranquilidad. Se limita a esperar y, luego, se pone decididamente de parte de Wilson según van apareciendo las pruebas (el cadáver del perro, que resulta haber sido envenenado, los restos de Meinike que aparecen en el bosque y la relación entre este último y Rankin con los campos de exterminio). No hay ninguna reacción emotiva ante la invasión de su esfera privada, ni tampoco una defensa *a priori* de Rankin. La América liberal está dispuesta a colaborar con el estado y a condenar a Rankin, si es realmente culpable.

7.3 Estatal

Cuando Rankin/Kindler regresa a casa tras la luna de miel tiene un encuentro ocasional con Mr. Wilson en casa del juez Longstreet. Allí, durante la cena, se comienza a hablar de política internacional. En un momento dado, Mr. Wilson le pregunta a su sospechoso cuál es su opinión como historiador acerca del problema alemán y qué le va a pasar a esa nación tras la guerra.

RANKIN/KINDLER: Historian? A psychiatrist could explain it better. The German sees himself as the innocent victim of envy and hatred- conspired against, set upon by inferior peoples, inferior nations. He cannot admit to error, much less to wrongdoing. We ignored Ethiopia and Spain, but we learned the price of looking the other way. Men of truth have come to know for whom the bell tolled, but not the German. He still follows the warrior guards, marking to Wagnerian strains, his eyes still fixed upon the fiery sword

of Siegfried. In those meeting places you don't believe in, his dream world comes alive. He takes his place in armour beneath the banners of the Teutonic Knights.

La solución final que Rankin/Kindler propone para Alemania es la de aniquilar la nación. Su lenguaje transmite una enorme dosis de violencia a la hora de expresar sus ideas; de esto dan prueba frases tales como “*Annihilation to the last babe in arms*”. Estos comentarios sacan a la luz la naturaleza paranoica del personaje y sus múltiples funciones ideológicas dentro del entramado narrativo.

Kindler está representando un papel, pero, de manera inconsciente, expresa lo más íntimo de sus emociones. Trata de distanciarse de una ideología que ha interiorizado tan profundamente que no puede apartar de su conciencia. Además, al apropiarse de la ideología del vencedor, también la desmitifica: no puede ocultar que los Estados Unidos han cometido errores, ya que han dado alas al Nazismo y al Fascismo durante los años treinta.

Bajo esa crítica se oculta la voz de Huston y de Welles, de la misma manera que bajo una parte del discurso nihilista del tío Charlie se esconde la misoginia de Hitchcock, de ahí que sus discursos hayan sido comparados por su vehemente intensidad y su carga ideológica (Naremore, 189: 124). Sin embargo, el discurso elaborado por Huston y Welles es más constructivo que nihilista. Les sirve para atacar al aislacionismo de forma indirecta y criticar duramente a una parte importante de la América que negoció con Hitler hasta 1941. Por eso se alude a la obra de Ernest Hemingway, *¿Por quién doblan las campanas?* (*For Whom the Bell Tolls?*, 1940), que evoca todo un contexto relacionado con la expansión internacional del Fascismo en España. Las palabras de Rankin/Kindler evocan también, de forma implícita, el documental *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937), producido por el mismo Hemingway y Joris Ivens, al que Orson Welles se encargó de aportar su voz³.

Los comentarios reflejan la preocupación de Huston y Welles por el problema del Fascismo. Muestran que esta ideología, que condujo a la Guerra de España, a la de Etiopía y también a la Guerra Mundial, no ha muerto todavía, se trata de una amenaza latente. Esto desconcierta a los críticos de la época como Bosley Crowther, el cual, al analizar la película en *The New York Times*, no se toma en serio el tema de la amenaza del Nazismo en la película y ve solo el problema de la guerra atómica como el único peligro inminente para la paz mundial (Crowther, 1946: 18)⁴.

³ Dicho documental representa una alternativa a los documentales sobre la guerra civil española que aparecen en las salas de cine norteamericanas, y le hacen la competencia a los noticiarios controlados en su mayoría por William Randolph Hearst. Con este y otros trabajos sobre la contienda española, una gran parte del pensamiento liberal norteamericano, así como la izquierda de ese país, tratan de alertar a toda una nación de que el peligro estaba a las puertas y que el ciudadano debía conocer la verdad (Doherty, 2013: 168-173).

⁴ Parece que el siglo XX y lo que llevamos del XXI, le han dado la razón a Welles, ya que el Nazismo y el racismo no han dejado de ser una amenaza y la presencia en nuestras sociedades de células muertas, dispuestas a atacar como Kindler, constituyen un constante peligro para la paz mundial.

8. CONCLUSIÓN

El extraño revela el poder de la sociedad norteamericana en un momento de enorme complejidad política a nivel internacional. El final de la película, en el que Mary se rebela contra su marido y hace que este se precipite desde la torre de la iglesia ante la mirada de todo el pueblo, muestra que ya no hay verdades ocultas, que un nuevo orden basado en la democracia y la transparencia es la mejor solución dentro y fuera de los Estados Unidos. Responde por lo tanto al ideario político de Huston y de Welles: el individuo, la comunidad y la sociedad pueden convivir en armonía, siempre y cuando exista un principio de transparencia que articule el organismo social. Contra el Fascismo y el Nazismo, el cineasta defiende a ultranza la democracia con la misma fuerza que lo había hecho en la década anterior.

Sin embargo, *El extraño* muestra al espectador que no hay refugios posibles para defenderse del mal en el mundo moderno, las amenazas acechan a las pequeñas comunidades, como Harper, y a las grandes metrópolis de la era atómica. Además, la intrusión de los poderes públicos en la vida del individuo se contempla con una cierta sospecha, aunque los dos autores aceptan su necesidad. *El extraño* profundiza en los miedos irracionales y en la dificultad que tienen los hombres y mujeres del siglo XX para orientarse en la realidad y saber diferenciar el bien del mal. Finalmente, *El extraño* muestra que el hogar se puede convertir en una trampa, y que la comunidad no es de fiar, si no está orientada por una serie de individuos responsables que sepan distinguir entre apariencia y realidad. Pero sobre todo, el guion de Huston y Welles representa una visión crítica de la relación de los Estados Unidos con el Holocausto. El aislamiento ideológico del universo liberal de la familia Longstreet es el reflejo de la situación política de toda una nación desde principios de los años treinta, cuando empezaron a sonar las campanas y muy pocos quisieron escucharlas.

Lejos de ser una obra menor de Welles, *El extraño* representa una importante aportación del cine de Hollywood al subgénero del pequeño pueblo y, como hemos visto, está lejos de ser una mera imitación de *La sombra de una duda*. Por su belleza estética, su complejidad moral y psicológica, así como por su denso contenido ideológico, la obra de Welles sobrepasa a muchas otras películas de la época. No es de extrañar que Siegfried Kracauer la incluyera en su artículo "Hollywood Terror Films" (1946) como ejemplo de un nuevo paradigma cinematográfico relacionado con la representación del cine de Hollywood que está surgiendo tras la Guerra (Kracauer, 2012: 41).

BIBLIOGRAFÍA

- Agee, J. (2005): *Film Writing and Selected Journalism*, New York, Library of America.
- Berg, A. S. (1998): *Lindbergh*, London, Macmillan.
- Berthomé, J.; Thomas, F. (2007): *Orson Welles en acción*, Madrid: Akal.
- Biesen, S. C. (2005): *Black Out: World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Buñuel, L. (2005): *Mi último respiro*, Barcelona: Debolsillo.

- Capra, F. (1997): *The Name Above the Title: An Autobiography*, Boston: Da Capo Press.
- Carr, S. A. (2008): "Staying for Time: The Holocaust and Atrocity Footage in American Public Memory" en C. Lee (ed.) *Violating Time: History, Memory, and Nostalgia in Cinema*, New York, Continuum, 57-69.
- Crowther, B. (1946): "Review of *The Stranger*", *The New York Times*, July 11, 18.
- Denby, D. (2014): "Hollywood at War. Five Major Directors with a Mission" <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/17/hollywood-at-war> (Consultado el 14-02-2017).
- Douglas, L. (1995): "Film as Witness: Screening Nazi Concentration Camps before the Nuremberg Tribunal", *The Yale Law Journal*, 105, 449-481.
- Emerson, R. W. (1906): *Essays and English Traits*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Friedrich, O. (1987): *City of Nets. A Portrait of Hollywood in the 1940's*, New York, Harper Perennial.
- Huston, J. (1980): *An open book*, New York, Knopf.
- Koppes, C. R.; Black G. D. (1990): *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Kracauer, S. (2012): *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Lipstadt, D. E. (1990): "America and the Holocaust", *Modern Judaism*, 10, 283-296.
- McGilligan, P. (2003): *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, New York, Harper Collins.
- Mereghetti, P. (2011): *Maestros del cine: Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- Michalczyk, J. J. (2014): *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*, London, New Delhi, New York, Sidney, Bloomsbury.
- Naremore, J. (1989): *The Magic World of Orson Welles* (new and revised edition), Dallas, Southern Methodist University Press.
- Shandley, R. R. (2001): *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia: Temple University Press.
- Simone, S. P. (1985): *Hitchcock as Activist: Politics and the War Films*, Ann Arbor, MI, U.M.I. Research Press.
- Simsolo, N. (2009): *El cine negro*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sterritt, D. (1993): *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Welles, O.; Bogdanovich, P. (1988): *This is Orson Welles*, Boston, Da Capo Press.
- Wood, M. (1975): *America in the Movies or "Santa Maria, It Had Slipped My Mind"*, New York, Delta Book.

**¿QUIÉN ES MI PADRE? ¿QUIÉN SOY YO? LOS CRÍMENES CONTRA LA
HUMANIDAD COMETIDOS POR LA 'WEHRMACHT' EN LA LITERATURA
DE HABLA ALEMANA¹**

***WHO IS MY FATHER? WHO AM I? THE CRIMES AGAINST HUMANITY COM-
MITTED BY THE 'WEHRMACHT' IN THE GERMAN-SPEAKING LITERATURE***

ROSA PÉREZ ZANCAS²

Universitat de Barcelona

Resumen

En el año 1995 el Instituto de Investigación Social de Hamburgo puso en marcha la exposición itinerante *Guerra de Exterminio. Los Crímenes del Ejército 1941-1944*, desmantelando la existente diferenciación entre el ejército alemán y las SS, demostrando la participación del ejército en los crímenes durante las conocidas 'operaciones de limpieza étnica' de la población en el este de Europa. Muchos autores de habla alemana intentaron romper el tabú de los años más oscuros de Alemania a través de su escritura, empleando como detonante de la desconfianza las fotografías que dejaron como prueba los soldados del ejército alemán. Mi artículo se centrará en el enfrentamiento literario con esas fotografías de los verdugos nazis, que hoy ocupa un espacio importante en el trabajo analítico de los crímenes contra la humanidad cometidos por los nazis.

Palabras clave: literatura alemana, crímenes contra la humanidad, Holocausto, literatura sobre los padres (*Väterliteratur*), Nacionalsocialismo

Abstract

In 1995 the Social Research Institute of Hamburg launched the traveling exhibition *War of Extermination. The Army Crimes 1941-1944*, dismantling the existing differentiation between the German army and the SS. He demonstrated the participation of the Wehrmacht in crimes against humanity during the 'ethnic cleansing operations' of the population in Eastern Europe. Authors like Klaus Schlesinger (1971) or Ulla Hahn (2003) tried to destabilize through this writing this dark stage of Germany, using as a trigger of distrust the photographs that the German soldiers left as proof. My article will focus on the literary confrontation with the photographs of the Nazi executioners, which today occupies an important place in the analytical work of crimes against humanity committed by the Nazis.

Key words: German literature, crimes against humanity, Holocaust, novels about fathers (*Väterlitera-*

¹ Este estudio se ha elaborado gracias a la subvención del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Ciencia "Ex patria: Exilios, destierros y destiempos en las literaturas alemanas e hispánica" (FFI2013-44387-P).

² Universitat de Barcelona. Correo-e: rosaperezz@ub.edu. Recibido: 05-07-2017. Aceptado: 15-11-2017.

tur), National socialism.

1. INTRODUCCIÓN³

El texto periodístico-informativo suele emplear la combinación de la fotografía y la palabra para dar una noticia. Por así decirlo, cierra un pacto con el observador-lector del texto, transmitiéndole una información auténtica. Así es como Roland Barthes (*La cámara lúcida*) y Susan Sontag (*En la caverna de Platón*) señalaron la potencia que puede tener la fotografía como prueba.

Aunque la fotografía difícilmente prescinda del pie de foto y otros nexos necesarios a la hora de reconstruir la memoria, puede ejercer de detonante en la indagación de hechos en el pasado, como lo demuestran las dos novelas que he escogido para mi artículo, en las que los hijos cuestionan el nivel de culpabilidad de los padres alemanes en los crímenes contra la población civil durante la Segunda Guerra Mundial (cf. Borowicz, 2013: 157ss). La fotografía fue un medio muy empleado por los nacionalsocialistas para fines propagandísticos, por lo cual, el mencionado aspecto objetivo periodístico de una noticia cobró una dimensión nueva: la manipulación de la noticia a favor del régimen del terror de Adolf Hitler. Las compañías de propaganda (PK) tenían la misión de exaltar al ejército alemán a través de noticias manipuladas de las zonas de guerra. Cerca de 1,7 millones de un total de 3 millones de fotografías se han conservado (cf. Arani, 2011: 2; 28). Muchas de ellas forman parte de nuestra memoria colectiva, algunas se han quedado para siempre grabadas en nuestra mente. Parece contradictorio, pero estas fotografías demuestran aquello que debía haber sido silenciado para siempre. Gracias a su gran predilección por la fotografía, sea como trofeo de guerra, como suvenir para el álbum de fotos privado o para la manipulación de noticias de guerra, existe suficiente material fotográfico de este “crimen gubernamentalmente planificado de millones de personas, que fue fase por fase retenido en imágenes” (Schönberner, 2013: 8).

Responsable de esto, son –entre otras cosas– tres momentos claves (dos estudios publicados y una exposición) en nuestra historia reciente:

1. 1959: La publicación de un libro, editado en Varsovia por la “League of Fighters for Freedom and Democracy” (T. Mazur et al.) versión trilingüe sobre los crímenes de guerra cometidos por los alemanes en Polonia, denominado *Wir haben es nicht vergessen, We have not forgotten, Nous n'avons pas oublié 1939-1945*.

2. 1960: Se publica *Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933-1945* (“La estrella amarilla. La persecución de los judíos en Europa 1933-1945”) en la editorial de Hamburgo Rütten & Loening. Es el primer estudio que se propaga sobre el Holocausto con cerca de 200 fotografías de los archivos de los perpetradores y su propaganda del odio antisemita.

3. 1995: La exposición itinerante dirigida por Hannes Heer del Instituto de

³ Todas las citas traducidas desde el alemán son mías.

Investigación Social de Hamburgo *Guerra de Exterminio. Los Crímenes del Ejército 1941-1944*, que puso de manifiesto –después de una larga etapa de silencio– la clara diferenciación entre el ejército alemán y el aparato de las SS, mientras se demostraba la participación y ayuda por parte del ejército en los crímenes durante las “operaciones de limpieza étnica” de la población en el este de Europa. La consternación social y política fue de tal magnitud, que se consiguió detenerla cuatro años más tarde y someterla a una revisión para ponerla de nuevo en marcha –con cambios considerables– en el 2001⁴.

Mi estudio se centra en la reflexión literaria sobre estas fotografías, un tema que hoy ocupa un espacio importante en el trabajo analítico de los crímenes contra la humanidad cometidos por los alemanes. Para ello he escogido dos novelas alemanas no traducidas al español, pertenecientes a la denominada ‘Väterliteratur’, literatura sobre los padres. La primera obra que se escribió con esta temática se titula *Michael* de Klaus Schlesinger, publicada en 1971 en la RDA (editorial Hinstorff) y una de las últimas, publicada en 2003 de la autora Ulla Hahn: *Imágenes desenfocadas*⁵.

Se entiende bajo el término ‘literatura sobre los padres’ la “confrontación de los hijos con el pasado nacionalsocialista de los padres” (Fischer y Lorenz, 2007: 193). Los hijos se enfrentan a esa llamada ‘segunda culpa’ (Ralph Giordano), cubierta por el silencio y el tabú del pasado de los padres durante la Segunda Guerra Mundial (cf. Eichenberg, 2009: 20).

En las dos obras, el detonante del enfrentamiento con el pasado del padre es el descubrimiento de una fotografía, en la que creen reconocer a su padre en un pelotón de fusilamiento. Los hijos descubren así una parte de ellos que siempre ha sido silenciada, por lo que su responsabilidad individual en los crímenes es cuestionada, manifestándose como crisis de identidad y de la propia culpa. Aunque se presencia la falta de nexos de unión entre la fotografía y el pie de la foto, el creer haber reconocido estimula la búsqueda personal de respuestas. Estas obras comparten “una opinión crítica con los discursos establecidos y los rituales de la sociedad. El enfrentamiento crítico y polémico” comienza en la mayoría de los casos “antes de convertirse directamente político, en los hogares familiares, en el enfrentamiento con la generación de supervivientes”, según Hartmut Steinecke (2006, 138).

El nivel de implicación de la generación de los padres se manifiesta como tabú en las familias, en las que no se ha superado su posible pasado oscuro, un pasado que ha sido suprimido de sus recuerdos (cf. Vansant, 2001: 248-250). Ahora persigue a los hijos, los que, como parte del colectivo alemán, no son capaces de desprenderse

⁴ La exposición con un total de 1433 fotografías fue inaugurada el 5 de marzo 1995 en la „Kampnagelfabrik“ (Hamburgo) y pasó por 34 ciudades alemanas y austriacas. En octubre de 1999 sus adversarios consiguieron detenerla y someterla a una revisión por supuestas irregularidades en los subtítulos de algunas imágenes. En 2001 fue puesta en marcha de nuevo bajo otro título.

La exposición inicial (1995-1999) demostró, por un lado, que en Serbia durante el año 1941 fueron asesinados todos los judíos varones y como el 6. ejército participó activamente durante su paso por Ucrania en el año 1941 junto con las SS en los asesinatos de la población judía. (Cf. Heer, 2004.)

⁵ Título original: *Unschärfe Bilder*.

de la propia responsabilidad como portadores de la cultura y la culpa heredada. Este sentimiento de responsabilidad se ha incorporado en la confrontación literaria, exige la confesión a través de la responsabilidad individual e íntima y busca así respuestas a lo silenciado.

Hannes Heer, director de la exposición sobre el ejército alemán, considera que se trata de una literatura basada en la “desconfianza” y las “dudas”, porque “ha perdido la confianza en aquello que se cuenta en las familias y ya sólo se fía de lo que ve” (Heer, 2007: 34). Se trata de

la presión abrumadora de un pasado que siempre está presente, pero no pudo ser expresado o sus indicios fueron cubiertos como un enigma. Es la sospecha de una culpa aún sin nombre ni medida, son los sueños recurrentes, los que han llevado por esta pista. (Heer, 2007: 34)

2. LA NOVELA *MICHAEL* DE KLAUS SCHLESINGER (1971)

Las obras del berlinés Klaus Schlesinger (1937-2001), exiliado de Berlín este a oeste en 1980⁶, siempre tratan sobre algún aspecto de la historia alemana: la Segunda Guerra Mundial, la caída del muro de Berlín y con ello el final de la RDA y las personas que vivieron en esta época (cf. Fritz, 2009).

*Michael*⁷ se publicó por primera vez en 1965 como narración breve.⁸ Seis años más tarde se editó, después de cuatro años de trabajo sobre el manuscrito, la novela (podríamos poner con ella el punto de partida de la literatura sobre los padres).⁹ Schlesinger describe su escritura de la siguiente manera:

Estaba escribiendo entonces un texto muy expresivo, relacionado con el conflicto entre generaciones y eso significaba para un joven alemán enfrentarse a la ayuda activa y admitida de la mayoría del propio pueblo en el crimen más grande contra la humanidad de este siglo. Sé que entonces veía en todas las personas que tenían diez años más que yo un asesino potencial. (Schlesinger, 1998: 71-72)

En *Michael*, la pregunta “¿Quién es mi padre?” (Schlesinger, 1982: 181) está ligada directamente con la pregunta “¿Quién soy yo?” (ibd.), lo que en cierto modo delimita la temática de un proceso de búsqueda de la propia identidad (cf. Köhler, 2007: 134). La historia se compone a través de un mosaico de flashbacks ante la imposibilidad de un desarrollo cronológico de lo sucedido, provocado por una sensación de vértigo al descubrir la imagen en el libro (1. la época antes de la guerra; 2. los años de guerra, en los que el padre vuelve a casa con unos días de permiso; 3. la postguerra hasta el momento en el que descubre la fotografía y 4. el presente).

⁶ A Schlesinger se le prohibió la publicación en la RDA, al ser excluido de la asociación de escritores (cf. Köhler, 2007: 49-74).

⁷ Schlesinger permaneció toda su vida, después de que su padre no volviera de la guerra, buscando una figura paterna y el diálogo con ese padre, que trasladó de forma ficticia a la novela *Michael* (cf. Köhler, 2011: 41).

⁸ Editorial Hirnstorff, subtítulo: *Entwurf zu einer Erzählung* y la postdata “Geschrieben 1960”. Preimpreso en la revista *ndI* (*Neue deutsche Literatur*, apartado: “Neue Namen” 26 páginas).

⁹ La editorial Benziger lo publicó en 1972 como *Capellos Trommel*, por el que el autor recibió de la *Neuen Literarischen Gesellschaft* el premio “Das erste Buch” (cf. Köhler, 2011: 157-158).

El protagonista Michael Berger de 23 años narra los motivos que han llevado al distanciamiento con su padre. En un libro hallado en un anticuario sobre los crímenes cometidos en Polonia por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial con el título *We don't forget*, encuentra una fotografía en la que cree reconocer a su padre como miembro de un pelotón de fusilamiento. En realidad se trata de la obra que mencioné al principio *We have not forgotten*, en la que efectivamente se encuentra una fotografía como la describe el protagonista (cf. Maruz y Tomaszewski, 1962: 149; http://dhm.de/datenbank/dhm.php?seite=5&fld_0=BA008105)¹⁰.

Michael recuerda como la contemplación de estas imágenes insólitas, algo que “nunca había asimilado tan conscientemente en esta concentración: un feo mar de sangre ondulante”, le “provocan [una cierta] angustia creciente con cada fotografía que iba viendo. Era una sensación extraña, desconocida [...], una indignación helada, comparable con un iceberg y como este únicamente mostraba una décima parte de su magnitud.” (Schlesinger, 1982: 27) Unas páginas más adelante, cree reconocer a primera vista a su padre:

Y cuando vi aquella imagen: de grano grueso, el *Sonderkommando* [comando especial]¹¹ interviniendo, seis cuerpos tumbados, alineados uno al lado del otro, caras de campesinos, las manos cruzadas con cuerdas, la mirada, por lo que se podía reconocer, fijada hacia el suelo, el que en pocos momentos los iba a recibir para siempre, y al fondo, como uno de diez, estaba aquel, el que yo había reconocido como mi padre, de lado, atrás, las manos cruzadas en la espalda, botas altas a ciencia cierta brillantes, con la cabeza ligeramente inclinada mirando hacia los condenados a muerte... (Schlesinger, 1982: 28)

Michael saldrá de su incertidumbre seis meses más tarde, al recibir la noticia de un centro de documentación en Varsovia para “esclarecimientos de crímenes durante la guerra” (Schlesinger, 1982: 60). La identidad del soldado en la fotografía no coincide con la de su padre. Se había equivocado, “debería sentirse aliviado. Un error,” (Schlesinger, 1982: 67) porque la búsqueda de la imagen real de su padre continúa, mientras que él ya se había distanciado física y moralmente de su familia. Este enfrentamiento con la responsabilidad sobre el pasado de su padre desencadena un conflicto sobre culpa y conciencia que únicamente puede disolver el testimonio del padre sobre aquellos años de guerra. El choque entre el reproche a su padre y el propio autocuestionamiento crean un ‘querer saber’ para superar el proceso de descubrimiento de una parte de su propio Yo. Únicamente a través de ese enfrentamiento con el pasado podrá disolverse poco a poco su estado de shock de no quererlo admitir. A través del ojo de la cámara y la imaginación del hijo, que ya no consigue deshacerse de esa imagen, quedan unidos los verdugos con sus víctimas:

Ahí estabais, delante de un pajar, las manos cruzadas, y temblabais, os tuvisteis que echar en el suelo, vamos deprisa, se podía haber dicho y entonces gritó uno, un momento, sacó la Leica y se la puso en el ojo, trabajo de calidad alemán, *quien saca fotos, disfruta más de la vida*, 17/10

¹⁰La imagen se titula “Erschossene Dorfbewohner der Wojewodschaft Rzeszów” (trad. *Habitantes fusilados del Voivodato Rzeszów*)

¹¹ Algunas ‘Einsatzgruppen’ tenían sus propios ‘Sonderkommandos’, unidades militares que pertenecían a las SS y que se ocupaban de asesinar y enterrar los cuerpos de la población asesinada en los “avances” en el este.

carrete Kodak, diafragma pequeño, exposición corta, ¡clic! Ahí os eternizaron en bromuro de plata, para dar testimonio sobre vosotros y sobre ellos y sobre él, y entonces llegó el último miembro de una cadena de una orden diabólica, que habría pasado por cientos de despachos y quizás venía directamente del *Führer*, y entonces tabletearon las metralletas, os tiraron al suelo escupiendo muerte por bala, y el siguiente clic ya no lo oísteis, orden cumplida, venga a la siguiente misión, o a la cantina, o a por el permiso especial. (Schlesinger, 1982: 60)

Desde el momento del descubrimiento surge la búsqueda de su “verdadera imagen” como un leitmotiv en forma de una sensación de vértigo, lo que Michael compara con una atracción de feria. El “tambor de Capello” gira tan deprisa que el visitante pierde pie y es empujado hacia la pared del tambor. Únicamente la búsqueda de un punto fijo, puede evitar la sensación de vértigo que provoca. Michael buscará este punto fijo en la imagen de su padre, al que interrogará de “un modo frío y objetivo”: “*por cierto, ¿dónde estuviste tú en la guerra?*”. Como la “discrepancia entre la expectativa y lo real” suele ser demasiado grande, contesta este “sin dudar”, pero aún sin saber, qué es lo que pretende saber el hijo con esta pregunta: “pues en todas partes, frente del este, frente del oeste, donde el señor Hitler necesitaba mis servicios”. (Schlesinger, 1982: 55) Mientras que el hijo busca una confesión del crimen, el padre formula la pregunta clave de la novela: “Michael, es que has olvidado quién eres, olvidas que yo soy tu padre y tú mi hijo” (Schlesinger, 1982: 63). Para contestar esta pregunta, es necesario replantearse la imagen del padre y despedirse de la anterior, lo que significa una “despedida para siempre” (Schlesinger, 1982: 173):

[...] la imagen de mi padre, que busco en mi imaginación, ahora, cuando lo vi la última vez, hace tan sólo una semana, en la penumbra de mi habitación, [...] en silencio, porque yo ya no tenía nada más que decir, inmóvil, porque ya no había nada, lo que podía hacer, la imagen de mi padre, [...] que intento imaginarme – en vano. Las imágenes se desplazan, se mezclan, confluyen como las olas artificiales de la superficie humeante de mi taza de café, un caleidoscopio de recuerdos; [...] y yo debo quedarme sentado rígidamente, inmóvil, para conseguir la imagen de mi padre, cerrar los ojos, pero no puedo, las imágenes se desplazan, y yo lo veo con sus botas brillantes y tieso como una vela delante de un montón de miserables individuos aterrados, lo veo frío e irascible, con el libro en el suelo, que ha caído de su regazo por su abrupto movimiento, con el que de repente se ha levantado, lo veo borroso inclinado sobre mi cama, preocupado acaricia mi frente febril [...], de forma paternal calmante [...]. (Schlesinger, 1982: 13)

Por consiguiente, la fotografía distorsiona el “modelo” construido del padre por el hijo. El recuerdo personal y el material documental confluyen y ya no se pueden separar. La superposición de imágenes y la imposibilidad de unir las plantean por primera vez en la literatura la cuestión de la (des)demonización o banalización de los perpetradores nazis que se había establecido en la sociedad alemana de la postguerra.

En la fotografía no queda reflejada la ejecución y con ella el acto de matar en sí, pero sí le transmite al observador que se trata de una ejecución, lo que indirectamente inculpa al hijo al creer reconocer a su padre. Aunque Michael no consiga la exigida confesión del padre, permanece en el hijo el conocimiento de su padre como perpetrador, que en el caso de Michael abrirá una disputa interior, en la que se cuestionará, como hubiese actuado él mismo en la situación del padre (Schlesinger, 1982: 173). La relación con el padre quedará irrevocablemente destruida.

3. ULLA HAHN: IMÁGENES DESENFOCADAS (2003)

Katja Wild, la protagonista de la novela de Ulla Hahn *Imágenes desenfocadas*, también siente la “abrumadora presión del pasado” (Heer, 2007: 34). La autora centra la historia en la vida de la hija y su estrecha relación con su padre, el catedrático Hans Musbach, que vive en una residencia de ancianos. La hija cree haber reconocido a su padre en una fotografía –algo desenfocada– de un pelotón de ejecución, exhibida durante la visita de la exposición *Guerra de Exterminio. Los Crímenes del Ejército 1941-1944*. No será hasta el final de la historia, cuando la hija descubre que no se trata de su padre, aunque eso ya no importará, porque él también había participado en una ejecución colectiva.

Según mis investigaciones se trata de la misma imagen que aparece en la novela de Schlesinger. También podríamos encontrar otras similitudes: la hija descubre una imagen; a esto le seguirá un interrogatorio; los dos padres han sido miembros del ejército alemán y al final la identidad del hombre en la foto no coincide con el padre de los protagonistas, por lo que podríamos deducir que Ulla Hahn conocía muy bien esta primera novela de la literatura sobre los padres.

La imagen penetra a través del medio de la fotografía –como ya describieron Alexander y Margarethe Mitscherlich en su estudio, publicado en 1967, sobre la sociedad alemana de la postguerra *La incapacidad para el luto*– en el recuerdo “desrealizado [...] a través de la retirada global del propio pasado” (Mitscherlich, 1985: 34-36), en la familia del antiguo soldado del ejército alemán y actúa como desencadenante para el cuestionamiento de su culpa. En cambio, él únicamente lo que desea es su “paz en la vejez” (Hahn, 2007: 28).

“Olvidar puede liberar, el recuerdo torturar” es el lema del padre en sus ponencias sobre el “arte de la memoria” (Hahn, 2007: 25).

Pero Katja exige claridad sobre un tiempo que hasta aquel momento parecía conocer únicamente a través del enfrentamiento social con el pasado oscuro alemán. La figura admirada de su padre comienza a desmoronarse: “¿Dónde se habían quedado los asesinos?” (Hahn, 2007: 43), quiere saber ella. Será necesario añadir a esa imagen sospechosa una descripción, un pie de foto, por lo tanto: el testimonio del padre, aunque este al principio rechaza una discusión sobre los hechos con la hija:

Si ya todos conocemos los horrores y los crímenes de la época nazi. ¿Qué más podemos decir al respecto? He aislado en mí esos años como las metrallas en mi pierna. Existe una responsabilidad histórica de todos los alemanes, eso siempre lo he defendido. Pero no quiero entrar de nuevo, volver a aquellos años perdidos, robados. (Hahn, 2007: 30)

Es más, las imágenes que lleva el padre en su memoria, no coinciden con las del catálogo de la exposición, que le ha dejado la hija sobre la mesa. Estas superan las fotografías de la Segunda Guerra Mundial: “¡Ves! Aquellas imágenes, de mis muertos, de mis amigos y camaradas, no las he encontrado en tu libro. Sí, tienes razón, no puedo encontrar ahí mi imagen, mi recuerdo.” (Hahn, 2007: 40) Sus recuerdos superan la capacidad de expresión de la fotografía, ya que, según él, estas fotografías no muestran al soldado alemán como instrumento de guerra de la dictadura hitleriana. De esta

manera no consiguen representar lo sucedido de forma satisfactoria, debido a que los recuerdos son frágiles e inestables. La hija se pregunta:

¿Son siempre auténticas las imágenes? 'sí, claro', contesta Musbach, 'al menos para ese instante que están reteniendo - y para aquello que encuadran como instante. Pero para cada imagen existe una imagen detrás, para cada instante una historia, antes y después.'" (Hahn, 2007: 63)

Sus recuerdos reprimidos prorrumpan en él de tal forma, que cubren por completo el presente:

Las palabras salían, chorreaban hacia fuera como pus de una herida sucia. Fluían hacia él las imágenes, las frases. Lo olvidado empujaba para arriba e inundaba el presente. El viejo padre era el joven soldado. Era narrador y narrado en uno, máscara persona. Portavoz de lo nunca oído. (Hahn, 2007: 40)

Ulla Hahn tematiza el conocimiento colectivo sobre la exposición itinerante *Guerra de Exterminio. Los Crímenes del Ejército 1941-1944* en los países de habla alemana para ponerlo como punto de partida en su historia, aunque se limita en la relación entre padre e hija, mientras esta opera como portavoz de la sociedad actual alemana con sus comentarios y preguntas. La fotografía, en la que Katja creía reconocer a su padre, quedará a lo largo de la historia cada vez más borrosa, hasta que recibe la certeza de que su padre no coincide con aquel "chico joven de perfil oscuro, la parte inferior de la cara ensombrecida de negro, la superior debajo de la solapa de la gorra. Uno como tantos. Tantos como ninguno" (Hahn, 2007: 274). Para el padre esa certeza quedará sin significado, porque ha sido instrumentalizado por parte de la maquinaria de destrucción Hitleriana y por lo tanto como soldado que disparó a personas, pero al mismo tiempo también como víctima:

Podría haber dicho no, me entiendes: ¡no! He disparado. ¿La foto es del invierno del '43? ¿Qué más da? ¿No soy yo en esta imagen? ¿Qué importancia tiene esto? Si yo sé, lo que fue. Esa foto o no. Una foto o ninguna. Perdóname - si puedes. (Hahn, 2007: 275)

Con esta novela nos encontramos ante una nueva perspectiva hacia los crímenes de los nazis, en la que, si bien es cierto, queda expuesta la discusión sobre los soldados alemanes como perpetradores y ayudantes de los crímenes de las SS, surge al mismo tiempo la cuestión del soldado como víctima. Las fotografías exhibidas destaparon un pasado tabú, en el que "el límite entre los 'honrados alemanes' y 'alemanes culpables'" quedó neutralizado (Assmann, 2006: 173). El padre se transforma en un culpable más o un soldado que podría haberlo sido.

CONCLUSIONES

En su ensayo *En la caverna de Platón* Susan Sontag reflexiona sobre la cámara como arma:

No obstante, hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada. (Sontag, 2006: 30-31)

La fotografía mencionada en este artículo también enfoca a los verdugos y sus víctimas desde una perspectiva ordenada y, por lo tanto, impuesta (en comparación con las fotografías como trofeos y suvenires de las zonas de guerra). El punto de partida objetivo-periodístico cobró una nueva dimensión a través del empleo extendido de texto e imagen: la manipulación de la noticia a favor del régimen del terror de Adolf Hitler.

Tanto en Hahn como en Schlesinger se desencadena con la sospecha de la participación del padre en los crímenes de guerra de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial un conflicto de identidad en los protagonistas. Los textos aquí tratados comparten muchos puntos, en los que queda reflejada la cuestión por la culpa individual en las segundas generaciones. Como hijos sienten el peso de la responsabilidad de los padres, con el que se cuestionan la propia identidad, la que traspasan a las generaciones venideras. Las fotografías aportan el impacto para finalmente salir del enmudecimiento, e irrumpen a través de la reinterpretación de los crímenes en la sociedad alemana. Desencadenan de esta forma conflictos intrafamiliares que surgen del silenciamiento de los años de guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- Arani, M. Y. (2011): "Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945", en *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, 60, H.1: 1-49, <https://www.zfo-online.de/index.php/zfo/article/view/3250/3250> (consultado en julio de 2017).
- Assmann A. (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Múnich, Beck, 2006.
- Bernig, J. (ed.) (2009): *Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*. Dresde: Universitätsverlag.
- Borowicz, D. (2013): *Vater-Spuren-Suche: Auseinandersetzung mit der Vätergeneration in deutschsprachigen autobiographischen Texten von 1975 bis 2006*, Gotinga, V&R.
- DHM: *Erschossene Dorfbewohner der Wojewodschaft Rzeszów*, http://dhm.de/datenbank/dhm.php?seite=5&fld_0=BA008105 (Consultado en Julio de 2017).
- Eichenberg, A. (2009): *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*, Gotinga, V&R.
- Fischer, T. y Lorenz, M. N. (ed.) (2007): *Lexikon der 'Vergangenheitsbewältigung' in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, Bielefeld, Transkript.
- Fritz, M. G. (2009): "'Abschiede mit ungewissem Ausgang.' Das Motiv des Abschieds im erzählerischen Werk von Klaus Schlesinger", en W. Schmitz y J. Bernig: *Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*, Dresden, Universitätsverlag: 555-568.

- Hahn, U. (2007 [2003]): *Unschärfe Bilder*, München, DTV.
- Hamburger Institut für Sozialforschung (ed.) (1996): *Ausstellungskatalog. Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944'*, Hamburgo, Hamburger Edition.
- Heer, H. (2004): *Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei*, Berlín, Aufbau.
- Heer, H. (2007): „Speicher der Erinnerung. Der Familienroman als historische Quelle“, en E. Ueberschär (ed.): *Die Nazizeit als Familiengeheimnis. Literatur und Erinnerungspolitik*. (Loccumer Protokolle, vol. 58/05), Rehberg Loccum, 33-50.
- Köhler, A. (2007): *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*, Gotinga, V&R.
- Köhler, A. (2011): *Klaus Schlesinger: Die Biographie*, Berlín, Aufbau.
- Mazur, T. et al. (1962): *We have not forgotten. Wir haben es nicht vergessen. Nous n'avons pas oublié 1939-1945*, Varsovia.
- Mitscherlich, A. y M. (1985 [1967]): *Die Unfähigkeit zu trauern*. München: Piper.
- Schlesinger, K. (1982 [1971]): *Michael*, Fráncfort del Meno: Fischer.
- Schlesinger, K. (1998): „Die Akte“, en K. Schlesinger *Von der Schwierigkeit, Westler zu werden*, Berlín, Aufbau, 61–87.
- Schönberner, G. (2013 [1960]): *Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933–1945*, Hamburg, Argument.
- Sontag, S. (2006 [1977]): “En la caberna de Platón”, en S. Sontag *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini, rev. p. Aurelio Major. México, D.F., Alfaguara: 13-44.
- Steinecke, H. (2006): “Die Shoah in der Literatur der ‚zweiten Generation‘”, en H. Steinecke y N. O. Eke (ed.): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlín, Schmidt: 135–153.
- Vansant, J. (2001): “Gespräch mit Elfriede Jelinek. (1985)“ en A. Kunne y B. Plachta (ed.): *Literatur im Gespräch. Interviews mit Schriftstellern (1974–1999)*, Berlín, Weidler: 246–252.

**[Nota del
Monográfico]**

LA INMIGRACIÓN INFANTIL Y EL TRÁFICO DE MENORES COMO FORMA DE CRIMEN Y ESCLAVITUD EN EL SIGLO XXI

CHILD MIGRATION AND CHILD TRAFFICKING AS A MODERN CRIME AND SLAVERY IN THE 21ST CENTURY

AGUSTÍN REYES TORRES¹

Universitat de València

Resumen: Este artículo crítica el fenómeno de la inmigración infantil como crimen moderno contra la humanidad, un problema que paradójicamente se incrementa con los años. La gravedad de esta situación es sin duda todavía más acuciante cuando este tipo de esclavitud y este tráfico humano afectan al menor y se convierte en explotación infantil.

Palabras clave: inmigración infantil, tráfico de menores, esclavitud

Abstract: This article criticizes the phenomenon of child migration as a modern crime against humanity, a problem that paradoxically increases over the years. The seriousness of this situation is undoubtedly even more pressing when this type of slavery and this human trafficking affects the child and becomes child exploitation.

Key words: child immigration, child trafficking, slavery

La inmigración es parte de un fenómeno global que ocurre de manera diaria en pleno siglo XXI y que se ha duplicado en los últimos 35 años. La gravedad de esta situación es sin duda todavía más acuciante cuando este tráfico humano afecta al menor y se convierte en explotación infantil y en esclavitud. Se estima que el 11% de los inmigrantes son niños o jóvenes menores de 18 años. Si nos centramos exclusivamente en las cifras de tráfico infantil, organizaciones como la ILO (International Labour Organization), una agencia de Naciones Unidas, afirma que 1.2 millón de niños son traficados cada año y que en la actualidad existen más de trece millones que han sido víctimas del tráfico infantil en el mundo (O'Connell, 2011). Según esta organización y otras como Unicef y World Vision, los beneficios que genera este negocio superan los 32 billones de dólares. (ILO, 2002; Unicef, 2007; All Party Parliamentary Group on Human Trafficking, 2009; World Vision, 2010). El objetivo de este artículo es presentar y analizar el fenómeno de la inmigración infantil y el tráfico de menores como crimen moderno contra la humanidad a través de varios casos reales y de varias películas y

¹ Universitat de València. Correo-e: agustin.reyes@uv.es. Recibido: 06-07-2017. Aceptado: 15-11-2017.

documentales. Como veremos, la ficción en este caso concreto tiene mucho que ver con la realidad. Sin embargo, la realidad como verdad esencial no es transmisible. Los datos no son suficientes para entender la gravedad de este crimen que se incrementa con los años y que se extiende por los cinco continentes. Aunque los menores que son traficados proceden en mayor medida de los países más pobres de África, Asia y Latinoamérica, se trata de un “crimen global” porque se comete y se estimula principalmente en los países occidentales. Esta idea se representa y se denuncia con total claridad tanto en la ficción como en los documentales basados en hechos reales que se comentarán a continuación.

Para empezar, los dos casos siguientes de tráfico de menores nos muestran la realidad y la complejidad del problema. El primero es de Febrero de 2017. India ha clausurado un orfanato en la ciudad de Jalpaiguri, en el este del país, y ha arrestado a los propietarios por haber vendido niños a parejas extranjeras. Según ha informado el diario “The Indian express” y la agencia Reuters, se ha abierto una investigación para dirimir si el centro forma parte de una red de tráfico de personas a gran escala. El orfanato, dirigido por lo que se suponía que era una ONG, ha vendido al menos veinte niños por cantidades que oscilan entre los 1.500 y los 3.000 euros, y las autoridades del país han informado de que España, Singapur, Estados Unidos o Francia se encuentran entre los países que fueron destino de estos bebés. (Diario *El Mundo* 02/02/2017). Según la agencia Reuters, las investigaciones iniciales revelan que los niños del orfanato no habían entrado en el sistema estatal de registros mediante el que se tiene constancia de los niños que son abandonados. Evidentemente, esta negligencia es uno de los problemas iniciales. Pero hay muchas otras preguntas que se suscitan al respecto: ¿Quién está detrás de esta red de tráfico infantil? ¿Cómo consiguen el contacto con las familias en Europa o Estados Unidos? En relación con la supuesta ONG que dirigía el orfanato, ¿hasta que punto los responsables tienen la libertad de decidir el destino de estos bebés? ¿Es posible argumentar que la vida de estos niños será mejor si son vendidos que si permanecen en la India?

El segundo ejemplo lo encontramos en África occidental, en Benin, al lado de Nigeria, donde miles de menores son traficados todos los meses. Algunos de ellos son vendidos por sus propias familias por alrededor de treinta euros. Lo hacen porque necesitan el dinero o porque ya tienen demasiados hijos. Otras veces, también lo hacen porque los padres reciben la promesa de que las vidas de sus hijos van a mejorar al aprender un oficio. Sin embargo, la verdad es que estos niños y niñas son destinados a una vida de semi-esclavitud. La mayoría son sometidos a todo tipo de abusos y vejaciones, trabajan de la mañana a la noche, no tienen lazos ni relación con nadie y se encuentran desprotegidos. Como algunos psicólogos apuntan, los menores traficados sufren una pérdida de identidad: “no saben quiénes son y muchos incluso olvidan su lengua local” (Misiones salesianas, 2014). El documental titulado *Rachidi* (2014), realizado por la institución salesiana que tiene una misión en Benin, denuncia esta realidad y presenta importantes preguntas para la reflexión: ¿Cómo es posible que sea tan fácil vender a un niño? ¿Qué capacidad tienen los gobiernos locales para intervenir ante estas situaciones? ¿Hasta qué punto son conocedores estos gobiernos

de lo que está ocurriendo? ¿Hasta qué punto la falta de recursos para actuar hace que las autoridades vuelven la cabeza hacia otro lado? ¿Es posible fomentar este tipo de instituciones –religiosas o no religiosas– para contribuir a la alfabetización y educación de estos niños y de sus familias?

En la actualidad, hay una lista interminable de películas que tratan estos temas, pero aquí vamos a destacar dos: *The baby sellers* (2013) del director Nick Willing 2013 y *La próxima piel* (2016) de Isaki Lacuesta e Isa Campo. La primera es un telefilm de nivel medio, pero que denuncia y representa muy bien el problema del tráfico de bebés en los países occidentales. Algunas escenas como el traslado de los bebés en cajas, como si fueran cualquier tipo de mercancía, o el dolor y el trauma de los padres son sobrecogedores. La segunda película trata sobre la identidad, los vínculos perdidos, y los trastornos que sufre un chico al haber estado sin su familia mucho tiempo y al haber vivido situaciones traumáticas en su infancia. Al final, el joven es identificado y regresa con su familia, pero su miedo al reencuentro se apodera de él y trata de quitarse la vida. La primera escena de la película es el intento de suicidio de este joven si le fuerzan a ir a ver a su madre. Con todo, aunque ambas películas provocan muchas emociones sobrecogedoras, es evidente que las secuelas psicológicas y la crudeza de los casos de la vida real superan con creces las tramas de la ficción. Esa es la parte inefable de este crimen.

El tercer caso al que vamos a hacer referencia está relacionado con la inmigración infantil. Entre octubre de 2013 y mayo de 2014, 47.000 menores viajaron solos desde Centroamérica a EE.UU. El departamento de estado inicialmente se refirió a esta situación como un “problema migratorio”. Posteriormente, pasó a denominarse “crisis humanitaria” (Diario *El País* 2014). En la mayoría de los casos, los niños son detenidos por la policía, hospedados en bases militares y, posteriormente, deportados. Sus experiencias son ciertamente desconocidas. Algunos políticos norteamericanos lanzan preguntas: ¿Cuántos niños han solicitado asilo; cuántos tiene antecedentes criminales; cuántos han sido liberados? (Diario *El País* 2014). Otras preguntas que podríamos añadir son: ¿Cuántos niños en total se estima que cruzan la frontera y no son capturados? ¿Qué posibilidades tienen estos niños de encontrar refugio y trabajo en el país de destino? ¿Qué posibilidades tienen de cruzar el desierto? ¿Cuántos de ellos mueren? ¿Cuántos de ellos terminan siendo víctimas de la explotación sexual? Con frecuencia, el resultado de la inmigración termina convirtiéndose por desgracia en un caso de tráfico de menores y de explotación sexual. Aunque los datos no son totalmente precisos, la ILO calcula que en la actualidad hay unos cuatro millones y medio de personas en el mundo que son víctima de esta explotación. De estos, el 21% son niños (945.000).

Un documental que representa este tema con una objetividad tremenda es *Which Way Home* (2009) de Rebecca Camissa. El formato utilizado permite reflejar lo que no se puede contar en ficción (ni siquiera cuando algo se basa en hechos reales), ni en libros, ni en diarios, ni en cualquier otro medio de comunicación. Seamos claros, la crudeza es algo que no se puede obviar cuando se documenta algo, y *Which Way Home* es un buen ejemplo de ello. En una hora y media nos resume la historia de miles de niños

que visualizan el sueño americano y al intentar alcanzarlo, la suerte les depara finales distintos. De hecho, muy pocos lo consiguen: A uno lo deportan, otro se convierte en indigente, otro es “encarcelado” en un refugio de menores hasta que lo devuelven a su país de origen. Muchos niños son entrevistados durante unos minutos, escuchamos su propia voz, sonrían a la cámara con inocencia porque van a Estados Unidos a reunirse con sus familiares, pero al final nos enteramos de que nunca se supo más de ellos. El viaje que emprenden estos niños es infructuoso por el propio hecho de ser menores de edad. Todos tienen el coraje y la valentía de una persona adulta, tienen claro que quieren una mejor vida, pero no tienen el control de las circunstancias adversas.

A lo largo del documental, la directora toma las historias de varios niños que están intentando cruzar esta frontera. La mayoría vienen desde Guatemala y el método utilizado para desplazarse es montarse encima de los trenes de carga y así viajar miles de kilómetros hacia México para luego intentar cruzar. Camissa considera la madurez del ser humano como el punto crucial para filmar. De hecho, las pocas entrevistas que incluye se basan en eso, el salto desde la niñez hasta lo que sea que venga. Los niños en los trenes pasan de ser inocentes a ser víctimas de un sistema que les engaña. El objetivo es la felicidad, pero en este documental ninguno parece llegar a alcanzarla. El documental causa estremecimiento, pero no de manera intencional. Son hechos reales que la directora nunca filtra y los presenta como una propuesta de análisis de la condición humana.

Como último ejemplo del tráfico de menores y de la esclavitud infantil, un caso de máxima actualidad que también ocurre diariamente y que tenemos muy cerca está relacionado con el deporte rey. La película *Diamantes negros* (2013) de Miguel Alcántud muestra cómo los jóvenes Amadou y Moussa son captados por un ojeador de fútbol en Mali. Sus familias son convencidas para que permitan a sus hijos realizar su sueño de triunfar en Europa a pesar del alto coste económico inicial que tienen que pagar. En este sentido, no solo las familias son pobres y tienen que empeñar todo lo que tienen para hacer frente a la falsa promesa –todo una estafa–, sino que después las consecuencias que la experiencia ocasiona son psicológicamente dañinas para los jóvenes.

En la película se puede reconocer la fase inicial de una serie de elementos recurrentes que se dan en el tráfico de menores: el contacto con el menor, el reclutamiento y el transporte. Después, una vez llegan a Madrid, Amadou y Moussa tienen que hacer frente a los engaños: Ni van a estar alojados en una residencia ni van a jugar con clubes grandes. Simplemente, y si tienen suerte, van a hacer una prueba con equipos de baja categoría. Por otro lado, el choque cultural es notablemente complejo. Los jóvenes no hablan la lengua, no conocen la cultura ni están habituados a la comida. Lo peor de todo es que si no encuentran un equipo, si no gustan o si se lesionan el mediador desaparece y son expulsados del piso. En estos casos, o no tienen dinero para regresar a su país o la vergüenza les impide hacerlo. Si deciden quedarse, terminan viviendo en la calle y para sobrevivir tienen que recurrir a la delincuencia. Casos como este o similares se repiten con frecuencia en toda Europa, y en todos se puede establecer un patrón con tres elementos recurrentes:

1. La fase inicial, en la que se establece, como hemos visto, el contacto con el menor, su reclutamiento, su transporte, y el proceso de esconderlos y acomodarlos hasta llegar a destino.
2. Los medios que se usan para controlar a las víctimas. Estamos hablando de las amenazas y los engaños que los mediadores utilizan para obtener el consentimiento de los menores. (A veces también el uso de la fuerza).
3. La fase de explotación. Corresponde al sometimiento a prácticas de sumisión o subordinación similares a la esclavitud.

El protocolo de la ONU para prevenir, reprimir y sancionar el tráfico de personas, especialmente niños y mujeres, también conocido como Protocolo de Tráfico de Palermo, entró en vigor en 2004 y establece una definición ampliamente adoptada, aunque compleja, del crimen de tráfico de seres humanos:

Se entiende por tráfico de personas el reclutamiento, transporte o recepción de cualquier individuo mediante la amenaza o el uso de la fuerza u otras formas de coacción, de secuestro, fraude, engaño o abuso de poder para lograr el consentimiento de una persona a ser subyugada por otra persona con el propósito de la explotación. (Bhabha, 2014: 178)

Debemos tener en cuenta que esta explotación es a menudo progresiva en el sentido de que un trabajo es sustituido por otro dependiendo de la edad, el sexo y la capacidad del menor. Estos trabajos son muy variados y van desde mendigar en la calle a ser explotados sexualmente o a formar parte de comandos o bandas organizadas. La entrada del menor en estos entornos marca el comienzo de un proceso de socialización que puede conducir a toda una serie de formas destructivas y antisociales de comportamiento. Es más, los niños son instruidos a creer que no hay otras alternativas en su vida y pierden la relación con su familia y su comunidad, lo que conlleva, a su vez, a la pérdida de un sentimiento de pertenencia y de seguridad. Finalmente, otras consecuencias comunes son el desarrollo de una baja autoestima y un sentimiento de inutilidad e impotencia que conduce a la depresión, la agresividad o la ansiedad.

Por último, para concluir, y dado que son muchas las preguntas que ya se han suscitado, es importante hacer referencia a los programas diseñados por organizaciones como *Save the Children* para combatir las alarmantes cifras de inmigración y de tráfico de menores que aumentan año tras año. En el Reino Unido, 66 niños procedentes de África oriental que habían sido albergados por los servicios sociales fueron desapareciendo en un periodo de dos años en la década de los 90. En Suecia, el 87% de los niños refugiados que estaban bajo la custodia de las autoridades locales, desaparecieron en 2001. Desde el año 2000, se ha perdido el rastro de más de 500 menores en Irlanda (Bhabha, 2014: 175). Entre los objetivos principales de los programas que combaten este tráfico de menores cabe destacar los siguientes:

- Reconocer los derechos humanos de los niños y recordar que los menores inmigrantes son niños antes que extranjeros.
- Exigir a los gobiernos que se hagan responsables de las necesidades de los menores y de que establezcan alianzas con el fin de instituir una cooperación regional e internacional

- Abogar por reformas legales, políticas e institucionales de acuerdo con el marco jurídico internacional para buscar soluciones y estrategias dirigidas a proteger a aquellos niños más expuestos a caer en las redes del tráfico infantil. La educación, para ello, es una clave fundamental. La educación tanto de los menores como de sus familias. (Volfenson, 2004)

En enero de 2010 el presidente Obama declaró que: “Fighting modern slavery and human trafficking is a shared responsibility. Together, we can and must end this most serious, ongoing criminal civil rights violation” (quoted in Bhabha, 2014: 138). Luchar contra este tipo de esclavitud moderna y contra el tráfico humano es una responsabilidad que todos compartimos. Es un crimen que se extiende de manera global y que es necesario denunciar para poder combatirlo.

BIBLIOGRAFÍA

Alcantud, M. (2013): *Diamantes negros*.

All Party Parliamentary Group on Human Trafficking. (2009): “Child Trafficking Fact Sheet”, <http://www.allpartygrouphumantrafficking.org/about-trafficking/child-trafficking> (Consultado en abril de 2017)

Bhabha, J. (2014): *Child Migration and Human Rights in a Global Age*, Princeton, Princeton University Press.

Camissa, R. (2014): *Which Way Home*

Desarticulada en India una red que vendía bebés a España a 1.500 euros

<http://www.elmundo.es/sociedad/2017/02/21/58ac7d35468aeb46458b45c1.html> (Consultado en mayo de 2017)

Estados Unidos no logra contener la llegada de niños indocumentados.

http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/19/actualidad/1403203060_738022.html (Consultado en Abril de 2017)

ILO. (2002): *Unbearable to the Human Heart: Child Trafficking and Action to Eliminate It*. Geneva, International Labour Organization.

Isaki Lacuesta, I y Campo E. (2016): *La próxima piel*.

Misiones salesianas. (2014): *Rachidi*

O’Connell, J. (2011): “Moving Children? Child Trafficking, child migration, and child rights”, *Critical Social Policy*, XX(X), 1-24.

Unicef. (2007): “Child Trafficking: More Precious than Gold”, http://unicef.org.uk/campaigns/campaign_detail.asp?campaign=2&thesource=yt (Consultado en abril de 2017)

Volfenson, G. (2004): *Combating Trafficking in Children: An Introductory Manual on Interventions Based on the Rights of the Child and Founded on the Experiences of*

the Save the Children Organisation in South- Eastern Europe, Belgrade, Save the Children.

Willing, N. (2013): *The Baby Sellers*

World Vision. (2010): "End Child Trafficking Now", <http://www.worldvision.org/content.nsf/learn/globalissues-child-trafficking> (Consultado en abril de 2017)

[Estudios]

UNA SUELTA “OLVIDADA” DEL ENTREMÉS *EL MARIDO FANTASMA*
DE QUEVEDO

A FORGOTTEN MANUSCRIPT: QUEVEDO’S ENTREMÉS *EL MARIDO*
FANTASMA

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO¹

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen²

El marido fantasma es uno de los trece entremeses de Quevedo que la crítica ha considerado auténticos. Este trabajo pretende recuperar una de las cinco fuentes textuales del entremés, la integrada en una suelta incluida en un volumen facticio de una biblioteca alemana, que también contiene una comedia de autoría discutida, *Los achaques de Leonor*: mencionada fugazmente en un artículo hace casi un siglo, la suelta ha pasado desapercibida y no ha sido utilizada en ninguna de las ediciones críticas del entremés. Además de enumerar el contenido del volumen facticio, este artículo describe los rasgos textuales del testimonio en relación con los cuatro ya conocidos y transcribe el texto de la suelta, con un aparato de variantes a pie de página.

Palabras claves

El marido fantasma. Quevedo. Entremés. Suelta. Teatro del siglo XVII.

Abstract

El marido fantasma is one of Quevedo’s thirteen authentic *entremeses*. The aim of this paper is to recover one of its five textual sources, one *suelta* included in a factitious volume of a German library, which also copies the comedy *Los achaques de Leonor*, whose authorship remains doubtful. This *suelta* was quickly mentioned one century ago, but it has gone unnoticed and it has never been used for critical editions of the *entremés*. This article describes the content of the volume and the textual features of the *suelta* regarding to the other four textual sources, and it also transcribes its text with a critical apparatus in footnotes.

Key words

El marido fantasma. Quevedo. *Entremés*. *Suelta*. Theatre of the 17th century.

¹ Universidad de Santiago de Compostela. Correo-e: mariajose.alonso@usc.es. Recibido: 30-03-2017. Aceptado: 14-11-2017.

² Este artículo es resultado de los proyectos de investigación “Edición crítica y anotada de la obra en prosa de Quevedo, IX” (MINECO, Excelencia 2015, FFI2015-64389-P; AEI/FEDER, UE); y “La transmisión de la obra de Quevedo en el contexto intelectual europeo: traducción y recepción”, de la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación universitaria de la Xunta de Galicia (referencia EM2014/007).

La eminencia de la prosa y la poesía de Francisco de Quevedo ha contribuido a oscurecer un tanto su faceta dramática, que sólo en las últimas décadas ha recibido una creciente atención crítica³. La segunda de las ediciones póstumas de su poesía, *Las tres musas últimas castellanas*, publicada por su sobrino Pedro Aldrete en 1670, insertaba como colofón de la musa séptima, *Euterpe*, cuatro entremeses: *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* (pp. 95-102), *Entremés de la Ropavejera* (pp. 103-107), *Entremés del marido fantasma* (pp. 108-116) y *Entremés de la venta* (pp. 117-123). Su inclusión entre los poemas quevedianos puede considerarse excepcional, pero ya el primer editor, González de Salas, había publicado en 1648, en la musa quinta de *El Parnaso español*, *Terpsícore*, una nutrida colección de jácaras y bailes, géneros a medio camino entre la lírica y el teatro, de gran éxito entre las formas breves que acompañaron a la comedia en el espectáculo teatral durante el siglo XVII.

Barrera y Leirado (1860: 311-314), en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, incluía la que era entonces una relación exhaustiva de la producción teatral quevediana conocida, procedente del “Índice dramático de Quevedo” de Aureliano Fernández- Guerra (*Catálogo*, 1852): 39 entradas, entre las cuales figuraban loas, jácaras, letrillas, bailes, sainetes, entremeses y comedias, si bien entremezcladas las obras de autoría segura y las meramente atribuidas. La colección de la obra poética de Quevedo recopilada por Florencio Janer (*Obras. Poesías*, 1953: III, pp. 501-525)³ publicaba los entremeses procedentes de *Las tres musas últimas* junto con otros falsamente atribuidos a Quevedo.

Astrana Marín (1932: 535-668) publicó el teatro quevediano en sus *Obras completas de Quevedo. Verso*, pero su edición adolece de las usuales atribuciones arriesgadas de uno de los editores que más textos espurios adjudicó al ingenio quevediano: incluyó algunos entremeses hoy reputados como apócrifos (*Pan durico*, *El médico*, *El caballero de la Tenaza* y *El hospital de los malcasados*).

Eugenio Asensio dio a conocer en 1965, en su célebre *Itinerario del entremés*, cinco entremeses quevedianos inéditos, localizados en el manuscrito de la Biblioteca Provincial de Évora (sign. Cod. cxiv / 1-3): *Entremés de Bárbara*, *Entremeses de Diego Moreno*, *Entremés de la vieja Muñatones*, *Entremés de la destreza* y *La polilla de Madrid*. El erudito no sólo completaba la producción entremesística con piezas relevantes, sino que ofrecía un decisivo estudio sobre este género dramático.

José Manuel Blecua (1981), por su parte, publicó el teatro de Quevedo en el volumen cuarto de su *Obra poética*: además de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, dio a la imprenta los entremeses *El niño y Peralvillo de Madrid*, *El marido fantasma*, *El marion*, *Los refranes del viejo celoso* (editado con dudas), *La ropavejera*, *El zurdo alanceador o los enfadosos*, *La venta*, y también los hallados por Asensio en la biblioteca portuguesa.

³ Puede consultarse el reciente análisis sobre la recepción crítica del teatro de Quevedo de Julio Vélez-Sáinz (2013).

Los datos señalados sirven como muestra del progresivo pero aun insuficiente interés suscitado por esta vertiente de la literatura de Quevedo⁴: existían ediciones críticas sueltas de ciertos entremeses y la comedia *Cómo ha de ser el privado*, pero, a falta de un volumen que compendiasse su producción dramática íntegra, separando los textos auténticos de los falsos, y aportando la necesaria anotación filológica, sus piezas teatrales estaban entre las obras menos conocidas y apreciadas del autor. Hubo que esperar hasta un reciente 2011 para que se publicase una edición crítica y anotada rigurosa del *Teatro completo*, precedida de un estudio sobre el género. Arellano y García Valdés descartaron textos apócrifos e inseguros, y fijaron el canon del teatro quevediano auténtico: la comedia *Cómo ha de ser el privado*, los fragmentos de *Pero Vázquez de Escamilla* y el copiado en el reverso de una carta, todos ellos en el manuscrito 108 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo; los trece entremeses *Bárbara*, *Diego Moreno*, *La vieja Muñatonos*, *Los enfadosos*, *La venta*, *La destreza*, *La polilla de Madrid*, *El marido fantasma*, *El marión*, *El caballero de la Tenaza*, *El niño* y *Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso*; la loa para *Amor y celos hacen discretos*; y un conjunto de diez bailes. Previamente a la impresión de este volumen, ambos críticos habían editado el *Entremés del marido fantasma* y el *Entremés de la venta*, en 1997 y 2006, respectivamente.

En todas las ediciones citadas, las fuentes textuales del *Entremés del marido fantasma* han permanecido inalteradas: tanto en la de 1997 (pp. 41-68), como en la completa de 2011 (pp. 460-482), Arellano y García Valdés fijan su texto crítico tomando en consideración cuatro testimonios: dos manuscritos, el de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (IT VII-189, manuscrito 3473, MB)⁵ y el de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 17376, ff. 49-54, MM); y dos impresos, el *Ramillete gracioso* (Valencia, 1643, pp. 65-74, V) y *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, 1670, pp. 108-116, TM).⁶ María Hernández (*Diccionario filológico*, 2010: 130-131) también enumera sólo los cuatro testimonios en su panorama de conjunto sobre el teatro de Quevedo, con relación explícita de manuscritos e impresos. Más recientemente, Vélez-Sáinz (2013: 16) menciona las mismas fuentes textuales, en su repaso de ocasionales testimonios manuscritos conservados de entremeses quevedianos.

⁴ No obstante, debe señalarse la publicación de entremeses sueltos de Quevedo a cargo de Bergman (1970), García Valdés (1985, 1997 y 2001), Huerta Calvo (1985), Buezo (1992 y 2005) o Arellano (1997 y 2001). Sobre el corpus del teatro de Quevedo, y específicamente sobre sus entremeses, véase el estado de la cuestión de Arellano y García Valdés (2011: 13-20 y 59-85); con anterioridad, interesan los trabajos de Mancini (1955), Asensio (1965-1971), Soons (1970), Sabor de Cortázar (1984-1985) o García Valdés (1999, 2004 y 2007), entre otros.

⁵ Esta fuente textual ha sido identificada usualmente con la signatura "Vitrina A, Estante 5", pero tal referencia es colectiva y designa un conjunto de obras, como me informa muy amablemente Begoña Álvarez, del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, y se indica en la base de datos de "Manos teatrales", dirigida por Margaret Greer, con información en el siguiente enlace: <https://www.manos.net/manuscripts/it/vit-189-marido-el-fantasma-entremes>

⁶ Para mayor claridad, seguiré el sistema de siglas establecido por Arellano y García Valdés (1997 y 2011) para designar los cuatro testimonios que tomaron en consideración para fijar su texto crítico: MB, para el manuscrito del Instituto del Teatro; MM, para el de la Biblioteca Nacional de España; V, para *Ramillete gracioso*; y TM, para *Tres Musas*. Identifico el texto de la suelta con la sigla B, en alusión a su procedencia, la *Bayerische Staatsbibliothek*.

El propósito de este artículo es informar sobre la existencia de una suelta del *Entremés del marido fantasma* que, habiendo sido mencionada fugazmente hace casi un siglo por Ludwig Pfandl en la edición de una comedia atribuida a Lope de Vega, parece haber pasado desapercibida a los críticos posteriores y no se ha tenido en cuenta en las ediciones del entremés publicadas desde entonces. No se trata, por tanto, de dar noticia sobre un testimonio estrictamente desconocido, sino de recuperar una información valiosa que, disimulada en un artículo escrito en alemán y publicado en 1922, corre el riesgo de permanecer en el olvido en futuras ediciones críticas del entremés quevediano.

Pfandl (1922: 347-416) informaba en *Revue Hispanique* sobre la localización de una suelta de una comedia de autoría aún discutida. En su estudio previo a la edición del texto inédito, describía el nuevo testimonio, titulado *Los achaques de Leonor, comedia famosa de Lope de Vega Carpio con un entremés nuevo*, dejando constancia de que la obra atribuida a Lope comprendía entre los folios 1-12v, y que el entremés aludido en el título general era «*El marido fantasma* de Francisco de Quevedo». Pese a que se trata de una rápida referencia, Pfandl aun precisaba que dicho texto se localizaba entre los folios 13 y 16, además de apuntar un detalle de la impresión, su disposición general a una columna a excepción del último folio, cuyo texto se dividía en dos columnas: “Der Text der comedia [la atribuida a Lope de Vega] reicht von fol. I bis 12v; von fol. 13 bis 16v schliesst sich ihr der entremés *El Marido fantasma* von Francisco de Quevedo an, der mit Ausnahme seiner letzten Seite durchweg einspaltigen Satz aufweist” (1922: 350).

Además del objetivo central de rescatar del olvido este quinto testimonio del entremés de Quevedo, este artículo aborda otros complementarios: explica el contenido del facticio de la biblioteca alemana en el que se inserta, pues contiene también otros títulos, algunos de autoría y transmisión controvertidas; describe los rasgos textuales de la suelta en relación con las otras fuentes manuscritas e impresas del *Entremés del marido fantasma*; y transcribe el texto del impreso, con las variantes de los otros testimonios a pie de página, para un mejor conocimiento de su contenido.

1. EL VOLUMEN FACTICIO DE LA BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK

El volumen facticio se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek y tiene signatura “4 P.o.hisp.6” (la individual de la suelta es “4 P.o.hisp. 6#Beibd.9 a”). Su contenido es misceláneo, aunque reúne sobre todo piezas teatrales de autores españoles del siglo XVII, situadas a continuación del impreso *El nuevo Olimpo*, de Gabriel Bocángel Unzueta (Madrid, Díaz de la Carrera, 1648-1649; lámina 1 del Apéndice 1).

Su interés conjunto es evidente, pues las sueltas incluyen comedias de los más grandes ingenios de la época (Calderón de la Barca, Lope de Vega o Vélez de Guevara entre ellos), aunque algunas de las obras presentan problemas de atribución: o bien son de autoría incierta o bien ha sido demostrada ya su condición apócrifa.

El contenido del volumen compilado a continuación de *El nuevo Olimpo* es el que sigue, de acuerdo con el orden de inserción de las distintas sueltas o "Beibände":

1. *Comedia famosa del mal pagador en pajas*. De don Pedro Calderón (36 pp.; lámina 2).
2. *Comedia famosa El imposible más fácil*. De don Pedro Calderón de la Barca, pero atribuida a Juan de Matos Fragoso en otros testimonios (32 pp.; lámina 3).
3. *La gran comedia de la codicia rompe el saco*. De don Pedro Calderón de la Barca (32 pp.; lámina 4).
4. *La gran comedia Acertar de tres la una* (c. 1650). Del doctor Felipe Godínez (32 pp.; lámina 5).
5. *La defensa en la verdad*. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio. Representada en Olmedo (36 pp.; lámina 6)⁷. Cotarelo dudó sobre la autoría y la atribución a Lope.
6. *Amparar su propio agravio*. Comedia famosa de don Pablo de Lara (32 pp.; lámina 7)⁸.
7. *San Mateo en Etiopía*. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez (32 pp.; lámina 8)⁹.
8. *Del buen moro buen cristiano*. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez (32 pp.; lámina 9)¹⁰.
9. *Los achaques de Leonor*. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio con un entremés nuevo (24 pp.; lámina 10)¹¹. *El marido fantasma*. Entremés nuevo de don Francisco de Quevedo (9 pp.; láminas 11 y 12).
10. *La adúltera castigada*. Comedia famosa de don Antonio Coello (32 pp.; lámina 13)¹².
11. *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara (32 pp.; lámina 14).

El volumen facticio incluye también un texto más tardío: *Obras poéticas. Poesías líricas y dramáticas* de Vicente Boix (Valencia, 1851).

2. LA SUELTA DE LOS ACHAQUES DE LEONOR Y EL MARIDO FANTASMA

La novena "Beibände" encuadrada a continuación de *El nuevo Olimpo* difiere del resto por contener dos piezas teatrales: una comedia inusualmente breve, ceñida a los doce primeros folios de la suelta, frente a los 16 o 18 ocupados por las comedias independientes del volumen; y, como cierre, el entremés quevediano, también foliado,

⁷ Otro ejemplar en el British Museum 11728. Datada en 1583, pero Arjona (1939: 11-12) la data entre 1620 y 1623 por la versificación.

⁸ Véase Barrera y Leirado (1860: 202).

⁹ Existen otros ejemplares catalogados: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Parte 28 de comedias nuevas (1667), BNE (R/22681) y Biblioteca de Menéndez Pelayo (Sig. 34124).

¹⁰ En la Biblioteca Nacional de España, R/11269 (13). Véase Ferrer, quien cita a Carrasco Urgoiti, sobre esta copia manuscrita del siglo XVII y detalles de la representación en Sevilla (*Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM; <http://catcom.uv.es>).

¹¹ Entre las "comedias de dudosa atribución" en el *Diccionario filológico*; obra no escrita por Lope, según Morley (http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Lope/dram_cro.shtml).

¹² Ejemplar en la BNE (ms. 17226); *Diccionario filológico*, en la entrada de Antonio Coello y Ochoa.

entre los ff. 13 y 16v. Sin ofrecer ninguna información explícita sobre la posible vinculación de ambos textos teatrales, unidos sólo por la indicación de la portada “Comedia famosa de Lope de Vega Carpio con un entremés nuevo”, presenta algunas peculiaridades respecto al resto de testimonios. La relación inicial de “*dramatis personae*” está compuesta sólo por cuatro personajes (los principales: Muñoz, Lobón, Mendoza y doña Oromasia), frente a los demás, que especifican otros de carácter colectivo (mujeres, músicos) o individuales pero siempre carentes de nombre propio (un hombre, un suegro, una suegra, una mujer), salvo *MB*, que no menciona ninguno.

El rasgo más significativo atañe a la extensión, que fluctúa en las distintas fuentes. El texto de la suelta es, junto con el que figura en *MM*, el más amplio: ambos tienen casi 300 versos, frente a 276 de *TM*, 266 de *MB* y 209 de *V*. Este hecho llevó a los editores anteriores a añadir a su texto base (*TM*) los versos finales de *MB*, el que consideran más antiguo por la abundancia de endecasílabos (Arellano y Valdés 1997: 42-43); como esta última fuente, la suelta *B* contiene la conclusión del entremés. Existen acusadas diferencias en la distribución de omisiones o adiciones entre las cinco fuentes, y son escasos los lugares en que existe coincidencia exacta en la laguna en dos o más testimonios. Las omisiones más relevantes son las que se relacionan, con indicación del testimonio o los testimonios afectados. El lector podrá conocer su contexto en la transcripción de *B* y el aparato de variantes a pie de página:

1. Omisión en la parte final del texto del entremés, que afecta en mayor o menor medida a todos: *B*, *MM*, *MB*, *TM* y *V*. El impreso *V* carece de unos treinta y cinco versos (“Ya está casado, señoras [...] yo que lo vi, que lo digo y lo sé”, vv. 264-294) y de la acotación inicial (“Dicen los músicos y Mendoza”). *TM* omite 16 versos, 8 de ellos en coincidencia con *MM* (los últimos del entremés, “¿Quién dice que me alegraba [...] yo que lo vi, que lo digo y lo sé”, vv. 287-294), y 8 en común con *MB* (los iniciales de la laguna, “Ya está casado, señoras [...] estas mujeres traía”, vv. 264-266, y los centrales sólo copiados en *MM*). En este pasaje, *MM* incorpora (entre los vv. 266 y 267) unos versos exclusivos del manuscrito, que omiten todos los demás: *Oromasia*. Yo gané la bendición / *Mujeres*. Al sí con que se han casado / a su luto, al mío no / toquen un poco a nublado / que es terramoto esta unión / *Canten y bailen MM*¹³.
2. Omisión de dos pasajes privativos de *B* en el resto: *MM*, *MB*, *TM* y *V*:
 - El verso “Las medias he perdido”, atribuido a *Oromasia* (v. 200)¹⁴.
 - Seis versos: callando y sobre otros hombros / una carga tan feroz; / para ver cuatro viudos, / médico conozco yo / que le sobran los achaques / de curar un sabañón // *om. MM TM MB V* (vv. 246-251).
3. Omisión parcialmente común de *MB*, *V* y *TM*. El manuscrito *MB* suprime una secuencia de 16 versos (“¿Eres doncella o eres ya viuda? [...] doncella lluvia”,

¹³ El número del verso se corresponde con la transcripción de la suelta *B* que incluyo al final del análisis.

¹⁴ Este verso permite completar el verso corto anterior; los editores anteriores propusieron una enmienda *ope ingenii*.

vv. 198-212), casi en total coincidencia con *V*, que sólo no carece del primer verso citado y suprime también los 15 siguientes ("Todo lo soy [...] doncella lluvia", vv. 199-212). La omisión de *TM* abarca sólo los 7 últimos versos mencionados ("Cansada de casada y de viuda [...] doncella lluvia", vv. 206-212)¹⁵. Frente a otros testimonios, *MM* y *B* contienen todo el pasaje.

4. *B*, *MB* y *V* omiten el primer verso en la secuencia *sin viejas, sin vecinas, / sin visitas, sin coches y sin Prado MM TM // sin visitas, sin coches y sin Prado B // sin visitas, sin coche ni sin Prado MB // sin visita, sin coche ni sin prado V* (v. 16).
5. *MB* y *V* incurren en dos lagunas comunes y exclusivas de ambos:
 - Omisión de dos series sucesivas de tres versos:¹⁶ Ítem más, la culebra se hace roscas [...] y se las come [...] Ítem más, la culebra sabe mucho [...] más que las culebras // *om. MB V* (vv. 31-33 y 39-41).
 - Omisión de tres versos: no grito ni porfío; / siempre trato de entierros, / tengo arañas de faldas como perras // *om. MB V* (vv. 188-190).
6. *B* y *V* coinciden en una única omisión de tres versos que están en *MM TM* y *MB*: la madre pide toda fruta humana; / ítem más, que da silbos la culebra, / y la madre, me corro de *decillo, / hace silbar [cilbar en MB] al triste [pobre en MB] yernecillo MM TM MB // la madre [y la madre en V] pide toda fruta humana B V* (v. 35)¹⁷.
7. El impreso *V*, el más breve, presenta las siguientes omisiones privativas:
 - 7 versos: "Y así será forzoso [...] Un año es poco" (vv. 80-86).
 - 8 versos y una acotación: "Muera rabiando el ánima bellaca [...] Marido coche, yerno coche" (vv. 137-144).
 - 4 versos de un diálogo entre Muñoz y Oromasia: "Aun no durará esta esposa [...] mi condición" (vv. 256-259).
8. El impreso *TM* omite 2 versos que figuran en los demás: y pues bajo a casarme y a casarte, / guarte, vengo, que bajo. Guarte, guarte *om. TM* (vv. 178-179)¹⁸.
9. *MM* omite en exclusiva un verso: y no hay en este pueblo quien la entienda // *om. MM* (v. 67).

¹⁵ En este pasaje la omisión compartida por *TM MB* y *V* parece mostrar una ampliación progresiva de la deturpación en la transmisión textual, pues los testimonios afectados no suprimen el mismo número de versos.

¹⁶ Tal vez por posible salto de igual a igual, ya que la expresión "Ítem más, la culebra" se reitera en tres ocasiones consecutivas.

¹⁷ Cuando la omisión se encuentra en *B*, cito el número de verso inmediatamente anterior al omitido.

¹⁸ Arellano y Valdés (1997: 60) no repusieron los versos porque "interrumpen la enumeración".

10. *B* omite 3 versos incluidos en el resto de fuentes: y sin lugarteniente de casado, / que hay doncella que vende de su esposo, / a raíz de las propias bendiciones, / a pares las futuras sucesiones *MM TM MB V //* y sin lugarteniente de casado *B* (v. 17).
11. El texto de la suelta *B* presenta una omisión exclusiva de 2 versos copiados en el resto: y he visto la visión descasadera. / Soy cofadre del gusto y del contento; / no soy capaz de tanto sacramento *MM TM //* y he visto la visión descasadera. / Soy cofadre del gusto y el contento; / no soy capaz de tanto sacramento *MB //* ya he visto la visión casamentera. / Soy cofrade del gusto y del contento / no soy capaz del santo sacramento *V //* y he visto la visión descasadera *B* (v. 215).

El análisis de las omisiones revela que todas las de *MB* están siempre en *V*, que a su vez incurre en otras, de forma exclusiva o en común con otros testimonios; la única excepción se encuentra entre los vv. 198 y 212, donde *MB* omite el primer verso que, en cambio, sí se encuentra en *V*. La relación textual entre ambas fuentes es la que parece más clara. *TM* incluye sólo algunas de las que aparecen en *MB* y *V*, entre ellas las más relevantes, situadas en los vv. 198-212 y 264-294: en el primer caso, suprime sólo la mitad de los versos; en el otro, elimina no sólo los 3 versos iniciales que no están en *MB*, sino también los 5 centrales exclusivos de *MM* y los 8 finales que también faltan en *MM*, por lo que cabe deducir su posterioridad a ambos. Tanto *TM* como *MM* y *B* contienen a su vez omisiones privativas de cada fuente. *B* es el único testimonio que incluye la parte final del entremés, sin incurrir en las omisiones más o menos extensas del resto, salvo 5 versos centrales copiados sólo en *MM*; asimismo, tanto sus lagunas como las dos secuencias que incorpora respecto a las otras fuentes son exclusivas de la suelta. La única excepción es una omisión de cuatro versos compartida sólo con *V* (v. 35); no es descartable que tal error se haya producido de forma independiente, habida cuenta de que la reiteración del sintagma «Ítem más» en versos sucesivos del mismo pasaje provocó otras lagunas por un posible salto de igual a igual.

El texto de la suelta *B* comparte algunas lecciones que, privativas o coincidentes con otros testimonios en algún caso, podrían comportar algún error, de interés para trazar las relaciones entre las distintas fuentes textuales. La abundancia de omisiones y la conservación de sólo cinco testimonios de una probable tradición textual más compleja y poblada, pueden explicar, no obstante, la escasez de errores comunes significativos diferentes de las lagunas ya señaladas que permitan apuntar una filiación clara de las fuentes.

TM, *MM* y *V* incurren en el error común “por venir en procesión”, no copiado por *MB* y *B*, que coinciden en la lectura correcta “por ver ir en procesión”¹⁹. Del mismo tipo es el siguiente pasaje, correcto en *MB* y *B*, frente al error de *TM*, *MM* y *V*, que, con variantes entre sí, rompen un juego con una expresión latina: avernuncio, di, ¿no habría / avermadre, avervieja y avertía? // avernuncio y nos, no habría / abermadre, abervieja y abertía *B MB* (con variaciones ortográficas) // abernuncio, ¿no habría /

¹⁹ Arellano y García Valdés (1997: 42) utilizan este error, junto con una omisión, para proponer una filiación que vincula a *TM* y *MM* frente a *MB* y *V*, pero el error también se encuentra en *V*.

abremadre, abrevieja y abretía MM // abrenuncio, ¿no habría / abermadre, abervieja y abertía? TM // abrenuncio, di, ¿no habría / aver madre, aver suega y aver tía V. Como se observa, sólo MB y B conservan los términos jocosos construidos con aver/ aber a lo largo de los cuatro versos y su propósito²⁰.

Pero B también comparte con MM el error "Rengo" (por "Vengo") en el verso "guarte, vengo, que bajo. Guarte, guarte", omitido por TM tal vez por incomprensión de su sentido, y con la lección correcta "Vengo" en MB V.

Pueden citarse asimismo posibles errores exclusivos de B, como "lamparones" por "sabañones", y la errata trivial "mascatel" por "moscatel".

En cuanto a las variantes compartidas con otros testimonios, cabe mencionar el caso de «Yo estoy *enmaridado*, mas la mujer que quiero», en alocución atribuida a Muñoz y coincidente con TM. Arellano y García Valdés (1997: 48) enmendaron su texto con la lectura de los otros testimonios ("La mujer de quien he de ser velado, / para quitar de todo inconvenientes"). El término "enmaridar", sinónimo de "maridar" y equivalente a 'casarse', suele adjudicarse a un varón, como se observa en los versos de la jácara de Quevedo "Del que maridando arreo / está anegado de novio", que avalarían la lectura y la inexistencia de un error en este punto.

En lo que atañe a las lecturas privativas de B, algunas parecen adaptarse con precisión a su contexto. Frente al resto de las fuentes, que leen "mama de estrado" en versos ligeramente variantes, B copia este verso como "que una *manca* de estrado / es chupa y sorbe y masca de un casado". Sin descartar la acepción 'madre de estrado' de los otros, el término "manca" parece atinado: una "manca de estrado" es mujer que carece de estrado y que, por no tenerlo, "chupa", consume, al casado.

Parece idónea para el contexto la lectura de B "y para la cincuenta vez casada", en un pasaje en el cual Oromasia pondera la multitud de maridos que ha tenido; no tanto la voz "segunda" de TM y MM, los testimonios que tampoco omiten estos versos.

Las lecturas equipolentes lago / tufo podrían derivarse de un error por repetición de una palabra anterior, en un sentido o en otro. Donde todos leen "defiéndeme del *lago* de las tías" -tras los versos "y como defendiste / del lago de leones al profeta, / en las miserias mías"- B dice "defiéndeme del *tufo* de las tías", en coherencia con la aseveración de Muñoz al comienzo de su intervención: "Diez años dura el tufo de una madre".

El texto de B difiere también en los siguientes versos: Caseme (¡ay Dios!), a dote / (¡ay, ay casamentero!) B // Caseme (¡ay Dios, ay dote / ay, ay casamentero!) MM TM // Caseme (¡ay Dios!) este casamentero MB // Casome, ¡ay Dios!, este casamentero V. Puede tratarse de lecciones equipolentes, aunque no he encontrado documentada la expresión "casarse a dote". Lo mismo sucede con "encarcavinas con hedor de yerno", que en las otras fuentes es "encalabrinas"; como las citadas antes, la palabra *encarcavinar* parece posible, pues "carcavinar" se dice de una sepultura, que

²⁰ Astrana, Buendía, y Arellano y García Valdés (1997: 43 y 53) enmendaron su texto base, con propuestas no coincidentes.

hiede y despide un olor muy malo según *Autoridades*. En el caso de “se tienen alas”, en lugar de “se tiene ella” o “los padecen ellas”, referido a los males, parece error de *B*; la expresión es extraña, no resulta imposible la acepción de ‘desaparecen’, esto es, ‘vienen y se van’, mientras que el parentesco de la mujer es permanente. Es probable lectura equipolente “he amasado” de *B* por “he amagado”, referido a los maridos que no ha llegado a madurar.

En conclusión, no existen errores conjuntivos o separativos lo bastante significativos para trazar una filiación precisa. *MM* y *B* son los testimonios que presentan un entremés con un texto más extenso, sin las usuales omisiones de los otros. Las lagunas señaladas evidencian las posibles relaciones textuales entre los testimonios. Las de la suelta, escasas, son casi siempre exclusivas; su ausencia en los otros indica que no les sirvió como fuente. Como *B* sólo repite dos elisiones del resto (la única coincidente con *V* y la que cometen todos salvo *MM*), también cabe deducir que no pudo derivarse de ninguna de las fuentes conocidas. *V* es la que suprime más porciones del texto, en forma de error común a *MB* y *TM*, o también en muchos casos como error privativo del impreso. Por su parte, *MM* y *TM* coinciden en la omisión de los ocho versos finales, pero el primero no incurre en las diversas supresiones del otro, lo que avala su prioridad temporal en el proceso de transmisión; no obstante, el hecho de que *MM* contenga una omisión exclusiva de un verso que sí se copia en *TM* permite descartar una vinculación directa entre ambos. Por otra parte, al existir una omisión compartida por *MB* y *TM*, que se reitera en *V* pero no en *MM*, cabe situar a *MB* en una posición intermedia entre *MM* y *TM*.

La suelta conservada en la biblioteca alemana se caracteriza asimismo por la distinta posición y el contenido diverso de sus acotaciones. Como sucede también en el resto de fuentes textuales, a excepción de *MB*, perdió en la transmisión la indicación de la atribución de versos a los diferentes personajes en la parte final del texto, lo que obligaría a auxiliarse de aquel testimonio en el caso de tomarlo como texto base de una nueva edición del entremés de Quevedo.

3. TRANSCRIPCIÓN DE LA SUELTA Y VARIANTES DE LOS OTROS TESTIMONIOS

Se transcribe a continuación el texto de la suelta en su integridad, modernizado en ortografía y puntuación, pero sin enmiendas ni otras intervenciones editoriales: se pretende dar a conocer el texto del nuevo testimonio, y no hacer una edición crítica del entremés. No obstante, se incluyen a pie de página las variantes de los otros cuatro testimonios conocidos de la tradición textual del entremés quevediano.

EL MARIDO FANTASMA

*Entremés nuevo, de don Francisco de Quevedo*²¹

²¹ *El marido fantasma*. Entremés nuevo, de don Francisco de Quevedo] El marido fantasma. Entremés de don Francisco de Quevedo *MM* // Entremés del marido fantasma *TM* // Entremés del marido fantas-

mas la mujer que quiero³³
no ha de tener linaje ni parientes;
quiero mujer sin madres³⁴ y³⁵ sin tías³⁶,
sin amigas ni espías³⁷, 15
sin visitas, sin coches y sin Prado,³⁸
y sin lugarteniente de casado³⁹;
Mendoza. Mujer sin madre, ¿dónde podrá⁴⁰ hallarse?
Muñoz. Ella es invención nueva⁴¹.
Mendoza. Vusted perdió linda ocasión en Eva; 20
mas ya que no tenía
madre, abuela⁴² ni tía⁴³,
tuvo culebra⁴⁴.
Muñoz. Tenga norabuena
cuantas cosas enhebras⁴⁵:
no tenga madre, y llueva Dios culebras; 25
que una manca de estrado⁴⁶,

³³ Yo estoy enmaridado, / mas la mujer que quiero] La mujer de quien he de ser velado, / para quitar de todo enconvenientes MB // La mujer de quien yo he de ser velado, / para quitar del todo inconvenientes V. *El texto de B es coincidente con el de TM; Arellano y García-Valdés (2007: 48) enmiendan con el de los otros testimonios.*

³⁴ madres] madre TM MB V

³⁵ y] ni MB // om. V

³⁶ sin tías] sin suegra V

³⁷ sin amigas ni espías] sin amigas y espías TM // sin suegra, sin vecinas, sin espías MB // sin tías, sin amigas, sin espías V

³⁸ sin visitas, sin coches y sin Prado] sin viejas, sin vecinas, / sin visitas, sin coches y sin Prado MM TM // sin visitas, sin coche ni sin Prado MB // sin visita, sin coche ni sin prado V

³⁹ y sin lugarteniente de casado] y sin lugarteniente [lugartiniente en V] de casado, / que hay doncella que vende de su esposo, / a raíz de las propias [propias en MM] bendiciones, / a pares las futuras sucesiones MM TM MB V

⁴⁰ podrá] puede MB V

⁴¹ Ella es invención nueva] Yo quiero, seor Mendoza, invención nueva MB // Yo busco, seor Mendoza, invención nueva V

⁴² abuela] suegra TM

⁴³ mas ya que no tenía / madre, abuela ni tía] *Un único verso en TM.*

⁴⁴ Vusted perdió [...] tuvo culebra] Gusted perdió grande ocasión en Eva / y aunque sin madre, sin agüela y tía, / tuvo culebra que venció a porfía MB // Husted perdió grande ocasión en Eva, / que, aunque sin madre, sin suegra o tía, / tuvo culebras que venció a porfía V

⁴⁵ Tenga norabuena / cuantas cosas enhebras] Tenga en buen ora cuanta cosa enhebras MB // Tenga en buen hora cuanto en hebras V

⁴⁶ que una manca de estrado] que una mama de estrado MM TM // que una mama de honor, coche y estrado MB V. *Lectura privativa de la suelta B.*

es chupa y⁴⁷ sorbe y masca⁴⁸ de un casado⁴⁹.
 A sí propia⁵⁰ se arrastra la culebra,
 mas⁵¹ la madre, mirad si es diferente,
 arrastra a quien⁵² la tiene yernalmente⁵³. 30
 Ítem más, la culebra se hace roscas,
 mas de cualquiera mascatel⁵⁴ que asome,
 la madre se las pide y se las come⁵⁵.
 Ítem más, la⁵⁶ culebra da manzana;
 la madre pide toda fruta humana⁵⁷. 35
 Muda⁵⁸ el pellejo propio⁵⁹ la culebra,
 y la madre ya⁶⁰ llena de veneno⁶¹,
 si arrugó el propio, desolló el ajeno⁶².
 Ítem más, la culebra sabe mucho;
 y las madres y viejas que celebras 40
 dicen que saben más que las culebras⁶³.
 ¿No ha de haber una huérfana⁶⁴ en el mundo?
 ¿Para mí se acabaron las espositas⁶⁵?
 La mujer del Gran Turco tenga madre,

⁴⁷ y] *om. MB*

⁴⁸ masca] mazca *TM*

⁴⁹ es chupa y sorbe y masca de un casado] es masca, chupa y sorbe de un casado *V*

⁵⁰ propia] propria *MM*

⁵¹ mas] y *MB V*

⁵² a quien] al que *TM MB V*

⁵³ yernalmente] cornalmente *MB //* eternalmente *V*

⁵⁴ mascatel] moscatel *MM TM*

⁵⁵ Ítem más [...] y se las come] *om. MB V. Posible salto de igual a igual: «Ítem más, la culebra [...] Ítem más la culebra».*

⁵⁶ la] que la *V*

⁵⁷ la madre pide toda fruta humana] la madre pide toda fruta humana; / ítem más, que da silbos la culebra, / y la madre, me corro de decillo, / hace silbar al triste yernecillo *MM TM //* la madre pide toda fruta humana; / ítem más, que da silbos la culebra, / y la madre, me corro de decillo, / hase cilbar al pobre yernecillo *MB //* y la madre pide toda fruta humana *V*

⁵⁸ Muda] arruga *V*

⁵⁹ propio] proprio *MM*

⁶⁰ madre ya] madraza *MM TM MB V*

⁶¹ de veneno] da veneno *V*

⁶² si arrugó el propio, desolló el ajeno] si ella amiga, el propio desolló el ajeno *V*

⁶³ Ítem más, la culebra sabe mucho [...] que las culebras] *om. MB V*

⁶⁴ hüérfana] güérfana *TM MB*

⁶⁵ espositas] expósitas *MM TM*

y la esposita⁶⁶ mía⁶⁷ 45
 tenga culebra⁶⁸ y sierpes⁶⁹, y no tía;
 no me⁷⁰ tenga parientas ni⁷¹ allegadas,
 amigas ni⁷² criadas⁷³,
 y tenga tiña y⁷⁴ sarna y lamparones⁷⁵,
 y corcova⁷⁶ y peste y tabardillo^{77,78} 50
 que estos⁷⁹ son males que se tienen alas⁸⁰,
 y el parentesco es peste en cuarto grado,
 que le⁸¹ padece el mísero casado.
 Mendoza. Con tu⁸² discurso mi tristeza alegras.
 ¡Que conjuren langostas⁸³ y no suegras! 55
 Como hay *Flagelum demonum*⁸⁴, quisiera
 que un⁸⁵ *flagelum sogrorum*⁸⁶ se imprimiera,
 y como hay avernuncio, di, ¿no habría
 avermadre, avervieja y avertía?⁸⁷

⁶⁶ esposita] expósita TM

⁶⁷ y la esposita mía] pero la que ha de ser esposa mía MB // Y la que ha de ser esposa mía V

⁶⁸ culebra] culebras MB V

⁶⁹ y sierpes] sierpes V // çierpes MB

⁷⁰ no me] no V

⁷¹ ni] y MM

⁷² ni] y MM TM

⁷³ amigas ni criadas] ni madrastra, amigas ni criadas MB // vecinas, amigas ni criadas V

⁷⁴ y] om. MB

⁷⁵ lamparones] sabañones MM TM MB

⁷⁶ corcova] corcovas MM TM MB

⁷⁷ tabardillo] tabardillos TM

⁷⁸ y tenga tiña [...] tabardillo] y tenga peste, tiña, tabardillo y corcovas V. V funde en uno los dos versos del resto.

⁷⁹ que estos] questos MB

⁸⁰ se tienen alas] se tiene ella MM TM MB // los padecen ellas V

⁸¹ le] lo TM MB V

⁸² tu] el MM TM MB V

⁸³ langostas] langontas MB

⁸⁴ demonum] demoneun MB

⁸⁵ que un] qun MB

⁸⁶ sogrorum] suegrorum MM TM // sogroriun MB

⁸⁷ avernuncio, di, ¿no habría / avermadre, avervieja y avertía?] abernuncio, ¿no habría / abremadre, abrevieja y abretía MM // abrenuncio, ¿no habría / abermadre, abervieja y abertía? TM // avernucio y nos, no habría / abermadre, abervieja y abertía MB // abrenuncio, di, ¿no habría / aver madre, aver suega y aver tía V

Muñoz. Eso no puede ser, Mendoza amigo. 60
Mendoza. La cabeza te quiebras⁸⁸.
Muñoz. No quiero⁸⁹ madre, y llueva Dios culebras.
Mendoza. Aquí hay una mujer, que no se sabe
quién es, ni se conoce
padre ni madre ni pariente suyo⁹⁰, 65
que no trata con nadie, y tiene hacienda,
y no hay en este pueblo quien la entienda⁹¹,
y todo lo trabuca⁹².
Muñoz. Eso⁹³ me ha dado en medio de la nuca.
Mendoza. Pues no hay sino al momento 70
efetuar⁹⁴, Muñoz, el casamiento.
Muñoz. No me puedo casar súpitamente⁹⁵,
porque yo y otro amigo⁹⁶,
que nos vamos casando por el mundo,
nos dimos las palabras⁹⁷ que primero 75
se había de casar él⁹⁸, y que⁹⁹ al momento
me avisaría¹⁰⁰ de todo
lo que padece y pasa
el hombre que se casa¹⁰¹;

⁸⁸ La cabeza te quiebras] Y la cabeza en porfiar te quiebras MB V. En MM TM MB V no se introduce a Mendoza: los tres versos consecutivos son pronunciados por Muñoz.

⁸⁹ quiero] tenga V

⁹⁰ Aquí hay una mujer, que no se sabe / quién es, ni se conoce / padre ni madre ni pariente suyo] Aquí hay una mujer sin padre y madre / tía, parienta ni perro que le ladre MB // Yo tengo una mujer sin padre, / madre, tía, parienta ni perro que le ladre V

⁹¹ y no hay en este pueblo quien la entienda] om. MM

⁹² y todo lo trabuca] anda, negocia y todo lo trabuca MB V

⁹³ Eso] Esa V

⁹⁴ Pues no hay sino al momento / efetuar, Muñoz] Pues no hay sino llamémosla al momento / y efetuar, Muñoz MB // Pues no hay sino llamarla, y al momento / efectuar, señor Muñoz, el casamiento V

⁹⁵ No me puedo casar súpitamente] Quedo, no me puedo casar tan de repente V

⁹⁶ porque yo y otro amigo] porque yo y otro amigo muy del alma MB // que yo y un amigo muy del alma V

⁹⁷ las palabras] la palabra TM MB V

⁹⁸ se había de casar él] se casara él V

⁹⁹ que] om. TM

¹⁰⁰ avisaría] avisase MM // avisara V

¹⁰¹ me avisaría de todo / lo que padece y pasa / el hombre que se casa] me avisara de todo cuanto pasa / en este siglo el hombre que se casa MB // me avisara de todo lo que pasa / en este siglo el hombre que se casa V

y así será forzoso ¹⁰² el cumplir mi palabra y aguardallo ¹⁰³ . <i>Mendoza</i> . Yo por mi cuenta hallo, según está vusted de ¹⁰⁴ endurecido ¹⁰⁵ , que ha de madurar tarde de marido. Mujer que tuvo madre y ¹⁰⁶ habrá un año ¹⁰⁷ que murió, ¿será buena ¹⁰⁸ ? <i>Muñoz</i> . Un año es poco ¹⁰⁹ . <i>Mendoza</i> . Pues no hallaremos cosa que le cuadre ¹¹⁰ . <i>Muñoz</i> . Diez años dura el tufo de una madre. <i>Vase Mendoza</i> ¹¹¹	80
Señor, tú que libraste inocente a Susana ¹¹² de los viejos ¹¹³ , pues escuchas mis quejas, líbrame de las madres, suegras, tías ¹¹⁴ , que es ¹¹⁵ chilindrón legítimo ¹¹⁶ de viejas, y como defendiste del lago de leones al ¹¹⁷ Profeta ¹¹⁸ , en las miserias mías ¹¹⁹	90 95

¹⁰² y así será forzoso] y así, amigo Mendoza, en mí es forzoso MB

¹⁰³ aguardallo] aguardarle MB

¹⁰⁴ de] *om.* MM TM

¹⁰⁵ Yo por mi cuenta hallo, / según está vusted de endurecido] Por mi cuenta, Muñoz amigo, hallo / según estaba ya de endurecido MB

¹⁰⁶ y] *om.* MB

¹⁰⁷ un año] año TM

¹⁰⁸ buena] bueno MM

¹⁰⁹ Y así será forzoso [...] un año es poco] *om.* V

¹¹⁰ le cuadre] le cuadre. *Vase* MM TM MB V

¹¹¹ *Vase Mendoza*] *om.* MM TM MB V

¹¹² inocente a Susana] a Susana inocente MM TM // a Susana inosente MB

¹¹³ los viejos] las viejas MB

¹¹⁴ Señor, tú que libraste [...] madres, suegras, tías] Señor, tú que libraste a Susana, / que inocente la veías, / defiéndeme de las madres, suegras y tías V

¹¹⁵ que es] ques MB V

¹¹⁶ legítimo] y legítimo MM // ligítimo MB

¹¹⁷ de leones] de los leones el TM

¹¹⁸ y como defendiste / del lago de leones al Profeta] *Figura como un único verso en MM.*

¹¹⁹ y como defendiste [...] en las miserias mías] y como defendiste del lago de los leones / al profeta, en las miserias mías V. *Los tres versos se convierten en dos en V.*

defiéndeme del tufo¹²⁰ de las tías.

Sueño me ha dado, ¡válgame los cielos!

*Duérmese*¹²¹

No puedo resistirme:

fuerza será dormirme; 100

que al entremés ninguna ley le quita¹²²

lo de «sueño me ha dado» y visioncita¹²³.

*Óyese de adentro una voz*¹²⁴

*Lobón. Muñoz, Muñoz, Muñoz*¹²⁵, contigo hablo,
cachimarido, como cachidiablo.

*Muñoz. ¿Quién eres, que me llamas*¹²⁶ 105

con voz triste y temblando?

O estás en penas o te estás casando;

a fantasma me¹²⁷ sueñas al oído¹²⁸.

*Lobón. Poco es fantasma*¹²⁹: soy hombre marido.

¿A Lobón no conoces? 110

Muñoz. Suegras tienes las voces,

luego ¿ya te casaste?

Lobón. Caseme (¡ay Dios!), a dote

(¡ay, ay casamentero!)¹³⁰

con mujer tan ardiente y abrasada, 115

que en medio del invierno¹³¹ está templada:

¹²⁰ tufo] lago MM TM MB V

¹²¹ *Duérmese*] *Echase a dormir* TM // om. MB. La acotación se sitúa antes del verso «Sueño me ha dado, ¡válgame los cielos!». En MM, tras «lo de «sueño me ha dado» y visioncita».

¹²² Sueño me ha dado [...] ninguna ley le quita] Sueño me ha dado, fuerza será dormirme, / no puedo resistirme, que al entremés / ninguna ley le quita V. Además de omitir la acotación, V distribuye de otro modo los versos, reduciendo su número y contenido.

¹²³ visioncita] viciansita MB

¹²⁴ *Óyese de adentro una voz*] *Dentro a voces Lobón* MM TM // *Duérmese. Aparésese Lobón ensima del teatro con su mujer, su suegra, su suegro casamentero, una dueña y delante en un cor del una sartén, asador y mortero y dentro ajuares de casa* MB // *Duérmese. Sale Lobón con dijes, suegro, suegra y criadas* V

¹²⁵ Muñoz, Muñoz, Muñoz] Muñoz, Muñoz V

¹²⁶ llamas] hablas V

¹²⁷ fantasma me] pantasma le MM TM

¹²⁸ a fantasma me sueñas al oído] a pantasma le hueles al sentido MM // a pantasma le sabes al oído MB

¹²⁹ fantasma] pantasma MM TM MB

¹³⁰ Caseme (¡ay Dios!), a dote / (¡ay, ay casamentero!)] Caseme (¡ay Dios, ay dote / ay, ay casamentero!) MM TM // Caseme (¡ay Dios!) este casamentero MB // Casome, ¡ay Dios!, este casamentero V

¹³¹ invierno] ivierno MB

engañome la¹³² entrada del invierno¹³³.
Muñoz. Encarcavinas¹³⁴ con hedor de yerno.
Lobón. Mírame arder ahora¹³⁵,
aquí entre mi señor y mi señora. 120
Éste que está¹³⁶ a mi oreja
es el casamentero,¹³⁷
que por darme mujer pide dinero.
Ella¹³⁸, que nunca calla,
dice¹³⁹: «No merecistes¹⁴⁰ descalzalla¹⁴¹». 125
Él¹⁴² dice cada instante¹⁴³:
«Pude casar mi hija
con un hombre que ha estado¹⁴⁴
para un juego de cañas convidado¹⁴⁵,
y en el tiempo¹⁴⁶ de calzas¹⁴⁷ atacadas 130
entró¹⁴⁸ en encamisadas»¹⁴⁹.
Atravesadas¹⁵⁰ tengo en las entrañas¹⁵¹

¹³² la] a la V

¹³³ invierno] ivierno MM MB

¹³⁴ Encarcavinas] Encalabrinas MM TM MB V

¹³⁵ ahora] agora MM TM MB V. A continuación figura en TM la siguiente acotación: Aparecese a su lado suegro y suegra, y casamentero y una dueña.

¹³⁶ que está] questá MB

¹³⁷ Éste que está [...] casamentero] En V los dos versos configuran un único verso.

¹³⁸ Ella] y ella V

¹³⁹ dice] El verbo se sitúa en el verso anterior en V.

¹⁴⁰ merecistes] merecisteis TM // meresistis MB

¹⁴¹ descalzalla] descalsalla MB

¹⁴² Él] Y él MB V

¹⁴³ instante] istante MB

¹⁴⁴ Pude casar mi hija / con un hombre que ha estado] En V figura como un único verso.

¹⁴⁵ para un juego de cañas convidado] para juego de cañas consultado MB V

¹⁴⁶ en el tiempo] en tiempo V

¹⁴⁷ calzas] calsas MB

¹⁴⁸ entró] salió V

¹⁴⁹ encamisadas] encamisadas / y de día y de noche, oye cómo me está pidiendo / Todos. Coche, coche, coche V

¹⁵⁰ Atravesadas] Atravesada MM TM MB V

¹⁵¹ tengo en las entrañas] en las entrañas tengo MB V

estas dueñas¹⁵² que miras¹⁵³:
 las barandillas son flechas y viras,
 y por tormento sumo, 135
 me dan dueña¹⁵⁴ a narices como humo.
Muñoz. Muera rabiando el ánima¹⁵⁵ bellaca¹⁵⁶,
 que vio una vieja¹⁵⁷ y no tomó atriaca¹⁵⁸.
Lobón. Este es el¹⁵⁹ dote al diablo
 dado en espetativas^{160, 161} 140
 y me piden, Muñoz¹⁶², las naguas¹⁶³ vivas;
 y de día y de noche,
 oye cómo me están pidiendo coche¹⁶⁴.
Dentro
 Marido coche, yerno coche¹⁶⁵.
Lobón. Y para que¹⁶⁶ conozcas¹⁶⁷ 145
 lo que padece quien se casa al uso¹⁶⁸:
 mujer, suegra, criados¹⁶⁹,
 ¿cuál queréis más?, ¿perdices o¹⁷⁰ conejos,

¹⁵² estas dueñas] esta dueña MM TM V

¹⁵³ estas dueñas que miras] om. MB

¹⁵⁴ dueña] suegra V

¹⁵⁵ el ánima] la ánima MB

¹⁵⁶ Muñoz. Muera rabiando el ánima bellaca [...] Marido coche, yerno coche] om. V. Omisión de V entre los vv. 137 y 144.

¹⁵⁷ vieja] suegra MB

¹⁵⁸ atriaca] triaca MM TM MB

¹⁵⁹ el] om. TM

¹⁶⁰ espetativas] espectativas MM TM MB

¹⁶¹ Este es el dote al diablo / dado en espetativas] Éste es el dote al diablo dado todo en espetativas MB

¹⁶² Muñoz] Muños MB

¹⁶³ las naguas] lanaguas MM

¹⁶⁴ pidiendo coche] pidiendo MB

¹⁶⁵ Dentro. Marido coche, yerno coche] Todos. Coche coche marido, coche, coche, coche MM // Dentro. Coche, marido. / Otro. Yerno coche TM // Dentro, la suegra, mujer y dueña dicen. Coche, marido. Yerno, coche, coche MB. Las lecturas de TM y MB respetan el cómputo silábico, no así las de MM y B.

¹⁶⁶ Y para que [...] fiestas bodas] Este pasaje se atribuye a Lobón en MM y B.

¹⁶⁷ conozcas] conoscas MB

¹⁶⁸ Y para que conozcas / lo que padece quien se casa al uso] Y porque veas lo que padece / el que se casa al uso V

¹⁶⁹ criados] criadas MM TM MB // y criadas V

¹⁷⁰ o] y MM TM MB

galas, joyas, dineros,
y que duren diez años fiestas, bodas¹⁷¹? 150

*Dentro*¹⁷²

A coche y agua ayunaremos todas¹⁷³.
Lobón. Muñoz,¹⁷⁴ en los maridos deste talle,
el gasto principal es coche y calle.
Si hallares cuenta de perdón de yernos,
pues has sido¹⁷⁵ mi amigo...¹⁷⁶ 155

Muñoz. De oírte me enternezco¹⁷⁷.

Lobón. Sácame desta¹⁷⁸ suegra que padezco¹⁷⁹.

Muñoz. Haré lo que me ordenas.

Sacar de suegras es sacar de penas¹⁸⁰.

*Desaparécese*¹⁸¹

Tras el sueño y la visión¹⁸² 160
se sigue la de mi guarda.¹⁸³

¿Dónde vas¹⁸⁴, sombra enemiga?

¿Adonde, amigo fantasma¹⁸⁵?

Casamiento¹⁸⁶, a suegra, a suegro,¹⁸⁷ a rabia¹⁸⁸,

¹⁷¹ fiestas, bodas] fiesta y bodas *TM MB*

¹⁷² *Dentro*] La acotación, que indica el verso que sigue, «A coche y agua ayunaremos todas», se atribuye a «Todas» en *MM*, a «*Dentro*» en *TM* y *B*, y a «*Dentro, todos*» en *MB*.

¹⁷³ ¿cuál queréis más? [...] A coche y agua ayunaremos todas] habían de estar ya todas quemadas. / Muera rabiando el ánima bellaca / que vio una suegra y no tomó triaca *V*

¹⁷⁴ Muñoz] Muñoz, Muñoz *V*

¹⁷⁵ has sido] ha sido *MM*

¹⁷⁶ mi amigo] mi amigo / *Todas*. A coche y agua ayunaremos todas *V*

¹⁷⁷ enternezco] enternesco *MB*

¹⁷⁸ desta] de la *MM TM MB V*

¹⁷⁹ padezco] padesco *MB*

¹⁸⁰ Sacar de suegras es sacar de penas] Sacar de suegros es sacar de penas *V*. Atribuido a *Lobón* en *MM TM MB V*.

¹⁸¹ *Desaparécese*] *om.* *MM // Desaparécese Lobón, y levántase Muñoz TM // Vanse MB V*. Pero en *MB* la acotación figura un verso más arriba.

¹⁸² Tras el sueño y la visión] Tras del sueño y la viçión *MB // Tras el sumo y la visión V*

¹⁸³ la de mi guarda] el «¡Ah de mi guarda!» *TM MB V*

¹⁸⁴ vas] estás *MM*

¹⁸⁵ Adonde, amigo fantasma] Adonde, amigo pantasma *MM TM MB // aguarda amiga fantasma V*

¹⁸⁶ Casamiento] A casamiento *MM TM MB V*

¹⁸⁷ a suegra, a suegro] a suegro, a suegra *MM TM // a suegra, suegro MB // a muerte V*

¹⁸⁸ a rabia] y rabia *MB*

tenelda¹⁸⁹, cielos, que me suegra¹⁹⁰ el alma¹⁹¹.¹⁹² 165
*Entra una mujer tapada*¹⁹³
*Oromasia*¹⁹⁴. ¿Es vuesarced¹⁹⁵ Muñoz?
Muñoz. ¿Quién lo pregunta?
Oromasia. Yo soy doña Oromasia¹⁹⁶ de Brimbronques¹⁹⁷.¹⁹⁸
Muñoz. Merece el apellido una alabarda.
*Brimbronques*¹⁹⁹ suena a cosa²⁰⁰ de la guarda.
Oromasia. No es eso a lo que vengo. 170
 Yo me quiero casar²⁰¹ sin resistencia,
 que²⁰² tengo²⁰³ hambre canina de maridos²⁰⁴
 y me casaré²⁰⁵ luego²⁰⁶
 con una sarta dellos, si los hallo.²⁰⁷
 Yo soy²⁰⁸ una mujer mocha de tías, 175
 yo soy muy²⁰⁹ atusada²¹⁰ de linaje,
 yo soy calva de amigas y parientas²¹¹,

¹⁸⁹ tenelda] tenedla *TM V*

¹⁹⁰ suegra] yerna *MM TM // enyerna MB V*

¹⁹¹ el alma] la alma *MM*

¹⁹² Tras el sueño [...] el alma] Este pasaje se atribuye a Muñoz en *MM V*.

¹⁹³ *Entra una mujer tapada*] *Entra una mujer tapada, que se llama doña Oromasia TM // Sale doña Oromacia de Brimbroques MB // Sale una mujer V*

¹⁹⁴ *Oromasia*] *Mu. V. Y a partir de este punto se identifica como Mug. en V*

¹⁹⁵ vuesarced] *Vm MM // vuesasced TM // vm.^d MB // vuesamerced V*

¹⁹⁶ *Oromasia*] *Oromacia MB*

¹⁹⁷ *Brimbronques*] *Brinboques MM // Brinbroques MB*

¹⁹⁸ Yo soy doña Oromasia de Brimbronques] Doña Oromacia de Mimbroke *V*

¹⁹⁹ *Brimbronques*] *Brinbroques MM MB // Mimbroke V*

²⁰⁰ suena a cosa] suena cosa *V*

²⁰¹ quiero casar] vengo a casar *V*

²⁰² que] y *MM TM*

²⁰³ tengo] traigo *MB V*

²⁰⁴ maridos] marido *MM TM*

²⁰⁵ casaré] casara *MM TM*

²⁰⁶ luego] *om. V*

²⁰⁷ y me casaré [...] si los hallo] *Es un único verso en V.*

²⁰⁸ Yo soy] Soy *V*

²⁰⁹ yo soy muy] y muy *V*

²¹⁰ atusada] ahusada *TM*

²¹¹ parientas] parientes *MB*

y pues bajo a casarme y a casarte^{212,213}
guarte, Rengo²¹⁴, que bajo. Guarte, guarte²¹⁵.
No tengo madre, ni conozco²¹⁶ padre²¹⁷, 180
ni en mi vida he tenido mal de madre,
y sé que el buen Muñoz me va buscando,
y en mí tiene la esposa que desea.
Soy echada en la piedra, ¿qué más quiere?
Yo²¹⁸ no soy melindrosa 185
como algunas mirladas²¹⁹:
dos ratones traeré²²⁰ por arracadas;
no grito ni porfío;
siempre trato de entierros,
tengo arañas de faldas como perras^{221,222} 190
y soy tan recogida
que no ando por la villa, y antes quiero²²³
que ande por mí la villa al retortero.
Muñoz. ¡Estrañas propiedades²²⁴ me repites!
Oromasia. En mi vida pedí para confites; 195
más quiero oro potable que una polla.²²⁵
Muñoz. Y es mejor dar a senso²²⁶ que a la olla.

²¹² a casarte] casarte MB

²¹³ atusada de linaje [...] y a casarte] atusada de linaje; y pues bajo / a casarme y a casarte V

²¹⁴ Rengo] Vengo MB V. Posible sustitución de una B de vengo por R, en B.

²¹⁵ y pues bajo a casarme y a casarte, / guarte, Rengo, que bajo. Guarte, guarte] om. TM

²¹⁶ conozco] conosco MB

²¹⁷ No tengo madre, ni conozco padre] No tengo padre ni conozco madre MM

²¹⁸ Yo] y MM TM MB // om. V

²¹⁹ Yo no soy melindrosa / como algunas mirladas] no soy melindrosa, como otras mirladas V

²²⁰ traeré] trairé MM MB

²²¹ faldas como perras] estrado como perros MM TM

²²² no grito ni porfío; / siempre trato de entierros, / tengo arañas de faldas como perras] om. MB V

²²³ y soy tan recogida [...] y antes quiero] soy tan recogida que no ando por la villa, / que antes quiero V
// y soy tan recogida / que no ando por la villa / y antes quiero MB

²²⁴ propiedades] propiedades MM V

²²⁵ más quiero oro potable que una polla] que quiero oro potable más que polla MB

²²⁶ a senso] a censo TM V // acento MM

¿Eres²²⁷ doncella o eres ya viuda²²⁸?²²⁹
Oromasia. Todo²³⁰ lo soy y en todo tengo duda²³¹.
Muñoz. ¿Son recetas?
Oromasia. Las medias he perdido²³². 200
 Son maridos en letras²³³ que he tenido,
 cédulas son de casamientos²³⁴ todas;
 a las comedias puedo prestar bodas;
 diez y siete maridos he amasado²³⁵,
 pero ningún marido he madurado. 205
 Cansada de casada y de viuda,
 por ser lo que mejor hoy traga el mundo,
 me he vuelto a ser doncella *protecundo*²³⁶;
 y para la cincuenta²³⁷ vez casada,
 aún me quedo²³⁸ doncella reservada; 210
 soy tente de²³⁹ doncella, sin ser rubia.
Muñoz. ¡Que eres, vive Dios²⁴⁰, doncella lluvia!²⁴¹
 Doña Oromasia²⁴², tú llegaste²⁴³ tarde,
 que²⁴⁴ estoy desengañado de mollera,

²²⁷ ¿Eres doncella o eres ya viuda? [...] *Muñoz*. ¡Que eres, vive Dios, doncella lluvia] *om.* MB. La omisión de 16 versos en MB afecta a un pasaje aun más amplio que el de V, que omite 15.

²²⁸ ¿Eres doncella o eres ya viuda?] ¿Eres doncella o eres ya viuda? *Saca doña Oromasia muchos memoriales TM*

²²⁹ Y es mejor [...] ya viuda] *En MM estos versos se atribuyen a Oromasia.*

²³⁰ Todo lo soy [...] doncella lluvia] *om.* V. La omisión de V se prolonga 15 versos.

²³¹ todo tengo duda] *MM añade después la acotación "Saca muchos papeles".*

²³² Las medias he perdido] *om.* MM TM MB V. Verso privativo de B; *Astrana* ("o notas de marido"), *Blecua* ("o letras de marido") y *Arellano-García Valdés* (1997: 62) *enmiendan ope ingenii para completar el verso corto.*

²³³ letras] letra MM TM

²³⁴ casamientos] casamiento MM TM

²³⁵ amasado] amagado MM TM

²³⁶ *protecundo*] *pro secundo* MM

²³⁷ cincuenta] segunda MM TM

²³⁸ quedo] queda MM TM

²³⁹ tente de] y seré MM TM

²⁴⁰ Que eres, vive Dios] ¡Vive Dios, que serás MM TM

²⁴¹ Cansada de casada [...] doncella lluvia] *Estos versos están en la suelta y en el manuscrito de la BNE. Arellano y García Valdés enmiendan TM, incluyéndolos por parecerles idóneos en el contexto.*

²⁴² Oromasia] Oromacia V

²⁴³ tú llegaste] y allegaste MB // ya llegaste V

²⁴⁴ que] y MB // ya V

y he visto la visión descasadera. ²⁴⁵	215
Yo ²⁴⁶ me casara de prestado un poco, si, como hay redentores de cautivos, fundaran los que están escarmentados orden de redimir ²⁴⁷ malos casados.	
Cásese el rico, el virtuoso, el bueno,	220
que yo no quiero entrar en matrimonio ^{248, 249} pues ²⁵⁰ si bien lo construye quien lo alaba ²⁵¹ , empieza en <i>matri</i> y en el <i>moño</i> ²⁵² acaba ²⁵³ . <i>Lobón</i> . Deten el paso, soltero ²⁵⁴ .	
Aguarda, amigo Muñoz,	225
verás en negro descanso a tu querido Lobón, el dulcísimo capuz, el bendito sombrero,	
la bienvenida bayeta,	230
el bien venido ²⁵⁵ dolor.	
En siendo un hombre viudo, a los más los oiga Dios!, tiene el clamor ²⁵⁶ armonía, y el responso linda voz ²⁵⁷ .	235
Unas pocas de tercianas, con ayuda de un doctor,	

²⁴⁵ y he visto la visión descasadera] y he visto la visión descasadera. / Soy cofadre del gusto y del contento; / no soy capaz de tanto sacramento MM TM // y he visto la visión descasadera. / Soy cofadre del gusto y el contento; / no soy capaz de tanto sacramento MB // ya he visto la visión casamentera. / Soy cofrade del gusto y del contento / no soy capaz del santo sacramento V

²⁴⁶ Yo] Ya MM

²⁴⁷ redimir] redemir V

²⁴⁸ matrimonio] matrimonio MM TM MB

²⁴⁹ que yo no quiero entrar en matrimonio] que yo no he menester el matrimonio V

²⁵⁰ pues] que MM TM MB V

²⁵¹ si bien lo construye quien lo alaba] sabiendo construille quien lo alaba MM

²⁵² en el «moño»] en el monio MM TM MB // en demonio V

²⁵³ acaba] acaba. *Dentro Lobón* TM // acaba. *Lobón lleno de luto* MM // acaba. *Sale Lobón de luto* V

²⁵⁴ soltero] después de este verso atribuido a Lobón, figura en algunos testimonios la siguiente acotación: *Aparécese lleno de luto* TM // *Sale Lobón con capuz y sombrero de luto* MB.

²⁵⁵ el bien venido] el bien fingido MM TM // y el bien fingido V // el bien bendito MB

²⁵⁶ clamor] aclamor MB

²⁵⁷ voz] vos MB

me quitaron²⁵⁸ a navaja
 la esposa persecución²⁵⁹.
 Cásate, Muñoz amigo, 240
 cástate luego de chos²⁶⁰,
 que todo puede pasarse²⁶¹
 por ver ir²⁶² en procesión²⁶³,
 chiriadas²⁶⁴ de los niños,
 la mujer que nos cansó²⁶⁵, 245
 callando y sobre otros hombros
 una carga tan feroz;
 para ver cuatro viudos,
 médico conozco yo
 que le sobran los achaques 250
 de curar un sabañón.²⁶⁶
 Muñoz. Tomar quiero tu consejo.
 Oromasia. Pues tomémosle los dos,
 que más tocas que capuces
 salen a tomar el sol. 255
 Muñoz. Aun no durará esta esposa
 un año, según yo soy.
 Oromasia. Para un mes tiene marido,
 en éste, mi condición.²⁶⁷
 Lobón. A mi salida y tu²⁶⁸ entrada 260
 mis²⁶⁹ músicos hagan son,
 que pésasme castañetas²⁷⁰

²⁵⁸ quitaron] raparon MB V

²⁵⁹ persecución] persecusión MB

²⁶⁰ chos] choz MM TM MB V

²⁶¹ pasarse] llevarse MB V

²⁶² ver ir] venir MM TM V

²⁶³ procesión] prosesión MB

²⁶⁴ chiriadas] chiriada MM // kiriada TM // chirriada MB V

²⁶⁵ la mujer que nos cansó] la esposa que me cansó V

²⁶⁶ callando y sobre otros hombros / una carga tan feroz; / para ver cuatro viudos, / médico conozco yo / que le sobran los achaques / de curar un sabañón] om. MM TM MB V

²⁶⁷ Aun no durará esta esposa [...] mi condición] om. V.

²⁶⁸ tu] om. TM MB V

²⁶⁹ mis] los V

²⁷⁰ pésasme castañetas] pésame y castañeta MM TM // pésame castañetas MB // ellas y las castañetas V

sólo las²⁷¹ sé templar yo.²⁷²

*Dicen los músicos y Mendoza*²⁷³

Mendoza. Ya está casado, señoras;

muy tarde he venido yo²⁷⁴: 265

estas mujeres traía²⁷⁵ ²⁷⁶

Muñoz. Señoras, alto a bailar²⁷⁷,

alto a casar, caballeros.

Alegría²⁷⁸ hay para todos.

Para todos²⁷⁹ hay entierros; 270

capuz tengo prevenido,

guardadas las tocas tengo

heredera²⁸⁰ pienso ser²⁸¹.

Sin duda seré heredero

del gusto que enviudar fue.²⁸² 275

¿Quién es, Lobón²⁸³? El es, digo²⁸⁴ ²⁸⁵

Yo que lo sé, que lo vi, que lo digo;

yo que lo vi, que lo digo y lo sé²⁸⁶.

Al fin²⁸⁷, ¿el desmujerar,

²⁷¹ las] lo MB

²⁷² A mi salida [...] templar yo] *Versos atribuidos a Lobón en MM, TM, MB y B, y a Muñoz en V.*

²⁷³ *Dicen los músicos y Mendoza*] *Entandadas las manos Muñoz y Oromasia, y sale Mendoza con tres mujeres MM // Sale Mendoza con otras mujeres, y cantan y bailan TM // om. MB. Desde este punto y hasta el final ("Yo que lo vi, que lo digo y lo sé") se produce una omisión de 31 versos en V, que añade aquí la palabra Fin.*

²⁷⁴ yo] y (¿hoy?) MM

²⁷⁵ *Mendoza.* Ya está casado, señoras; / muy tarde he venido yo: / estas mujeres traía] *om. TM MB*

²⁷⁶ traía] traía. *Oromasia.* Yo gané la bendición / Mujeres. Al sí con que se han casado / a su luto, al mío no / toquen un poco a nublado / que es terremoto esta unión / *Canten y bailen MM*

²⁷⁷ Señoras, alto a bailar] Señoras, alto a casar MM TM // Señores, alto a casar MB. *No existe indicación de atribución de estos versos en MM*

²⁷⁸ Alegría] Tercianas MM TM MB. *Este verso se atribuye a Oromasia en MB.*

²⁷⁹ todos] todas TM

²⁸⁰ heredera] y heredera TM MB

²⁸¹ guardadas las tocas tengo / heredera pienso ser] guardadas las tocas tengo / y heredera pienso ser MB. *Estos versos se atribuyen a Oromasia en MB.*

²⁸² del gusto que enviudar fue] del gusto que es enviudar MM // del gusto del enviudar TM // del gusto que enviudar MB

²⁸³ Lobón] Muñoz MM

²⁸⁴ El es, digo] el testigo MM TM MB

²⁸⁵ del gusto que enviudar fue. / ¿Quién es, Lobón? El es, digo] *Versos atribuidos a los músicos en MB.*

²⁸⁶ y lo sé] lo sé MM MB

²⁸⁷ Al fin] En fin MB

asegeras²⁸⁸ que es²⁸⁹ quitar 280
 al apetito el castigo?
 Sí que lo digo.²⁹⁰
 ¿Quién sabe²⁹¹ que es²⁹² mejor vellas²⁹³
 con los responsos a ellas²⁹⁴
 que con el monito²⁹⁵ en pie? 285
 Yo que lo sé.²⁹⁶
 ¿Quién dice que me alegraba²⁹⁷
 cuando se²⁹⁸ despabilaba
 al tono del *par te mi* ²⁹⁹?
 Yo que lo vi.³⁰⁰ 290
 ¿Quién tan³⁰¹ venturoso fue³⁰²
 que despachó su³⁰³ enemigo?
 Yo que lo sé, que lo vi, que lo digo
 yo que lo vi, que lo digo y³⁰⁴ lo sé³⁰⁵.

Fin.

²⁸⁸ asegeras] aseguras MM TM MB. Error de B por aseguras.

²⁸⁹ que es] ques MB

²⁹⁰ Sí que lo digo] Sí que lo sé & TM. Atribuido a Lobón en TM y MB.

²⁹¹ sabe] dirá MM

²⁹² que es] ques MB

²⁹³ vellas] vella TM

²⁹⁴ a ellas] della TM

²⁹⁵ el monito] enaguas TM // el moñito MB

²⁹⁶ Yo que lo sé] Yo que lo sé & TM

²⁹⁷ ¿Quien dice que me alegraba [...] yo que lo vi, que lo digo y lo sé] om. MM TM. Omitido en MM TM, pero figura en manuscrito MB y en la suelta B. Arellano y García Valdés enmiendan y añaden este fragmento a partir de MB.

²⁹⁸ se] me TM MB

²⁹⁹ al tono del *par te mi*] el tono del parce mi TM MB. Error de B por parce mihi.

³⁰⁰ Yo que lo vi] Yo que lo vi, que lo sé, que lo digo; / yo que lo vi, que lo digo, lo sé TM

³⁰¹ tan] tan tan MB

³⁰² fue] fe MB

³⁰³ su] a tu TM // a su MB

³⁰⁴ y] om. TM MB

³⁰⁵ Dicen los músicos y Mendoza [...] y lo sé] om. V. V omite toda la parte final del entremés, un total de 32 versos, que se suman a diversas omisiones en medio del texto, la mayoría en coincidencia con MB.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio (1984): "Anotación filológica de textos barrocos: el *Entremés de la vieja Muñatonos*, de Quevedo", *Notas y estudios filológicos*, Pamplona: UNED, pp. 87-117.
- Arellano, Ignacio y García Valdés, Celsa Carmen (1997): "*Entremés del marido fantasma*", *La Perinola*, 1, pp. 41-68.
- Arellano, Ignacio y García Valdés, Celsa Carmen (2001): "*Entremés de La ropavejera*", *La Perinola*, 5, pp. 25-38.
- Arellano, Ignacio y García Valdés, Celsa Carmen, (2006): "*Entremés de la venta*", *La Perinola*, 10, pp. 345-360.
- Asensio, Eugenio (1959): "Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario", *Hispanic Review*, 27, pp. 397-412.
- Asensio, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid: Gredos.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra.
- Bergman, Hannah E. (ed.) (1970): *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid: Castalia.
- Buezo, Catalina (1992): *Teatro breve de los siglos de oro: antología*, Madrid: Castalia.
- Buezo, Catalina (2005): *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, Madrid: Castalia.
- Canosa Hermida, Begoña (1998): "Anotación del *Entremés del marido fantasma*, de Quevedo", *Edición y anotación de textos*, *Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, A Coruña, pp. 163-176.
- Cotarelo Valledor, Armando (1945): "El teatro de Quevedo", *Boletín de la Real Academia Española*, 25, pp. 41-104.
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.) (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid: NBAE, 1911, 2 vols.
- García Valdés, Celsa Carmen (ed.) (1985): *Antología del entremés barroco*, Barcelona: Plaza y Janés.
- García Valdés, Celsa Carmen (1999): "Hacia una edición crítica y anotada de los entremeses de Quevedo: situaciones cómicas y agudeza verbal", *En torno al teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Pardo Molina, L. Ruiz Martínez y A. Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 55-70.
- García Valdés, Celsa Carmen (2004), "Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio", *Quevedo en Manhattan*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid: Cisor, pp. 111-134.

- García Valdés, Celsa Carmen (2007): "El teatro de Francisco de Quevedo", *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F. Pedraza y E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 475-498.
- Hernández, María (2010): "Quevedo y Villegas, Francisco de. Teatro", *Diccionario filológico de Literatura española. Siglo XVII*, volumen II, Madrid: Castalia, pp. 123-135.
- Huerta Calvo, Javier (1985): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus.
- Mancini, Guido (1955): *Gli entremeses nell'arte di Quevedo*, Pisa: Libreria goliardica, 1955.
- Pfandl, Ludwig (1922): "Los achaques de Leonor: comedia wiederabgedruckt von Ludwig Pfandl", *Revue Hispanique*, tome 54, nº 126, pp. 347-416.
- Quevedo, Francisco de (1932): *Obras completas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid: Aguilar, pp. 623-627.
- Quevedo Villegas, Francisco de (1953): *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*, tomo III, ed. Florencio Janer, Madrid: Atlas.
- Quevedo, Francisco de (1981): *Entremés del matido pantasma, Obra poética IV*, ed. J. M. Bleuca, Madrid: Castalia, pp. 73-83.
- Quevedo, Francisco de (2011): *Teatro completo*, ed. I. Arellano y C. C. García Valdés, Madrid: Cátedra.
- Sabor de Cortázar, Celina (1984-1985): "Quevedo, 'poeta de los honrados'. A propósito de sus entremeses", *Letras*, 11-12, 1984-1985, pp. 41-54.
- Sáez Raposo, Francisco y Huerta Calvo, Javier (2008): "Quevedo", *Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana, pp. 183-201.
- Simón Palmer, María del Carmen (1977): *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid: CSIC.
- Soons, Alan (1970): "Los entremeses de Quevedo. Ingeniosidad lingüística y fuerza cómica", *Filologia e Letteratura*, 16, pp. 424-439.
- Vélez-Sáinz, Julio (2013): "La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones", *La Perinola*, 17, pp. 15-25.

APÉNDICES

Apéndice 1. Láminas de obras incluidas en el volumen facticio conservado en la Bayerische StaatsBibliothek, con signatura "4 P.o.hisp.6".

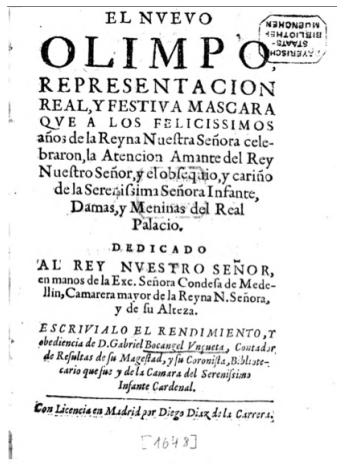
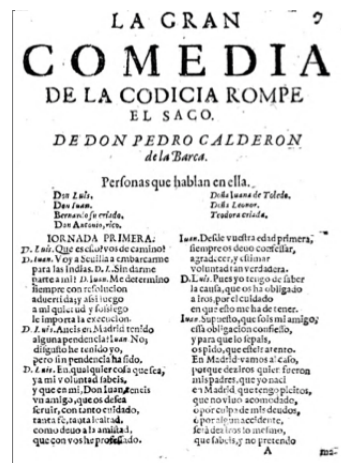
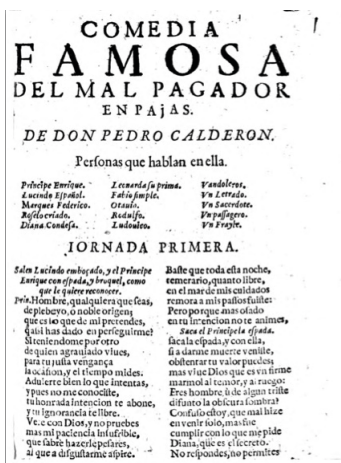
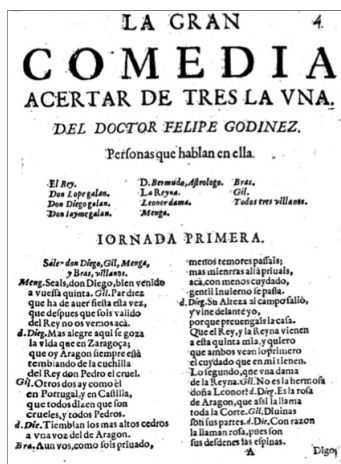


Lámina 1. Portada de El nuevo Olimpo en el ejemplar de la Bayerische StaatsBibliothek.



Láminas 2, 3 y 4. Portadas de El mal pagador en pajas, El imposible más fácil y La codicia rompe el saco.



Láminas 5, 6 y 7. Acertar de tres la una, La defensa en la verdad y Amparar su propio agravio.

SAN MATHEO EN ETIOPIA.
COMEDIA FAMOSA.
 DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ.
 Hablan en ella las personas siguientes.

San Mateo.	Miraco.	Isaías.
Yo Angé.	Timotheo.	Leonora.
Asafad.	Claris.	Filena.
Egip.	Ifigenia.	Sitona.

JOORNADA PRIMERA.
 Representa en esta suelta de siete y a juada va, Angé con su tintero en la mano.
 Act. Frangolá y Apolito, que truen siempre a su lado va Angé que a lo que escucha, y a su lado multando la generacion de Chiribó, favelando y misagros hatreñen en veinte y ocho capitulo que ha dictado el fipere Duno.
 Act. Mea Angel de Dios, fofolado a la hiltora de Dios, fofolado la clafina con que acabo.
 Act. Gran Coromita Mateo, fofa en su angulo fofa, et que mas veza fe canta, y repata en el recado de la Católica Y glesia.

DE BVEN MORO BVEN CHRISTIANO.
COMEDIA FAMOSA
 DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ.
 Hablan en ella las personas siguientes.

Fray Jacinto.	Flanec.	Selis.	Almanor.
Gil.	San Lorenzo.	La Virgen.	Pn Cora.
Barric.	Gil.	El Moro.	

JOORNADA PRIMERA.
 Sale Fray Jacinto en habitos de fipere et el haito de San Bernado en la mano, que pone luego sobre su oído, a sonreír.
 Act. Ya ella temporal promete trite fin a mi jornada, a Dios Religion lagrada, que mas o chista se repete.
 Act. Dios blanco vellana, porque candidas ran para entre muchas no te vea, vilite quien te dete, da honor a quien te procura.
 Ya me retolá, que aguará dize el Comenyo, me falo Apolito fementido del haito de Bk e rardos.
 Act. A que guardas? ore pier. Confundamente fer vna, y que las milmas conias el finamento etl cruce.
 Negra nube en alta esfera dentro de cuido fono concibe ya por terreno, que crecer a yo epera: fitec allí de patria.

Láminas 8 y 9. Portadas de las sueltas de San Mateo en Etiopia y De buen moro buen cristiano.

LOS ACHAQUES DE LEONOR.
COMEDIA FAMOSA.
 DE LOPE DE VEGA CARPIO.
 CON VN ENTREMES NVEVO.
 Hablan en ella las personas siguientes.

Alfonso Villan.	Isabel.
De mico Villan.	Alfonso.
Chamiz.	Parjito.
Leonor.	El Rey, y filen.

JOORNADA PRIMERA.
 Sale Alfonso, y Alon Villano.
 Act. Alfonso, de la villa voy, que tengo que hazer en ella, que como veis, los mandata hazed ososo mucho suente. Y en menelal presente los reglón de Aldea, por la salud fe defice que alguna persona venga.

EL MARIDO FANTASMA.
 ENTREMES NVEVO;
 DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO.
 Hablan en ella las personas siguientes.

Muñiz.	Muñiz.
Labon.	Dña. de un fipé.

JOORNADA PRIMERA.
 Sale Muñiz, y Mendez, Muñiz, de un fipé, gratia.
 Act. Sea el feñor Muñoz muy bien venido. Sea, sea el feñor Mendez, que bien hallado.
 Act. Que intento le ha traydo con tan bien guardado fmentificio? Muñ. Venga a postura a oñio, a ponte me matido en vna meca.
 Act. Señor Muñoz, poniendole a por obra, el ma la fity y todo el foz fe foba, tiene vna linda facion de caido.
 Act. Yo soy comatido. Muñ. La mujer que quiere me ha de tener fipen, ni patiente, quiero muger fin maderé, fity fia fia, fin amigay, y fipen.

El marido fantasma.
 Act. Dize el piffo futezo, aguada amigo Muñoz, veche en meca de fitec a tu querida Labon.
 El dulcísimo capata, el endico fombenon, la bira venida vaxeta, el bien venido dolor, es fitec a vno hombre cuido, a los mas las oya Dios, tiene el clamor simonia, y el refopio linda voz.
 Vax pocas de vercañon, con ayuda de vno detoz, me quitaron a suavia la efipia perfeñon.
 Cufen Muñoz amigo, calde feguedo chon, que todo puede paffar por ver y en pifecion chivada de los vides, la muger que oñs cañó, callandoy libre octava ombros va carga en fere, para ver quatro vidos, medico como yo que le fobra los raxegues de curar vn tabalon.
 Act. I tomaz quiero tu confipen. Act. Pues tomemle los fitec, al ma lo que capuzes fitec a tomar el foli.
 Act. Aun no me fitec a ella efipia vo an fitec yo fia.
 Act. Para vn meca mende en eñe mi condicoy.

Láminas 10, 11 y 12. Portada de Los achaques de Leonor. Portada y folio final de El marido fantasma.

LA ADULTERA CASTIGADA.
COMEDIA FAMOSA.
 DE DON ANTONIO COELLO.
 Hablan en ella las personas siguientes.

Philip Rey de Polonia.	Leonora de Aragón.	Alfonso de Aragón.
Claris de Reyna.	El Rey de Aragón.	Lifarda conde de.
Arabella de Aragón.	Elvinda de Aragón.	Yo papé.
Arabella de Aragón.	Elvinda de Aragón.	Elvinda de Aragón.

JOORNADA PRIMERA.
 Sale el Rey de Aragón, Claris de Aragón, Leonora de Aragón, Lifarda conde de Aragón.
 Act. Yo fitec a Leonora, que me agarda, bien mio, para bira de vna amada, donde vna de oñio fin vna bira amada profenda. P coroy en el confiteñon que di a alma el profiteñon, que fitec el fipen que va puesto en lo de dexar, es eñe fitec con oñio.
 Act. Claris de Aragón, que fitec a Leonora, que me agarda, bien mio, para bira de vna amada, donde vna de oñio fin vna bira amada profenda. P coroy en el confiteñon que di a alma el profiteñon, que fitec el fipen que va puesto en lo de dexar, es eñe fitec con oñio.

LOS CELOS HASTA LOS CIELOS.
 Y DESDICHADA ESTEFANIA.
COMEDIA FAMOSA
 DEL VISVELEZ DE GVEVARA.
 Representa en ella el Sol conpente, que en fia blanco sale la meña helal en fia. Con Vna piana dñca, que aca. Fer. Vn retrato el tribul memo ingrato, el titero fipen.
 Con El favor guezar. Fer. Yo ella amagñe de deguar.
 Con Fernan Ruyz para mi fe ha de fipen de fitec. Con Que es eñe fer. Conde, lloca eñe na ype, con quien croo, que padre de mifico toda a fia fuerter lagar.
 Con Fernan Ruyz para mi fe ha de fipen de fitec. Con Que es eñe fer. Conde, lloca eñe na ype, con quien croo, que padre de mifico toda a fia fuerter lagar.
 Con Fernan Ruyz para mi fe ha de fipen de fitec. Con Que es eñe fer. Conde, lloca eñe na ype, con quien croo, que padre de mifico toda a fia fuerter lagar.

Láminas 13 y 14. Portadas de La adúltera castigada y Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía.

Apéndice 2. Tabla de omisiones de los cinco testimonios de *El marido fantasma*.

	<i>B</i>	<i>MM</i>	<i>TM</i>	<i>MB</i>	<i>V</i>
v. 16	<i>om.</i>			<i>om.</i>	<i>om.</i>
sin viejas, sin vecinas					
v. 17	<i>om.</i>				
que hay doncella que vende de su esposo, / a raíz de las propias bendiciones, / a pares las futuras sucesiones	Omíte los que serían vv. 18-20				
vv. 31-33				<i>om.</i>	<i>om.</i>
Ítem más, la culebra se hace roscas, / mas de cualquiera mas-catel que asome, / la madre se las pide y se las come.					
v. 35	<i>om.</i>				<i>om.</i>
la madre pide toda fruta humana; / ítem más, que da silbos la culebra, / y la madre, me corro de decillo, / hace silbar al triste yernecillo	Omíte los que serían vv. 36-39				Omíte los que serían vv. 36-39
vv. 39-41				<i>om.</i>	<i>om.</i>
Ítem más, la culebra sabe mucho; / y las madres y viejas que celebras / dicen que saben más que las culebras.					
v. 67		<i>om.</i>			
y no hay en este pueblo quien la entienda					
vv. 80-86					<i>om.</i>
Y así será forzoso [...] un año es poco					
vv. 137-144					<i>om.</i>
<i>Muñoz</i> . Muera rabian-do [...] yerno coche					
	<i>B</i>	<i>MM</i>	<i>TM</i>	<i>MB</i>	<i>V</i>
vv. 178-179			<i>om.</i>		
y pues bajo a casarme y a casarte, / guar-te, vengo, que bajo. Guarte, guarte					

	<i>B</i>	<i>MM</i>	<i>TM</i>	<i>MB</i>	<i>V</i>
vv. 188-190 no grito ni porfío; / siempre trato de entie- rros, / tengo arañas de faldas como perras				<i>om.</i>	<i>om.</i>
v. 200 Las medias he per- dido	Adición de verso corto. Enmienda <i>ope ingenii</i> por edito- res anterio- res	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
vv. 198-212 ¿Eres doncella o eres ya viuda? [...] doncella viuda			<i>om.</i> 7 versos (206-212)	<i>om.</i> 14 versos (198-212)	<i>om.</i> 13 versos (199- 212)
v. 215 y he visto la visión descasadera. / Soy cofadre del gusto y del contento; / no soy capaz de tanto sacra- mento	<i>om.</i> Omite tres versos (los que serían 216-218)				
vv. 246-251 callando y sobre otros hombros / una carga tan feroz; / para ver cuatro viudos, / mé- dico conozco yo / que le sobran los achaques / de curar un sabañón	Adición de seis versos privativos de este testimonio	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>	<i>om.</i>
vv. 256-259 Aun no durará esta esposa [...] mi condi- ción					<i>om.</i>
vv. 264-294 <i>Dicen los músicos y Mendoza</i> Ya está casado, seño- ras [...] Yo que lo sé, que lo vi, que lo digo / yo que lo vi, que lo digo y lo sé	<i>om.</i> 5 versos centrales (266-)	<i>om.</i> 8 versos finales (287-294 y 266-)	<i>om.</i> 8 al principio (3 versos iniciales más 5 centrales) y 8 al final (264-266, 266- y 287-294)	<i>om.</i> 8 al principio (3 versos iniciales más 5 centrales) (264-266 y 266-)	<i>om.</i> 31 versos y 5 versos centra- les (264-294 y 266-)
v. 266- <i>Oromasia</i> . Yo gané la bendición [...] que es terromoto esta unión / <i>Canten y bailen</i>		Adición de 5 versos exclusivos de <i>MM</i>			

45 DÍAS Y 30 MARINEROS, UN VIAJE AUTOBIOGRÁFICO, DE NORAH LANGE

45 DÍAS Y 30 MARINEROS, AN AUTOBIOGRAPHIC TRIP, BY NORAH LANGE

MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO¹

Universidad de las Islas Baleares

Resumen

45 días y 30 marineros es la primera novela madura de Norah Lange. Este artículo tiene por finalidad apuntar la base autobiográfica del texto, es decir, las numerosas referencias y componentes de la novela que evidencian la identificación entre la protagonista, Ingrid, y Norah Lange. Se señalan también todos aquellos comentarios, vertidos por la narradora o por los mismos personajes, detrás de los cuales se advierte la perspectiva de la autora implícita.

Palabras clave: Narrativa hispanoamericana, Norah Lange, autobiografía, realismo.

Abstract

45 días y 30 marineros is Norah Lange's first mature novel. This article's main purpose is highlighting the text's autobiographical basis, that is to say the novel's numerous references and components which make clear how Norah Lange and the protagonist, Ingrid, identify with each other. All the comments made by the narrator or by the characters are also pointed out; behind those we notice the author's implicit perspective.

Keywords: Hispanic American Narrative, Norah Lange, autobiography, realism.

1. UNA NOVELA Y UNA EXPERIENCIA EXTRAVAGANTES

La segunda novela de Norah Lange, *45 días y 30 marineros*, estaba ya terminada en 1930 pero tantas dudas había suscitado que no se publicó hasta 1933. Oliverio Girondo, su futuro esposo, que había vuelto en 1930 a Buenos Aires, le desaconsejó la publicación, ya que recelaba de la calidad de la obra. La autora, en una entrevista con Nobile, confiesa:

Es un libro superficial. También fue a parar al cajón de los desechos. Sólo me queda de él el recuerdo de una fiesta que me dieron cuando se publicó. Para mí fue un entrenamiento. Me divertí muchísimo mientras lo escribía, pero, sobre todo, me daba cuenta de que empezaba a hacer con el idioma lo que quería. (Nobile, 1968: 18).

¹ Grupo de Investigación FILOHUMSIDOR (UIB). Correo: rimanube@yahoo.es. Recibido: 02-04-2017. Aceptado: 14-11-2017.

Oliverio le propone a Norah que alguien más opine sobre la obra, así la enviaron a Amado Villar que contestó con un telegrama: “Creo en Dios, en Yrigoyen y en Norah Lange” (Miguel, 1991: 148).

El libro recibió buena crítica, así Borges (2001: 77) en 1933 había escrito: “esta cronológicamente segunda novela de Norah Lange, marca un fuerte adelanto.” Pero, es obra de aprendizaje y de descubrimiento, en la que se avanzan elementos fundamentales de su narrativa, por ejemplo, entre otras técnicas, la incorporación de aspectos rupturistas, propios de la vanguardia y, en especial, el relato de una anécdota transgresora: el viaje de Buenos Aires a Oslo que realiza una mujer sola, Ingrid, en un carguero con treinta marineros.

Esta audacia o atrevimiento era propia de los “héroes” vanguardistas. También la elección del carguero rompe con lo establecido, no es un viaje de placer ni oficial sino algo insólito, fuera de lo común. Por todo ello la narración se convierte en una ruptura con lo que se espera de lo femenino, en un acto osado para la época. Los vanguardistas, en muchos países, habían realizado numerosos actos inesperados, verdaderas “boutades”, para “épater le bourgeois” y así proclamar sus estéticas rebeldes en contra de la tradición.

A pesar de esas dudas “estéticas” de la propia Norah Lange o de Gironde, la novela fue presentada con grandes medios, destacándose la figura seductora de la autora. Es famosa la fotografía que se exhibió después del viaje.



Bajo la imagen se leía:

“El Ultraísmo necesitaba una mujer”, dirán los críticos de la segunda década del siglo XX, poniendo la mira en Norah Lange. La escritora de la cabellera roja, desafiará las convenciones de la época y se rodeará de amigos varones de la vanguardia literaria con los que no sólo compartirá espacio en revistas literarias como *Martín Fierro*, sino que además dejará sus marcas creativas en los círculos literarios.

En esta foto en un happening, Norah Lange presenta su libro *45 días y 30 marineros* en 1933, disfrazada de sirena junto al escritor Oliverio Gironde, su marido (en el centro). “Sexo desde el comienzo, el libro que sólo una mujer podría escribir”, señaló la crítica. La acompañan como

marineros: el escritor chileno Pablo Neruda (tercero desde la izquierda), Conrado Nalé Roxlo, Evar Méndez, Emilio Pettoruti, entre otros.

El acto de disfrazarse de sirena y de marineros no dejaba de tener un sello vanguardista pues era una forma de romper con lo establecido.

Lange tenía una gran aceptación entre el sexo opuesto y supo dar salida a su belleza en aquellos momentos. Molloy (2010: 15) afirma: "Para la adolescente que yo era entonces, Norah Lange era, sí, provocadoramente llamativa." Su encanto deslumbró a algunos escritores e intelectuales y sobre ello se han dedicado varias páginas, en ocasiones, olvidando su gran talento literario. A pesar de la importancia de la figura de Lange, no solo como escritora sino también como animadora de reuniones y cenáculos literarios, la posteridad se olvidó de su literatura y, también, de su figura de anfitriona y animadora intelectual.

La novela, calificada por la crítica en general de extravagante o de "curioso experimento novelístico" (Gil, 1999: 123), surge de una experiencia de la autora: el viaje que en 1928 realiza sola de Buenos Aires a Oslo (Navascués, 1997: 420), en un momento duro de su vida: "la separación de un Oliverio apenas encontrado y ya perdido la tenía muy desasosegada" (Miguel, 1991: 130). Mizraje (1995: 43-44) escribe: "Viaja para huir del viaje de otro. [...] viaje de fuga". Parte en un carguero noruego con el fin de visitar a una de sus hermanas, Ruti, que se había casado con un noruego de apellido Kildal, y a su sobrina recién nacida. Lange relata que: "Mi hermana y yo éramos las únicas mujeres argentinas que había en Oslo." (Nobile, 1968: 19). Así, pues, el viaje duró 45 días y estuvo acompañada por 30 marineros. En la capital noruega se presenta un barco argentino, según cuenta Legaz (1999: 34) siguiendo a Mizraje que analiza el poema "A la fragata Sarmiento" poniendo de relieve la relación del texto con la novela: "Las coincidencias son: Noruega, los recuerdos y las nostalgias de la patria, la búsqueda de una identidad entre visiones europeas y locales y cruce de banderas." Ese barco argentino es recibido con algarabía por las dos argentinas que hay en Oslo, todo ello contado por Legaz muestra el espíritu de las jóvenes Lange, que sienten nostalgia de su patria y lo manifiestan con actos espontáneos y alegres.

Llega el momento de regresar, pero Lange opta por ir a visitar a unos parientes en Inglaterra y decide no acudir a París, donde podía encontrarse de nuevo con Gironde:

París era París pero era también Oliverio Gironde. Norah dijo que no. Y no fue. Años después daría ciertas razones: "Afortunadamente no fui. Creo que no hubiera favorecido a mi espíritu el clima de bohemia" ... suena a excusa. Más bien podría suponerse que Norah teme el encuentro con Oliverio, sin Madre y sin las hermanas... (Miguel, 1991: 134-35).

Así, pues, un hecho real sustenta la novela pues hay un gran paralelismo entre la ficción y el viaje que realizó Lange. Molloy (2010: 17-18), por su parte, sugiere otra lectura:

Esta segunda novela de Lange suele verse como ficcionalización de un viaje real de la autora a Oslo en un carguero. Más allá de este resto autobiográfico, propongo que *45 días y 30 marineros* se lea como elaboración de la experiencia ultraísta, suerte de picaresca femenina que atestigua las maniobras y los ardides a los que recurre el único personaje femenino para manejar a un grupo cerrado de treinta hombres "un poco excesivo [s] de ternura".

2. UN VIAJE INICIÁTICO Y AUTOBIOGRÁFICO

La obra, dividida en 33 capítulos, presenta un argumento lineal, donde apenas parece suceder nada trascendental. Sin embargo, en el capítulo XI, en un diálogo entre Stevenson e Ingrid, la protagonista, se percibe una alteración del personaje:

- Estás cambiada. ¿Será el ambiente del barco? Tengo la sensación que te vuelves nórdica como nosotros. [...] ¿Extrañas algo?
- Sí. Nunca debí haberme embarcado.
- ¿Puedo ayudarte?
- Háblame siempre que me veas sola. Adelántame algo de Noruega, porque ya estoy empezando a tener miedo. (1: 276).²

Con esta situación adversa, la autora implícita parece dar pie a la consideración de que se trata de un viaje “iniciático” en el sentido de vivir una experiencia decisiva (DRAE) que, en este fragmento plantea una duda, una vuelta atrás, un posible temor ante lo nuevo. No en balde Naomi Lindstrom (2004: 284) escribe:

El viaje tenía en sí un carácter algo mítico por ser un retorno a las raíces nórdicas de la poeta, y esta dimensión se aumentaba por la fascinación con las remotas culturas escandinavas que Borges fomentaba (y que había asociado directamente con la figura de Norah).

El viaje es un rito en este sentido apuntado, aunque también podría considerarse en la obra como la víspera del gozo —copiando el título de los primeros cuentos de Pedro Salinas— o del cortejo, de ahí el miedo lógico de la joven inexperta. Hay todo un ritual de comportamiento de los hombres, un despliegue de intenciones frustradas. “Ingrid está rodeada de hombres” (1: 294) y quisiera desprenderse de ellos:

- ¿Por qué bebe tan apurada?
- Porque me gusta. El champagne me da ganas de tirar todo al aire, las sillas, los muebles, las copas, los hombres, todo. Es una bebida demasiado liviana.
- ¿A mí también querría tirarme al aire?
- Claro. Usted iría por la ventana, al agua, para descongestionarse. (1: 303).

Este agasajo llega a ser anónimo y general: “Sobre su mesa encuentra un enorme frasco de agua colonia y una caja de bombones.” (1: 297).

La historia desarrollada es la descripción de las pretensiones amorosas de distintos personajes sobre la protagonista, Ingrid, y sus escauceos para evitar los constantes asedios. Ante un abrazo de uno de sus pretendientes exclama: “— Por favor, Guttorm. ¡Tú también! ¿Adónde iré para estar en paz? ¡Parece que hoy todo el mundo se ha dado cuenta de que hay una mujer a bordo!” (1: 288). Así, consciente de lo que provoca dice: “Todo lo que yo hago a bordo, parece un estímulo amoroso para el otro, cosa que nunca me he propuesto.” (1: 289). En efecto, su actuación no parece tener visos de conquista ni pretende con ella embaucar a los marineros, todo lo contrario, su conducta es precavida, propia de quien quiere conservar cierta distancia pero, al mismo tiempo, ser educado. La educación recibida por Norah Lange se encontraba dentro de esa órbita de comportamiento recatado, hasta cierto punto, sumiso. Las biografías o resúmenes de su vida se refieren al hecho de que en su juventud no la

² Se cita por la edición de las *Obras completas* cuyos datos se hallan en la bibliografía. Primero se indica el tomo y, después de los dos puntos, la página.

dejaban acudir a fiestas nocturnas. Sin embargo, ya muy joven su actitud es más afín a la vanguardia literaria: una conducta desenfadada y libre. Aquí, en la novela, parece buscar un término medio: un proceder digno, educado pero que reafirma la libertad en sus actos, por cierto, muy sensatos.

Antes se ha planteado que el viaje de Ingrid-Lange podría entenderse como la búsqueda de las raíces, del origen, lo que acercaría esta obra a la idea de Baquero Goyanes (1975: 32) de la novela como búsqueda. No es casualidad que un personaje le diga a Ingrid que ella no es argentina, que tiene mucha sangre nórdica y un físico que delata esa ascendencia. En la vida real coincidieron varias circunstancias: ida o huida hacia delante ante la ausencia de Gironde, ida hacia el país de origen, y todo ello aprovechando que iba a visitar a la familia, hermana y sobrina. El viaje para Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995: 1065), entre otras cosas, “se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual.”

Se pueden distinguir tres etapas en la trayectoria del viaje, marcadas por dos acontecimientos. La primera etapa se desarrolla desde el inicio, en plena estancia y trayectoria americana, en la que los marineros van intensificando el asedio erótico y sexual a la protagonista – tal vez de una forma un tanto inconsciente, solo obedeciendo a sus deseos –, que llega al momento culminante con la nota de Ingrid y la amenaza del capitán de dejarla en Pernambuco. A partir de aquí se produce una segunda etapa, de una calma inmediata, donde la protagonista tiene unos días de cierta tranquilidad pero pronto se produce de nuevo el acoso. La llegada a Europa, en concreto a Rotterdam, es el acontecimiento que separa la segunda de la tercera etapa. En esta parece que los marineros sufren un cambio:

Hay otro movimiento, otro andar, en los marineros. ¿Será el hogar que se les va acercando en ese primer puerto europeo? Siente una pesadumbre por todas las cosas, buenas o malas, que llegan a un final forzoso y un poco de tristeza por esa última etapa del viaje.

Los oficiales parecen más movedizos y más aislados. Cada uno da la impresión de que quisiera estar solo; [...] como si desearan llegar a sus casas un poco desligados de malas costumbres, sin la responsabilidad de conocer actos perniciosos de los otros [...]

El capitán se rodea de una profunda y monótona seriedad. (1: 347).

La salida de Buenos Aires implicaba que toda esa tripulación noruega no se encontraba en su medio sino en otro lugar, distante de su hábitat y de su casa, de ahí que supusiera la aventura, el no verse ligados a unas normas y a unos comportamientos, que tiene un momento culminante ya apuntado. El regreso a Europa ya implica otro ámbito, el propio, de ahí que su conducta debe cambiar, ahora han de contenerse, ya están cerca de sus casas, de sus normas, de sus limitaciones. América no era el hogar, era la libertad; Europa es el hogar y el respeto por el cumplimiento de las reglas, del proceder, de la obligación. No deja de ser significativo que: “Los marineros y oficiales cambian sus uniformes de verano por los oscuros de invierno.” (1: 349). Aquí las estaciones del año adquieren el papel simbólico que siempre se les ha otorgado: el verano frente al invierno, la expansión frente a la contracción. Cuando se llega al continente propio parece como si la sensatez y la educación emergiesen en el ambiente, así se expresa en algunas frases: “desparramando los minutos de esa tarde limpia y

como bien educada" (1: 351); " – Hoy están todos graves. ¿Qué pasa? –inquire Ingrid. – ¿Será Europa que influye?" (1: 353).

Ingrid piensa que su vida estará marcada por el antes y el después de su viaje a Europa. Pero, su traslado al vapor "París", por consejo de un primo lejano, marino de esta embarcación, que teme por su integridad física y moral ante tanto acoso masculino, supondrá un giro en la historia: la precipitación del final, aunque, en un sentido estricto, solo afecta al aspecto temporal, no a un posible desenlace diferente o a una significación distinta de la obra. El narradora adelanta: "Ingrid habla poco, tiene un presagio sobre su itinerario final" (1: 356). La intervención de Peter para que Ingrid pueda llegar antes a Oslo no cambia nada sustancial del sentido de la novela. En cierto modo evita una despedida con más agasajo, con mayores atenciones, con todo lo problemático que podía preverse.

Ingrid, a pesar de las dificultades vividas, afirma que: "No me arrepiento del viaje, aunque quizás no lo repetiría en las mismas circunstancias." (1: 359), palabras que dirige a Peter, y añade: "El irme ahora, de pronto, contigo, sin ningún pretexto que surja de mí misma, me parece inadecuado y poco agradecido porque conozco hasta dónde han llegado para que pasara ratos agradables." (1: 359-360). Aunque finalmente –después de considerables reflexiones– Ingrid aceptará la proposición y así se despedirá y acelerará el final de la novela.

Así, pues, se podría trazar el siguiente esquema sobre la historia: 1ª parte: del capítulo I al XIX. Capítulo XX: momento culminante, posible ruptura. (Estancia en América). 2ª parte: del capítulo XX al XXVIII. Capítulo XXIX: llegada a Rotterdam. (Estancia en Europa). 3ª parte: del capítulo XXIX al XXXIII.

Respecto al carácter autobiográfico de la obra, señalado en general por la crítica, Miramontes (2005: 103), expone: "Son casi obvias las coincidencias entre Ingrid, la protagonista, y la autora, empezando por la edad y siguiendo por el hecho de que el destino final de su viaje es Noruega,"; aunque se narra en tercera persona las impresiones propias de la autora emergen constantemente:

El llanto la sacude. La irrita el haberse embarcado, y la imbecilidad de alejarse sola, con toda esa tripulación de marineros desteñidos. Solamente el barco amplio, largo, limpio, la entusiasma. (1: 240).

Sin duda, en numerosas ocasiones, a pesar de la distancia narrativa que supone esa tercera persona, la narradora ofrece su punto de vista, de manera que podemos considerar que la narradora presenta en muchísimas ocasiones la perspectiva de la autora implícita. La mayoría de las observaciones que se supone que la narradora lee en el pensamiento de la protagonista, Ingrid, podrían identificarse con las de Norah Lange. Así, se puede notar que en la protagonista, en la ficción, subyace el pensamiento, la forma de ser y hasta el aspecto físico de la autora.

De igual modo, se puede considerar que la mayoría de los temas remiten, de una u otra manera, al carácter autobiográfico de la obra. El erotismo, el entorno noruego y el recuerdo de Argentina son temas y circunstancias vividas por Norah Lange. Por otra parte, es sabido que otras obras narrativas también contienen hechos, anécdotas

e, incluso, algunos momentos y épocas relevantes de la vida de Lange, sobre todo la siguiente novela, *Cuadernos de infancia*, pero también ello ocurre en la anterior y primera obra en prosa, *Voz de la vida*.

3. EL EROTISMO

Las notas eróticas, sorprendentes para la época, han sido brevemente señaladas por la crítica. Sylvia Molloy entiende la obra como “una suerte de picaresca femenina” que observa las astucias a que recurre el único personaje femenino para manejar a un grupo de hombres “un poco excesivos de ternura” (2010: 17-18). No es de extrañar que María Esther de Miguel (1991: 130) escribiera sobre Norah: “Y aceptó el reto, qué le quedaba ya por hacer: su destino sería... entretener a tanto hombre junto y solitario. Pero, Dios, ¡vaya si era trabajo!” y un poco más adelante: “Había que poner ‘restricción’. ¿A qué? A los impulsos que los hombres tan bien solían promover en las muchachas jóvenes.”

Apenas iniciada la acción “las miradas le corretean las piernas”, “los ojos celestes le suben por las piernas, le llegan a la cintura [...] ya enardecen su rostro” (1: 239), aparecen las pinceladas eróticas que continúan a lo largo de la narración. La base fundamental del tema es la atracción que la protagonista ejerce sobre el grupo marinero que la observa: “Los ojos de los hombres, al pasar, la desnudan del sol y del viento, y comienzan a llevarla, cada uno, en su sueño de soledad compartida.” (1: 244). Cada personaje que intenta aproximarse a la joven lo hace jugando con sus cualidades según su estatus; así, es evidente que el capitán, por su consideración, juega con más fuerza y más insistentemente que otros oficiales que saben que frente a él no tienen muchas posibilidades.

La observación erótica de la colectividad persiste a lo largo de la narración: “Ella se trepa a la litera y sus piernas, descienden desde las rodillas, enjauladas en medias que le confieren sensación de desnudez, [...] Seis pares de ojos le siguen el gesto hasta las rodillas.” (1: 245). De forma más directa se indica lo que la colectividad embarcada pretende de Ingrid, así desde la perspectiva de la protagonista se escribe: “La hilera de marinos que cruza por sus ojos todos los días, lleva un solo fin, determinado y antipático: poseerla.” (1: 290).

En el capítulo V se desarrollan una serie de anécdotas cuyo carácter es erótico. Las observaciones de la protagonista, un tanto ingenuas, cuando el capitán debe abandonar la nave son: “Quedarse a solas con los oficiales significa más sensación de juego y de entretenidas horas.” (1: 251). El erotismo también se revela en el lenguaje: “Otros le lanzan piropos, o risas bochornosas, no bien se asoma a la cubierta. Piropos de negro: palabras blandas y pegajosas.” (1: 251). El capítulo entero parece agitado por la víspera del erotismo o del sexo: “A las seis baja, vaporosa de muselinas [...] ella preside la mesa, con la gorra marinera sobre los rulos lánguidos.” (1: 252). Todos alrededor de ella intentan escaramuzas y leves conquistas en pequeños hechos siempre sin consecución. Así,

Ingrid está rodeada de hombres. [...] Siente que va a ser difícil la jornada de brazos extendidos, estimulados por esa fuerza indeclinable y obstinada que es el alcohol, cegados por el deseo, agobiados por la sola visión de su cuerpo, inalcanzable, cansado de luchar, escurridizo. (1: 294).

El cuadro de la colectividad del barco intentando algo con Ingrid es frecuente:

Los brazos del electricista principal la arrastran hacia otro lado, en donde la sombra es más propicia. La estruja contra sí y procura besarla. Consigue escapar y tropieza con Guttorm que la anda buscando, irremediadamente ebrio. Su voz plañidera parece arrimarse al llanto. Leif vigila desde lejos. Stevenson bebe su copa, seriamente, mientras toma en cuenta todos los detalles. [...] De pronto le parece que todos los hombres la están persiguiendo. (1: 309).

En el capítulo IX, se describe el primer asedio del capitán en el camarote de Ingrid, es decir, una coacción individual, aunque sea un intento fallido, “esa primera complicación de alcoba” (1: 268) que relata con gracia la narradora y que causa el desconcierto del capitán:

Determinada, se acerca a la puerta y le invita a que salga. Para la obtención de una mayor rapidez, promete unírsele afuera, dentro de unos minutos, el tiempo necesario para eliminar el camisón detestable. El capitán se torna manso e inútil, y en esa actitud de mansedumbre, de flojedad, pierde hasta el encanto de su inmutabilidad. (1: 268-269).

Los intentos del capitán no terminan aquí. Todos la pretenden erótica y sexualmente, pero ella se desenvuelve con soltura en estos trances. Así, el capítulo XVIII es una descripción del asalto que Ingrid padece y que rechaza una y otra vez, a pesar de la insistencia del comandante, en la que se llega a una lucha, cuerpo a cuerpo, entre el deseo sexual del capitán y el desdén de Ingrid, donde ella siempre sale victoriosa con futuras promesas de estar más tiempo con él, sin comprometerse a nada más, aunque él lo entiende de otra manera o así lo quiere interpretar. Se enfrentan dos visiones opuestas: la perspectiva del hombre, “machista”, que debe cumplir con su misión en este mundo, la conquista, y la perspectiva del pudor femenino que, además, en este caso, se fundamenta en su propia libertad y gusto, ya que no le atrae una posible relación con algún personaje del carguero; es, pues, una simple defensa de su libertad.

La imposición del mundo masculino, en ese ambiente asfixiante, topa con la resistencia de la protagonista que solo intenta salvar su libertad. Así, en el capítulo XIX el asedio es constante y ella “tiene un miedo que es más terror de contactos groseros que de hombres presurosos de tenerla.” (1: 309). La imagen del electricista, el capitán, etc., intentando bailar y besarla resulta una escena caricaturesca, casi de vodevil, pero el ambiente es peligroso, por ello cuando llega a su cuarto cierra la puerta con llave y no se desnuda. Las precauciones del personaje ante el sexo no deseado son constantes.

Más folletinesco resulta el final del capítulo, donde el capitán hace que el electricista, que tiene copia de todas las llaves, intente abrir la puerta del camarote de Ingrid que, a su vez, pone la suya para impedir la apertura. El capitán la amenaza y también se pelea con el electricista que apenas muestra interés en abrirle la puerta. Pasan los minutos. Ella “saca un barrote de las cortinas y lo sitúa como palanca contra la pared y la puerta, sujetándolo al picaporte por medio de unas correas del baúl” (1: 311). El capitán aporrea la puerta de la cabina de Ingrid hasta que desiste y acaba

roncando en su pieza, en su lecho. Así, pues, lo que al principio es un asedio colectivo al final se convierte en individual, de forma que, a la mañana siguiente, el capitán manda a Karl para pedirle a la protagonista que se persone ante él, pero Ingrid no se quiere presentar y le escribe una nota:

La calidad de su ofensa me impide dirigirme a usted, invocando su título de capitán, porque desde su actitud de anoche, creo que ya no podrá exigirlo, al menos de parte mía. Lo único que le pido ahora es que me deje en paz, si es que le queda un resto de caballerosidad. Yo pongo un olvido sobre lo que ocurrió anoche, si accede a esto, y espero que usted no se ocultará detrás de un olvido cómodo o de una excusa alcohólica que ya es demasiado frecuente como para creer en su veracidad.

Espero que recordará estoy y no me entregará otra experiencia vergonzosa como capitán de este barco.

Ingrid. (1: 314).

También el baile forma parte del ritual erótico de la obra: “Baila [Ingrid] en los brazos estremecidos de Guttorm, quien parece adjudicársela para sí.” (1: 307). Es habitual que las celebraciones, muy frecuentes en el barco, se compongan de cena o comida y se cierren con un baile, con lo que hay toda una picaresca entre los oficiales para ver quién baila con Ingrid. Las dos fiestas nacionales que sobresalen, que lógicamente son la de Noruega y la de Argentina, serán un pretexto para realizar cenas y bailes con el inevitable consumo de alcohol, lo que conduce a una tarde o noche de intentos de seducción o, más directamente, de contacto voluptuoso, aunque el desenlace es siempre el mismo con variantes: la huida de la joven, el desdén.

Todo el erotismo que se transmite no deja de ser una circunstancia verosímil aunque muy probablemente exagerada —para que diese ese tono literario atrevido— respecto al viaje real de Lange.

4. EL ENTORNO NORUEGO Y EL RECUERDO DE LA ARGENTINA

Ya desde el primer capítulo, por medio de elementos descriptivos, cercanos a las técnicas pictóricas, Lange crea un ambiente noruego y folklórico:

Al subir a bordo, una multitud de miradas celestes le corretea las piernas. Los noruegos no tienen ni la más leve insinuación de ojeras. ¡Ojos celestes y párpados color rosa!... Que luego hallarían una explicación en los gestos apurados del capitán: el celeste, color frío o apasionado en mala forma; el rosado: frecuencia de acquavit³ o de whisky en los camarotes incomodados por el rigor de pipas y fotografías de mujeres desconocidas, madres de hijos también desconocidos. (1: 239).

Aquí lo escandinavo se asocia a lo erótico: los ojos azules de los nórdicos se fijan en las piernas de la protagonista. Al mismo tiempo, algunos indicios crean el localismo noruego: el frío, el aquavit y el mundo marino mediante metonimias (“pipas”, “uniformes blancos”, “el acquavit alisa los ceños”), los “smorbroad” (“sandwiches deliciosos, de una sola superficie de pan,” 1: 252-253) o referentes tópicos como las

³ Acquavit o aquavit: bebida destilada escandinava de un 40% de alcohol, significa “agua de la vida”. Es un aguardiente. Véase Dobislaw, E. (1959): *Formulario de licorería*, Barcelona, Buenos Aires, México, Reverté, 218.

fotografías de mujeres en las taquillas, todo ello ceñido a un mundo social muy determinado, el del marino mercante, y a un país, Noruega.

El mundo marino parece indisoluble a lo noruego, aunque en ocasiones se internacionaliza:

Todos cantan, llegando unos antes que otros al final de la estrofa:

It's a long way to Tipperary

It's a long way to go..." (1: 254).

Se trata de una canción irlandesa de 1912 de Jack Judge. Canción muy popular, de music hall, que los Rangers, en su mayoría irlandeses, y también en general las tropas inglesas, cantaban durante la primera guerra mundial. La célebre tonada se escucha en diversas películas de éxito o de culto como en *La gran ilusión* (1937) de Jean Renoir, en *Gallipoli* (1981) de Peter Weir y también en *El submarino* (1981) de Wolfgang Petersen, posiblemente entre otros filmes.

La vida cotidiana del barco expresa ese ambiente noruego:

La última cena, una especie de repetición del desayuno, se sirve a las 6 de la tarde. Luego abstinencia hasta el día siguiente. (Salvo el whisky o acquavit adicional y ocasional; esta indicación con un guiño por parte del mayordomo). El almuerzo se sirve a las doce en punto. (1: 242).

La fecha extraordinaria de la independencia de Noruega, 17 de mayo (1: 292), crea esta atmósfera nacional y se suma al ya descrito ambiente noruego; también aportan notas de color local el intercambio de frases breves en este idioma, hecho habitual entre los marineros del navío: "god-nat", "tak for after", "jeg elsker dig", etc., o simplemente el hecho de que, habiéndose escrito la frase en castellano, se apostille: "Todo esto en noruego severísimo" (1: 254), también han de tenerse en cuenta algunas referencias a canciones como la que entona el capitán quien en otra ocasión "tararea una estrofa en noruego" (1: 264).

Si la primera impresión de lo noruego es que suele asimilarse a lo frío, a medida que avanza la narración ese tópico se rompe, al menos hasta que se llega a los últimos capítulos, donde el frío orden noruego aparece por unos momentos.

Argentina, en cierto sentido, es lo opuesto a Noruega. Aunque en el personaje Ingrid y en la autora Norah Lange se aúnan o funden, en realidad son dos polos extremos: el mundo nórdico y el mundo latino. El personaje, en busca de sus raíces, no deja de recordar y añorar su país:

Practican dos o tres almacenes que la llevan de golpe a Buenos Aires. En uno de ellos haraganea un piano. Guttorm la sienta en el taburete y con el teclado debajo de los ojos, se acuerda de las noches de la Avenida de Mayo, de las orquestas de señoritas, de Lomuto, del pibe Ernesto, de Juan de Dios Filiberto. Y toca el tango Julián. (1: 253).

El tango "Julián"⁴ se evoca en varias ocasiones, se cita, se tiene presente y ficción y realidad se funden pues sabemos, por medio de sus biógrafos, que era uno de los que

⁴ La letra del tango "Julián" (1922-23) se halla, entre otras obras, en Argüello, J. (Selección y prólogo, 2004): *El día que me quieras. Antología de tangos*, Barcelona, Lumen, 207-208. Los autores del tango fueron

le gustaban más a Norah Lange. Según Miguel (1991: 103): “Norah lo bailaba [el tango] y también lo acompañaba en piano o bandoneón.”

Primero se celebra el día de la patria Noruega (a partir del capítulo XV) luego el de Argentina (capítulo XXI), donde se cantan los dos himnos. El país americano surge de forma nostálgica para Ingrid que, en algún momento, tiene dudas sobre la oportunidad de realizar el viaje. Para la protagonista, Argentina representaba todo su mundo y la seguridad, Noruega, la aventura y la búsqueda de sus raíces. Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995: 1067) apuntan que

el viaje simboliza una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual. Pero semejante busca no es en el fondo más que una demanda y, por lo general, una huida de sí.

Así, el camino marítimo a Noruega, aun recordando Argentina, es esa aventura, esa búsqueda y la huida de un ámbito que, tal vez debido a la ausencia de Girondo, la ahogaba.

5. INGRID, ALTER EGO DE LANGE

Se puede afirmar que es una novela de personajes, ya que como anota Miguel (1991: 194), refiriéndose a otra obra de Lange: “como Virginia Woolf, Norah Lange estudia el carácter y la condición de las personas más que en ellas mismas, indirectamente, en los objetos y en las criaturas que rodean a sus protagonistas.” En este sentido, la narración es un compendio de la propuesta, tal vez la situación de los personajes es el otro elemento que se puede añadir. En la obra no queda duda de que Ingrid es una trasposición de la autora en unas circunstancias especiales, fuera de su hábitat común.

La narradora traza etopeyas sobre la protagonista. Así, el estado de ánimo de Ingrid es tratado con gran frecuencia: “Se acuesta arropada en un rencor hacia la vida solitaria que se ha procurado,” (1: 241) y pronto aparece la tristeza, la nostalgia, la soledad: “ella está siempre sola.” (1: 243). También se informa de su actitud en el barco: “¿La seriedad callada de su figura, es como una prohibición o una defensa?” (1: 244). No parece que le hayan prohibido nada sino que su reserva responde más a cierto distanciamiento, lógica prevención ante desconocidos con los que deberá pasar largo tiempo “encerrada”. En el tercer capítulo, se produce una dialéctica o alternativa entre el cumplimiento de la convención o el tomarse cierta libertad: el primer oficial la invita a su camarote para que beba una copa con él. Ella, indecisa, acepta por ser cordial y el grupo la “salva” con su presencia en la cabina.

La situación, una joven entre tantos marineros, provoca que el comportamiento de Ingrid sea, por momentos, desenfadado y astuto, ya que tiene que saber desenvolverse ante tanto requerimiento. Esa circunstancia le lleva a tener una “sensación irreal de su

J. L. Panizza y E. Donato. La actriz Iris Marga lo hizo célebre. Véase Priore O. del y Amuchástegui I. (2011): *Cien tangos fundamentales*, Madrid, Aguilar.

presente extraño" (1: 267). Pero es incuestionable el dominio que ejerce sobre toda la tripulación:

Ahora, en el camarote, iluminada de lleno por el resplandor del sol, no puede menos que provocarle.

¿Guttorm, a que no me alcanzas antes de llegar a la popa? —y salta afuera—. Sus 20 años, parecen 15. Guttorm la sigue, un poco desganado, sin lograr alcanzarla. Al llegar a la popa, Leif, más listo, la arrastra de un brazo entre la risa y el entusiasmo de toda la marinería.

Adentro, el cocinero prepara su plato favorito.

Lejos, el capitán vigila... (1: 273).

No deja de sorprender que esa afirmación sobre la apariencia de 15 años, con anterioridad, la hubiera esgrimido el propio Borges⁵. Por otra parte, en efecto, Guttorm, Leif, el cocinero, el capitán, todos están expectantes. Algún fragmento parece la escenificación de una escena de baile en el que la única mujer es agasajada por un colectivo masculino del que ella, en algunos momentos, quiere prescindir: "Hastío de la sensualidad que la rodea. Ansia de tirarse en un rincón más fresco, adonde no la alcancen las miradas que quieren cumplir un sueño tropical..." (1: 274).

En el capítulo XXV, cuando ya la han asediado unos cuantos, Ingrid le explica al capitán su actitud. El fragmento es necesario para comprender al personaje:

—¿Cómo explicarle? Lo he intentado infinidad de veces. ¿Cómo decirle que lo único que puedo entregarle es mi gran cordialidad? Desde el primer día, he procurado ser agradable hacia todos. Hacia Ud. especialmente, porque lo veía solo. ¿Es mía la culpa, si lo he conseguido apenas, y si todos, todos, han querido hallar en mí algo más? Todos, especialmente Ud. han esperado algo de mí que nunca debieron pretender. Esto no es presunción ni petulancia. Es solamente, incapacidad en mí de llegar a Uds., incapacidad de Uds. en llegar a mí, tal como lo pensé desde el comienzo del viaje. Nunca se les ocurrió que me molestaban. Siempre, a la menor oportunidad, me han agobiado con insinuaciones. No he visto más que eso, en estos últimos días. Al principio me halagó, ahora me desespera y me cansan. (1: 330).

Es una clara explicación de lo acontecido y de cómo se desenvuelve toda la trama externa de la novela, pero aún hay más, pues la reflexión se continúa en la mente del personaje:

—Calla, descansada, pero adentro, en su meditar sombrío y desilusionada, las preguntas se levantan. ¡Si supiera la repugnancia que me trae la sola visión de su cuerpo desnudo! ¿Cómo decirle? ¿El vértigo vulgar del cuerpo de un hombre cualquiera, sobre el cuerpo de una mujer que ve en la palabra "mía", la perfección total hasta en el menor detalle? [...] Y por encima de todo, la repulsión por el descuido del detalle, descuido imperdonable, cuando la pasión está de un solo lado, en uno solo de ellos, y cuando la perfección del gesto y de la palabra podría tener un tan alto valor de convicción como otra artimaña cualquiera... "Mía", como si ello no implicara un sinnúmero de coincidencias misteriosas... "Mía", como si todo el amor no fuera más que dos cuerpos desnudos; el vértigo del cuerpo de un hombre, sobre el cuerpo de una mujer." (1: 330-331).

Hasta ese momento la narradora había ocultado la interioridad del personaje, su pensamiento o sentimiento. Ahora, por medio de un monólogo interior —ha cesado

⁵ En el prólogo a *La calle de la tarde*, de Norah Lange, recogido en la obra de Nobile (1968: 80), Borges exclama: "¡Cuánta eficacia limpia en esos versos de chica de quince años!", pero Norah tiene, por aquel entonces, cerca de veinte años. El escritor le quitó años a nuestra autora adrede para ajustarla lo máximo posible a ese modelo de mujer-niña tan aclamado por la crítica literaria.

ya el diálogo entre los dos personajes— conocemos en profundidad lo que pasa por la mente de Ingrid. Antes todo ello se podía intuir a partir de sus acciones y de algunas frases, de su comportamiento, de sus huidas, de la búsqueda de la colectividad, de su compromiso social con el capitán, etc. Ahora, surge la reflexión sobre el amor, con una frase concluyente con la que cierra el pensamiento expuesto: “¿La pasión no es algo más que dos cuerpos desnudos?” (1: 331). Todo parece indicar que Ingrid no puede entender la entrega del cuerpo, el sexo, sin más, sin que haya algo más, una atracción o pasión más allá de la materia, que tenga en cuenta también aspectos espirituales. Al mismo tiempo, rechaza la idea de la posesión masculina, pues la joven, molesta, reitera ese “mía”, que le resulta ofensivo.

De otra forma, en el capítulo XXVIII, en un diálogo entre Ingrid, Guttorm y Karl, se da vueltas sobre las mismas cuestiones y parece que se reflexiona sobre lo acontecido en el viaje, ya cercano a su fin. En este sentido, la novela resulta ser variaciones o pequeñas variantes sobre el mismo tema, sobre la misma significación de la obra. A ello se añaden algunas cuestiones prácticas, propias de la cotidianidad: posibles denuncias, retirada del cargo de capitán, quejas sobre el habitual exceso de alcohol en la tripulación, etc.

En el capítulo XXXI, mientras Ingrid cavila en su camarote sobre la decisión que ha de tomar: si debe o no ir al vapor “París” para adelantar su llegada a Oslo, se da cuenta de que ha sido un “viaje sacudido de impacencias sentimentales” (1: 362). Finalmente:

Entiende, desde ya, el desgarrón de su cordialidad. Entiende el desgarrón, pero no puede, ni quiere, hacer nada por evitarlo. Todo desgarrón es un apoyo para el porvenir.

[...] Al irse mañana con Peter, elimina cuatro días de esa contemplación que ya comienza a hastiarla.

[...] se deja invadir por la idea de la partida, dentro de breves horas, y por una impaciencia de ver, cuatro días antes de lo estipulado, ese horizonte de tierra nórdica, ese sol de medianoche, (1: 363).

En los momentos finales, Ingrid reafirma su voluntad y su libertad, decide irse ante la propuesta de Peter para “vivir ocho días más tranquilamente,” (1: 365) aunque deba hacer promesas y concesiones: “Nos veremos en Oslo. Yo no me olvidaré nunca de los días que pasé en su barco. Ni de ustedes.” (1: 365). En la despedida se perciben los estados de ánimo de los personajes:

Ingrid recorre el barco, desde temprano, despidiéndose de todos, de los marineros, [...]

La lancha se aleja del barco quieto, emocionado de sol y de blancura.[...]

Se da vuelta [Ingrid] un minuto porque algo la estorba en los ojos. Cuando mira de nuevo, un pañuelo, desesperado e inútil, se agita en la proa. (1: 367-368).

En el primer párrafo se ve, una vez más, el despliegue de su cordialidad, de su amabilidad, de su preocupación por los otros. En el segundo párrafo escogido, el navío designa a esa colectividad de personajes que la han rodeado durante todo el viaje. Por medio de un desplazamiento calificativo, ese “emocionado” aplicado al barco, se indica el estado de ánimo de toda la tripulación ante su partida. En el último párrafo, Ingrid gira la cabeza para evitar que vean las lágrimas que le molestan en los ojos y cuando se vuelve otra vez hacia el carguero descubre casi lo mismo que vio cuando

partió de Buenos Aires: un pañuelo que se agita. Así surge la imagen, antes colectiva: “otra vez la inutilidad del gesto pequeño y desesperado de los pañuelos” (1: 239), ahora en singular – posiblemente sea el capitán –, y la palabra clave: el pañuelo, signo de despedida y de lo inútil y desesperado del gesto. El capitán representa o capitaliza todo el colectivo. Por otra parte, el adiós, con tales indicios, parece definitivo.

De toda esta dialéctica entre Ingrid y los demás personajes puede surgir una figura que aparentemente es contradictoria. Por una parte, Ingrid, sin quererlo se convierte en una variante de mujer fatal en cuanto va desdeñando a uno y a otro, aunque en ningún caso llega al extremo de la mujer fatal pues no destruye al hombre o a los hombres⁶. Por el contrario, tanto su físico como su comportamiento, evitando toda promiscuidad, responden al de una virgen, al de un ángel del hogar o ángel de amor y, sobre todo, al prototipo de la “*donna angelicata*”:

Este prototipo de mujer nace en la lírica trovadoresca provenzal y es heredada por los poetas italianos medievales, uno de los cuales difundirá en varias literaturas europeas un ideal literario de mujer conocido como “*donna angelicata*”. (Escartín, M. y Martínez, E.: 1983: 303).

En efecto, su prosopografía tiene algunos elementos de dicho modelo: ojos azules, tez blanca, figura esbelta. En otros, se aparta, pelirroja. Y su etopeya es una adaptación novedosa al prototipo, así, la cordialidad y su bondad en general son propios del modelo, pero no sus ansias de libertad que responde más a una nueva sociedad en que la mujer tiende a buscar la llamada “*autorrealización*”.

Se debe mencionar lo apuntado por Mizraje (1995: 45) que considera que:

El modelo es Flora Tristán: mujer a bordo de una aventura en la que se suceden varones ávidos y jornadas idénticas [...] 139 días y 19 hombres rodean a la franco-peruana. [...] mujer embanderada de formas múltiples de libertad, sobre todo en aquello relativo al sexo. Por estas latitudes, faltan pocos años para que Luis Alberto Sánchez realice su biografía novelada de Flora (1942): el Capitán Chabrié, el mapa trajinado, las vagas promesas, 1833, zarpar y los rencores. Norah la recapitula, a sabiendas o no la está glosando. No es improbable que hubiera leído el texto de Jules L. Puech, por ejemplo o mejor las *Peregrinations d'une paria* de la misma Tristán; lo cierto es que aquella figura de mujer firme y decidida estaba en la atmósfera atrayendo aires de emancipación y propiciando intersecciones entre literatura y viaje, entre otras cosas.

Mizraje (1995: 45), no satisfecha con esa única propuesta de modelo también se aventura a señalar “*otro paradigma de mujer*”, Isadora Duncan,

que estuvo en Buenos Aires [...], 1916, que bailó el tango en un cabaret y a la que las familias tradicionales del país [...] censuraron por esa conducta devolviendo las entradas al teatro, porque se negaban a ver una mujer disipada.

Aunque la crítica se vea obligada a informar que por entonces Norah Lange era una niña.

En algunas ocasiones hay claros indicios y algunas descripciones del físico de Ingrid, que se va completando a medida que avanza la narración. Sus ojos son “*azules, su pelo lacre [rojo]*” (1: 239) y tiene una “ *fina silueta*” (1: 244). Precisamente estos rasgos

⁶ Véase, entre otros, Pérez-Rioja, J. A. (1983): *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 420-426. Praz, M. (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila. Bornay E. (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra. Litvak, L. (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, A. Bosch.

de su prosopografía permiten identificar a la protagonista con la autora, Norah Lange, que, en efecto, así era físicamente.

Todo lo apuntado, tanto de los aspectos externos como espirituales, hace posible que identifiquemos a la protagonista, Ingrid, con la autora, Norah Lange. Así deben entenderse las palabras de un marinero: “—¿Argentino! ¡Psh! Usted no es argentina. Su sangre es noruega...” (1: 255). En efecto, Norah Lange, aunque había nacido en Argentina tenía antecedentes familiares noruegos.

También la edad de Ingrid debió ser aproximadamente la misma que tenía Lange cuando empieza a escribir la obra. María Esther de Miguel (1991: 130) considera que Norah “parte en 1928”, regresa en 1929 y escribe que “en 1930, Norah ya tenía la novela terminada, listos los manuscritos,” (1991: 147). En la novela se informa que Ingrid tiene unos 20 años cuando realiza el viaje y Norah Lange unos dos o tres años más cuando hace esa travesía y luego lo convierte en ficción, en novela. Así, pues, los datos de la ficción son similares a los datos reales sobre la autora.

Al final, una anotación más confirma la identificación Ingrid-Norah: “Hay también un apresuramiento de brazos que la esperan, en Oslo, y las manos menudas de un niño de ocho meses. ¡Todo eso cuatro días antes!” (1: 363). En efecto, todas las aportaciones biográficas señalan este hecho, tal como ya se ha apuntado en la introducción de este capítulo. Así, pues, además de conocer sus orígenes noruegos, otro de sus objetivos, sin duda el más concreto, fue tener entre sus brazos a la hija de su hermana Ruti.

6. ALGUNOS PERSONAJES REAFIRMAN LA IDENTIFICACIÓN DE LA PROTAGONISTA CON NORAH LANGE

La colectividad del carguero tiene como función oponerse a la individualidad, a lo que representa Ingrid o Norah. Esos hombres significan la costumbre, las reglas horarias, la norma: “Los dos o tres vistazos que dirige a sus compañeros de mesa, le dan una idea panorámica de los cinco hombres que todos los días la rodearán en ese horario nutritivo.” (1: 242). Por el contrario, en alguna ocasión aparece el grupo, perdida la rigidez normativa, capitaneado por la protagonista:

Con todo, son simpáticos. Parecen chicos, crecidos de golpe, con sus ojos azules y los cabellos lacios. Ingrid va adelante (parece una walkyria) y lleva a un hombre asido a cada brazo.” (1: 254).

Se hace difícil no percibir ahí a la Lange organizadora de brindis, a la animadora cultural, que irradia cordialidad y el sentido social, así le dice al capitán: “He descuidado un poco mis deberes sociales, pero iré enseguida que desocupe el contenido de esta copa,” (1: 298).

⁷ “¿Argentino!”: La palabra empieza con un signo de interrogación y acaba con un signo de admiración. La gramática española considera tal caso. Véase *Gramática de la Lengua Castellana*, Madrid, 1920 y 1924, p. 515. Tampoco se puede descartar una errata de imprenta, tal como ocurre con el nombre propio Karl que, en varias ocasiones, aparece como Kart.

Es significativo que cuando el capitán insiste en regalarle un camisón a Ingrid, ella, ante tanta insistencia, acepta a regañadientes, pero él le propone un camisón que lleve una letra, luego como no hay la del capitán, Ingrid opta por la G. Respecto a ello, Mizraje (1995: 47) escribe: “Casualmente hay un nombre con G en la vida de esta mujer. El hombre que a Ingrid sí le gusta es Guttorm.” Pero por nuestra parte entendemos que es el que menos le disgusta y, además, en el fondo subyace otra pregunta: ¿G de Guttorm o de Gironde?

En el carguero se encuentran completando el conjunto “Los dos pasajeros que duermen en camarotes de marineros y que pagan su pasaje trabajando a bordo,” (1: 248). Sin embargo, hay otro personaje: “Stevenson, el pasajero, al igual de ella, aparece con aire haragán, luciendo un traje blanco, nuevo. Se alarga en una silla y enciende una pipa monótona.” (1: 257). El nombre de Stevenson recuerda al famoso escritor de libros de viajes, famoso por sus novelas en el mar —lo que también coincide con el argumento de la novela— aún más con los diálogos literarios que se producen entre Ingrid y él, y también por la circunstancia particular del personaje que es un viajero en busca de aventuras.

Stevenson parece disponer de las mismas libertades y prebendas que Ingrid. El diálogo que se produce entre ambos tiene por objeto informarnos de tres cuestiones: 1) La confirmación de la personalidad de la protagonista. 2) La descripción del modelo que encarna Stevenson, que se define como “el representante más verídico del tipo solterón” (1: 259). 3) Una valoración sobre algunos literatos argentinos, aunque también sobre Ibsen, en concreto Stevenson afirma que *Brand* es su libro de cabecera, lo que muestra su personalidad, ya que en él de forma simbólica se retrata la falta de solidaridad escandinava frente a la invasión prusiana de Dinamarca; su protagonista, el sacerdote Brand, sacrifica a su mujer y a su hijo por mantener sus principios. Respecto a los escritores argentinos, el mismo Stevenson ensalza a Roberto Arlt, Horacio Quiroga y Banchs y desprecia a Martínez Zuviría [Hugo Wast] y Soiza Reilly. Ingrid interviene para subestimar a Elinor Glyn, escritora británica. En todas estas apreciaciones, ya las haga Stevenson o Ingrid, se advierte a la autora implícita.

En el capítulo XI la conversación que se produce entre Ingrid y Stevenson es de carácter literario, primero se refiere a Alexander Kielland y, luego, se centra en Ibsen —otra vez— y en Bjornson, en concreto refiere la curiosa o rara boda entre los hijos de sendos escritores, ya que ambos no se apreciaban mucho, por indicarlo suave y eufemísticamente.

La descripción etopéyica que hace Stevenson de Ingrid es la más objetiva que alguien del barco puede hacer, de ahí que nunca trate de “conquistarla” ni de propasarse con ella:

Tú me gustas, así, al pasar, porque eres alegre, más o menos no te importa ni el aspecto de tu perfil, ni el de los otros. Eres cordial. No pones diferencias entre el capitán y los oficiales. Sabes tomar un trago, sin hacerte la interesante, y no te importa nada lo que puedan decir los otros. (1: 258).

La alegría de Ingrid es necesaria si quiere ser mínimamente cordial. La igualdad con que trata a los diferentes componentes de la tripulación es otra de sus virtudes, lo que le ocasiona algún reproche del capitán y, por último, la naturalidad y el no estar supeditada a la opinión de los otros, son rasgos sobresalientes de la juventud y de Ingrid o Norah.

Peter, que aparece al final de la obra, ya en el capítulo XXX, provoca la precipitación del final. Este primer oficial del vapor "París" es un familiar lejano de Ingrid y así se lo dice: "Pero ahora me doy cuenta de que somos primos segundos, o terceros, no importa." (1: 356). Luego, le hace la proposición del cambio de barco a Ingrid: "será mejor que te pases de tu barco al mío. Los dos salen mañana por la tarde. Nosotros vamos a Stavanger. No a Oslo. Pero en Stavanger puedes embarcarte para la capital y llegas cuatro días antes." (1: 357). En principio, Ingrid se niega pero, ante las palabras de su familiar y sopesando lo que ello comporta, accede. Tal vez lo más significativo de este personaje, además de su intervención, sea la valoración que hace del despliegue de afecto realizado por la protagonista hacia el conjunto de marineros: "Me doy cuenta de que hasta mí no llega, esa cordialidad que tanto han ponderado en ti, los otros..." (1: 360). Esa cordialidad que Lange supo mostrar en casi todos sus brindis recogidos en *Estimados congéneres*.

7. EL INTERÉS DE NORAH LANGE POR LOS OBJETOS, POR LA MÚSICA Y EL BAILE

Otro de los indicios de la identificación de Ingrid con la autora y, desde otra perspectiva, con la narradora es la frase que tantas veces repitió Lange: "Los objetos me interesan mucho. No todos, por supuesto." (Nobile, 1968: 24), palabras que lleva a la práctica en esta obra. En el segundo capítulo describe con detalle los objetos: "ubica fotografías sobre la pequeña mesa y cuelga sus vestidos en el armario oscuro." (1: 241). Pero no es en esta obra donde la autora desarrollará minuciosas descripciones sino más adelante, en otras novelas. No hay, en *45 días y 30 marineros*, un exceso de culto sobre los objetos, solo algunos detalles sobre la vestimenta con frases breves: "Se viste con su mejor traje, y aguarda a que el capitán abandone, con gusto, su uniforme." (1: 327); "Su uniforme rígido, procura proximidades contra su cuerpo apenas vestido de muselinas tiernas. Los botones dorados la irritan y se aparta, fría." (1: 333) o "Ingrid tiene puesto un traje de lanita blanca, que deja montoncitos de pelusa sobre su uniforme oscuro." (1: 340).

Son frecuentes, en cambio, las referencias musicales, lo que nos pone sobre la pista de sus conocimientos y habilidades al respecto. La novela evoca lejanamente la máxima de Verlaine "De la musique avant toute chose", aunque de una forma muy distinta a como lo plantea el francés. No es la musicalidad de la prosa lo que se encuentra en *45 días y 30 marineros* sino la presencia de la música y el baile como entretenimiento, en el ambiente del carguero. Así, el tango surge de forma nostálgica como una evocación de la patria de Ingrid o Norah. No en balde, Lange titula uno de sus poemas "Tango" (1: 92). Mizraje (1999: 213) escribe que:

la protagonista [Ingrid] interpreta significativamente 'Julián', [...] ese tango era uno de los favoritos de las mujeres, la historia de una mujer abandonada y su espera incesante del retorno del hombre que ama.

Hay otras referencias a la música argentina: "el mayordomo que oye los últimos tangos en un fonógrafo tristán" (1: 249). Como apunta María Esther de Miguel (1991: 103): "el tango, por entonces, no era una canción ni un baile; más que eso: era un modo de vivir. Y Norah lo bailaba y también lo acompañaba en piano o bandoneón."

Existen algunas menciones de otro tipo de música: "mientras modulan un ritmo de jazz" (1: 245) e incluso los marineros crean la propia suya: "Los marineros bailan al compás de una música compuesta por ellos. [...] La música exhala un aire provocativo y en breve todos bailan." (1: 307). En ese ambiente tan agobiante, la música y el baile son elementos de ruptura, una vía evasiva de las emociones y de la expresión.

8. CONCLUSIONES

45 días y 30 marineros es la primera novela madura de Norah Lange, donde avanza algunas de las características fundamentales de su estilo. Una prueba de ese dominio alcanzado es que Lange parece que: "Se divirtió mucho mientras lo escribía; por un lado, al recordar sus aventuras marinas; por otro, al darse cuenta de que empezaba a hacer lo que quería con el idioma" (Miguel, 1991: 147).

En la obra prevalece el carácter realista, un tanto singular y heterodoxo. La historia autobiográfica que se cuenta adquiere un matiz irracional en ciertos componentes de la trama, aunque en ningún caso perdiendo de vista los acontecimientos de la vida de la autora, que realizó ese mismo viaje al país nórdico en su juventud, periplo iniciático que la llevaba a la búsqueda de sus raíces; así, pues, la mayoría de los elementos de la obra confirman la experiencia vivida, de ahí el carácter autobiográfico. En este sentido, los diálogos y los monólogos tienen también ese sesgo cotidiano y verídico, objetivo. En ellos se pone de manifiesto y se debate, a veces, la doble formación, noruega y argentina de Lange.

Las situaciones conflictivas y las actuaciones planteadas en el barco carguero están relatadas con gran facilidad y naturalidad, al igual que la descripción de los rasgos de los personajes. Ello se debe a que parte de una experiencia vivida, la que supuso la travesía, además el propio pero sucinto testimonio de Norah Lange confirma el sello autobiográfico. Al hilo de lo expuesto, no debe extrañar la identificación entre la protagonista y la autora, con la figura intermedia de una narradora que no hace más que, mediante la tercera persona del singular, ofrecer esa identificación de protagonista-narradora-autora.

En la obra se dibuja la situación de la mujer en un mundo mayoritario de hombres que es ese barco, los obstáculos que debe vencer para evitar el acoso, y así conseguir simplemente una libertad de acción. La novela deja al descubierto, también, muchos de los tópicos machistas que respecto a la mujer se fueron forjando en el imaginario masculino. De ahí, en parte, la novedad de esta prosa, atrevida y suspicaz para su

época, que muestra cierto componente feminista dentro de la problemática erótica o sentimental que da pie al relato.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, E. ([1954] 1974): *Historia de la literatura hispanoamericana. II Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Baquero Goyanes, M: ([1970] 1975): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- Blasco, G. y Rayo, F. (1998): "4. Poesía hispanoamericana en la época modernista", en Pedraza, Felipe (Coord.), *Manual de literatura hispanoamericana. III. Modernismo*, Pamplona, Cénlit, 321-441.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.
- Escartín Gual, M. y Martínez Celdrán, E. (1983): *Comentario estilístico y estructural de textos*, I y II tomos, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias.
- Gil Iriarte, M. (1999): "La escritura de Norah Lange: un ejercicio de libertad", AA. VV., *Revisión de las vanguardias*, Roma, Bulzoni, 121-134.
- Lange, N. (2006): *Obras completas*, 2 tomos, Adriana Astutti (Ed.), Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lange, N. (2013): *Papeles dispersos*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Legaz, M. E. (1999): *Escritoras en la sala. Norah Lange. (Imagen y memoria)*, Córdoba (Argentina), Alción.
- Lindstrom, N. (2004): "Norah Lange: presencia desmonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina", García, C. y Reichart, D. (Eds.), en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Iberoamericana, 279-293.
- Miguel, M. E. de (1991): *Norah Lange. Una biografía*, Barcelona, Planeta.
- Miramontes, A. M. (2005): *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector*, University of Pittsburgh. Tesis doctoral.
- Mizraje, M. G. (1995): *Norah Lange. Infancia y sueños de walquiria*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Molloy, S. (2010): "Una tal Norah Lange", en Astutti, A. y Domínguez, N. (Comp.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 15-32.
- Navascués, J. de (1997): "Las miedosas memorias de Norah Lange", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 26, II, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 419-429.
- Nobile, B. de (1968): *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.

**LA MALDICIÓN DE LA REINA LEONOR O CÓMO DAR VOZ Y SUSTENTAR
LOS PILARES DEL REINO**

**LA MALDICIÓN DE LA REINA LEONOR (QUEEN LEONOR'S CURSE) OR
HOW TO PROVIDE A VOICE AND TO HOLD THE PILLARS OF THE KINGDOM**

EMILIO RAMÓN GARCÍA¹

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

Resumen:

Leonor de Plantagenet comienza su reinado como una joven educada para reina pero sin voz propia y apesadumbrada por el peso de una maldición medieval en una sociedad teleológica y en proceso de radicalización, Leonor sigue los pasos de grandes reinas para crearse una voz propia y erigirse en pilar del reino y de su linaje. Su mecenazgo, sus alianzas y su política suponen una mezcla del modelo propuesto en las Siete Partidas con comentarios de Averroes y algunas de las principales reinas.

Palabras clave: Crónicas medievales, Historiografía teleológica, Reinas, Diversidad religiosa.

Abstract:

Queen Leonor de Plantagenet begins her reign very young. She is mostly voiceless and suffers under the weight of a medieval curse. Living in a teleological society which is going under a process of radicalization, she follows the steps of great queens as Urraca and Leonor of Aquitaine to have a voice of her own and to stand out as the pillar of her kingdom and her lineage. She is mirroring the monarch described in the Siete Partidas, the commentaries of Averroes and some famous queens.

Keywords: Medieval Chronicles, Teleological Historiography, Queens, Religious diversity.

What is *important* in a *work* is what it *does not say*. This is not the same as the careless notation "what it refuses to say", although that would in itself be interesting: a method might be built on it: the task of *measuring silences*, whether acknowledged or unacknowledged. Pierre Macherey. *A Theory of Literary Production*. Trans Geoffrey Wall Routledge: London 1978 p.87

deue el rey catar que aquella con qui en casase aya ensi quatro cosas. La prirnera que venga de buen linaie. La II.que sea fermosa La III que sea bien a costunbrada. La IIII que sea rica.

Partidas,2, 6,1.

¹ Universidad Católica de Valencia. Correo-e: emilio.ramon@ucv.es. Recibido: 26-04-2017. Aceptado: 10-11-2017.

Uno de los principales problemas que nos encontramos a la hora de conocer a las reinas medievales es el silencio al que las someten la inmensa mayoría de los documentos de la época. Tratándose de una sociedad patriarcal no es de extrañar que, salvo en contadas excepciones como la reina Urraca de León y Castilla o la reina consorte Leonor de Aquitania, la falta de voz y de presencia de las figuras de las reinas sea la nota predominante en la documentación de la Edad Media. En *La maldición de la reina Leonor* (2016) José María Pérez “Peridis” presenta a Leonor, reina consorte de Castilla e hija de Leonor de Aquitania, como una monarca que vive una época que está experimentando un profundo cambio social. Peridis parte de los trabajos de tres grandes cronistas de la primera mitad del siglo XIII, Rodrigo de Toledo, Lucas Tuy y Juan de Osma, para cimentar la mayor parte de su relato y se apoya, también, en la obra del medievalista Julio González, entre otros, para contar esta historia, que no la Historia. El resultado es un marco narrativo acorde con las circunstancias y, especialmente, a la mentalidad de la época; muy consciente del papel de la Providencia. El propósito del presente trabajo es analizar la evolución del personaje de la reina Leonor, que comienza como una mujer abrumada por su responsabilidad, casi sin voz y atemorizada por una maldición medieval, hasta crear su propio espacio, tener voz propia y superar dicho castigo. Leonor pasa de verse incapaz de superar una maldición que puede poner en peligro los pilares de su reino a seguir los pasos de algunas grandes reinas antes que ella como Leonor de Aquitania o Urraca. El resultado es una mujer consciente de su papel regio, socio fiable del rey, pilar del reino y de su linaje, mecenas de centros de culto e intermediaria con diversos prelados que se muestra con una inteligencia y una voz propia de las mejores reinas medievales.

1. PROBLEMA DE PARTIDA: LA HISTORIOGRAFÍA MEDIEVAL COMO CUMPLIMIENTO DE LA PROVIDENCIA.

La narración de *La maldición* comienza su andadura en la Inglaterra de 1170, continúa mayormente en el reino de Castilla y termina en Toledo en 1212. Se trata de una época bastante documentada, si bien hay que aproximarse a los documentos con prudencia porque la fidelidad a los acontecimientos no figura entre las prioridades medievales. Si analizamos una de las crónicas medievales más conocidas, la *Gesta Karoli Magni*, escrita por el monje suizo Notker entre 884-887, encontramos que los hechos de Carlo Magno están salpicados por un número de elementos de la tradición oral e hilvanados con un muy definido sentido providencial de la historia. Para el historiador medieval, el paso de los años no supone un avance cronológico o una evolución de tipo alguno, señala Matthew Innes, sino, un “providential cycle of virtue rewarded followed by sins punished” (1998: 33). Las crónicas narran acontecimientos en tanto que estos suponen que los pueblos se acercan o se alejan de Dios, con las consecuencias que ello supone. En este sentido, la caída del imperio romano se entiende como castigo por haber perseguido a los cristianos del mismo modo que el azote de los hunos a los merovingios se debe a que estos últimos perseguían a los santos. En la *Gesta Karoli Magni* la paz y la prosperidad sólo ocurren cuando el enviado de Dios, Carlomagno, interviene. Esta manera de entender la Historia es la norma en la Edad Media.

En este sentido, en los reinos hispánicos encontramos que en la *Historia Silense* (primer tercio del siglo XII), los visigodos habían sido vencidos por los infieles por culpa de sus pecados y desviaciones de la gracia de Dios. La obligación de los reinos cristianos medievales es, por tanto, la de volver a la senda de dicha gracia, apunta Peter Linehan (1982: 216), por lo que Alfonso VI se presenta como el campeón de Dios que recupera ciudades que se encontraban bajo dominio de los infieles para devolverlas a la fe, señala Richard Fletcher (1987: 42). Cuanto más nos adentramos en la Edad Media, explica, más elaboradas son las interpretaciones providenciales y mayor el número de elementos sobrenaturales incorporados para hablar de hechos de un pasado anterior al cronista. Así encontramos en los *Privilegios reales a la catedral de Toledo* que Alfonso VI reconquista la que había sido capital de sus antepasados con ayuda de la gracia de Dios para arrancarla de manos musulmanas y devolverla a los fieles (Fletcher, 1987: 15-20). Esta aproximación a la guerra como una actividad justificada por la religión se convirtió en algo común entre cristianos y musulmanes, pues ambos experimentaron “more aggressive attitudes on both sides of the religious divide” (Fletcher, 1987: 38). Del lado cristiano encontramos una reforma papal que trajo consigo un buen número de fervientes religiosos y laicos franceses a la península entre 1080 y 1140. Del lado musulmán, los Almorávides implantaron su fundamentalismo tanto a musulmanes como a cristianos. Como resultado de todo esto, tras décadas de relativa paz, tratados y tributos económicos, los reinos cristianos se ven abocados a un “programme of reconquest which was given a sharper edge by the notion of the crusade” (Fletcher, 1987: 38), atizados por el celo de los inmigrantes franceses y por los renovados ataques de los almorávides. La conjunción de estos factores provoca que las guerras contra los musulmanes se tornen en cruzadas en las que Dios estará del lado cristiano siempre y cuando la comunidad, y sus prohombres, estén en Su gracia. Las crónicas dan cuenta, por ejemplo, del rey Sancho Ramírez de Aragón dando gracias a Dios por haberle ayudado a reconquistar la ciudad pirenaica de Graus en 1083, de Ramón Berenguer III, conde de Barcelona, otorgando un sistema de riego a los monjes de Sant Cugat porque Dios le concedió la victoria contra los Sarracenos invasores en 1107, o del rey Alfonso Henriques de Portugal escribiéndole al Papa Adriano IV que Dios le había ayudado en la conquista de Santarém². En este sentido, recordar a los héroes del pasado resulta prioritario para que las generaciones posteriores no olviden su deber de reconquistar aquello que, por derecho propio, pertenecía a los cristianos y fue injustamente arrebatado por los musulmanes (Linehan, 1982: 219). Por este motivo, los acontecimientos reflejados en las crónicas medievales del siglo XII suelen estar manipulados en mayor o menor medida para crear una idea que encaje con su necesidad presente.

² Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramirez; ed. J. Salarrullana, vol. I (Zaragoza, 1907), no. xxi (p. 67); Cartulario de Sant Cugat del Valles, ed. J. Rius Serra, vol. ii (Barcelona, 1946), no. 794 (p. 449); Documentos Medievais Portugueses. Documentos Regios, ed. R. Pinto de Azevedo, vol. i (Lisboa, 1958), no. 256 (pp. 317-18).

El número de guerras justificadas por la fe en el Báltico, Palestina, Siria y en la Península Ibérica se ve incrementado con la bula *Quantum praedecessores* de Eugenio III y la Segunda Cruzada. Entre 1050 y 1150, justo antes del inicio de la narración en *La maldición de la reina Leonor*, se produce un aumento de las relaciones entre los reinos hispanos y el papado. En este marco, a los pocos meses del decreto de Calixto III en 1123, el arzobispo de Santiago de Compostela, Diego Gelmírez, proclama la cruzada en la península haciéndose eco de la orden papal. Y no es el único. Oleguer de Tarragona ayuda a establecer la orden de los Templarios en Cataluña en 1134 para servir a Dios y luchar por su tierra (Fletcher, 1987: 43). Son fechas en las que, además, proliferan las explicaciones milagrosas de prisioneros salvados, batallas ganadas o ciudades tomadas con la ayuda de la Virgen María, de un ángel o del apóstol Santiago (Fletcher, 1987: 44-45), explicaciones que tienen incluso carácter retroactivo. Por este motivo, explica Julio González, mientras el obispo Ximénez de Rada, que acompañó a Alfonso VIII en las Navas de Tolosa, habla de la intervención de un pastor ayudando a los cristianos, para los cronistas posteriores fue un ángel quien ayudó a las tropas cristianas en la decisiva batalla (1959: 131-134). El autor de *La maldición* prefiere una visión más cercana a la del cronista que estuvo allí con el rey y opta por “un hombre de aquellas tierras, bastante despreciable en los hábitos y montaraz y desaliñado de aspecto, vestido con pieles de animales salvajes” (518) a quien los musulmanes habían matado a su mujer, llevado a sus hijas, y dado por muerto; una explicación muy humana para ayudar a los ejércitos cristianos a llegar sanos y salvos al encuentro del ejército de Al Nasir.

Peridis propone una visión de la realidad cercana a los hechos narrados por los cronistas de la época de los protagonistas: la de una comunidad que cree en la actuación de la Providencia para devolver a las comunidades a la fe en Dios pero que aún no ha entrado de lleno en la vorágine de las guerras santas por parte de ambos bandos. Conforme a esto, la reina Leonor “estaba segura de que Dios seguiría castigando los pecados del rey con la muerte de sus vástagos mientras durara aquella adúltera relación” (22) de su marido con la judía Raquel. Para ella, Dios se encarga de actuar directamente sobre su comunidad en función de las acciones de ésta por lo que, cuando finalmente da a luz a un hijo varón, ella comprende que el regocijo se extienda por todo el reino ya que “Dios ha querido darnos el varón que tanto necesitamos para seguir combatiendo a los infieles” (158). Sin llegar a presenciar ningún milagro, la reina siempre muestra su convicción en la acción de Dios en todo lo que ocurre. Anclando a los personajes en su época, Peridis va a contemporizar la mentalidad propia de estos con algunos comentarios más profanos por parte de la voz narradora. En este sentido, por ejemplo, nos explica la presencia de Dios en la gran tormenta que azota Santiago el día en el que el reino de Jerusalén cae en manos de Saladino. Ese día el botafumeiro queda suspendido en el aire, sujetado por el demonio, desafiando las leyes de la gravedad y las campanas, al igual que hicieron las de todas las iglesias del camino de Santiago, empezaron a tocar a rebato sin que nadie las voltease; los ríos se precipitaron desde los cielos, las tinieblas se apoderaron de la ciudad, (114) signos del desagrado de Dios que infunde temor en clérigos y peregrinos. Algunos personajes como los componentes del cabildo ven en ello “la señal de que el anticristo habita entre nosotros y el anuncio

del fin de los tiempos! ¡Ha llegado la hora del Juicio Final!” (116). El contrapunto en la escena lo pone el Maestro Mateo, el autor del Pórtico de la Gloria, para quien la cuerda del botafumeiro debía haberse enganchado y por eso no caía. Mientras unos ven la ira de Dios desatada hasta el punto de que los veinticuatro ancianos del Pórtico de la Gloria “escondieron sus instrumentos, cayeron de bruces y adoraron a Dios” (116), para el Maestro Mateo, la virulencia de la tormenta hace temblar el pórtico porque los arcos aún no están firmemente apuntados. Su desesperación sirve a Peridis para proporcionar al lector una posible explicación a la costumbre de darle cabezazos “al santo dos croques”. Tratándose de un Dios omnipresente en la vida medieval, vemos también Su alegría cuando los cristianos vencen en las Navas de Tolosa, momento en el que el botafumeiro de Santiago “empezó a dar brincos y a hacer cabriolas sin que nadie tirase de la sogá, los ángeles trompeteros del pórtico hacían tocar sus clarines” (529) y las campanas de numerosas ciudades tocaron al unísono. Señal inequívoca para los peregrinos de que el apóstol había obrado uno de sus milagros y de que la comunidad cristiana estaba actuando bien. La voz narradora de *La maldición* se va a mover constantemente entre estas dos aguas, pero siempre evitando ningún comentario explícito acerca de la visión teleológica de la realidad y de la Historia, de modo que preserva el espíritu y la mentalidad de la época.

2. MUJERES EN LA EDAD MEDIA: REINAS, ABADESAS, GUERRERAS E INTERMEDIADORAS.

Si colegir la veracidad de los hechos en la historiografía medieval resulta difícil, extraer de ella lo relativo a las mujeres, mayormente silentes, es aún más problemático. Hasta el advenimiento de la Baja Edad Media (finales del siglo XIII) las mujeres en general gozaban de cierta autonomía pero, a partir de este momento, señala Emilio Ramón, encontramos una creciente misoginia. La mujer pasa a ser percibida como causa de todos los males, se convierte en motivo de escarnio y sus opciones vitales quedan mayormente reducidas a ser madre, siguiendo el modelo de la virgen María, o a ser prostituta (Ramón, 2001: 25-30). Se trata de un proceso gradual que había partido de una relativa libertad en la Alta Edad Media (siglos V-X), en el que la mujer de la nobleza y de la realeza ejercía “un peso determinante en la economía y en la sociedad y [podía llegar a disfrutar de] derechos idénticos a los de los varones” (Corleto, 2006: 655-670), si bien acabó reduciéndola posteriormente al ámbito doméstico. El papel de estas mujeres, que según la época y el reino en que vivieran podían quedarse a cargo del feudo o del reino en ausencia del marido, se verá paulatinamente reducido.

Menos de doscientos años antes de la época de *La maldición*, en la primera mitad del siglo X, la reina Toda de Pamplona interviene en los reinados de su marido, de su hijo y de su nieto, especialmente en los de estos dos últimos, comenta M^a Jesús Fuente, y desempeña todos los papeles propios de un monarca. Su poder era tal que

una fuente árabe (Ibn Hayyan) relata que los árabes vieron a Toda como la verdadera gobernante de Pamplona, responsable de las decisiones diplomáticas, políticas y militares del reino. (Fuente, 2003: 61)

En Aragón, en cambio, las reinas eran las portadoras del poder, pero no sus detentadoras: “Una mujer tenía el derecho al dominio del regnum, pero no podía ejercer la potestas, que había de poner en manos de un marido o un hijo” (Fuente, 2003: 63). Por el contrario, en los condados catalanes, antes de que se produjera el pacto con Aragón (1137), las condesas de Cataluña pudieron ejercer el poder. Con el paso del tiempo, entre los siglos XIII y XV, Aragón acoge esta medida y llega a tener siete reinas al mando, *locumtenens*, mientras sus maridos e hijos se van a la guerra. Theresa Earenfight explica que su responsabilidad se equiparaba a la del rey, actuando como *alter nos*, el rey mismo en otra persona. Su importancia llega a ser tal, señala Marta VanLandingham, que un rey como Jaime I de Aragón se separó de Leonor de Castilla, pese a haberle dado un hijo legítimo, por considerar que ésta no le apoyaba lo suficiente. Su siguiente esposa, Violante de Hungría, sin ataduras ni alianzas familiares que interfiriesen con los intereses del monarca, supondría el socio fiable que necesitaba el rey.

A comienzos del siglo XII, unos sesenta años antes del comienzo de la narración de *La maldición*, Doña Urraca se convierte en reina de León y de Castilla por la nulidad papal de su segundo matrimonio con Alfonso I de Aragón y tras el fallecimiento de todos aquellos varones que debieran haber ascendido al trono. Sin haberse preparado para ello, y con una serie de opositores dentro y fuera de sus fronteras, “Urraca dio muestras de tener las dotes políticas para gobernar un reino: supo pactar, manipular y acudir a donde consideraba que se la necesitaba” (Fuente, 2003: 67). Consciente del poder de los símbolos, sostiene Therese Martin, Urraca decide terminar y ampliar la iglesia que había comenzado su padre, San Isidoro de León, para legitimarse como reina frente a sus detractores. Para ello,

the queen aligned her church with Toledo and Santiago de Compostela, the ecclesiastical powers of her day, and connected it to contemporary artistic trends beyond the borders of her kingdom. (Martin, 2005: 1137)

Toledo no sólo poseía un simbolismo eclesiástico sino que su padre, que la había reconquistado, se trasladó allí poco antes de morir para, consciente del simbolismo, proclamarla como su legítima heredera. Este simbolismo es recordado un siglo después por el cronista musulmán Ibn Khallikan, que habla de ella como la heredera de Alfonso VI y que se fortificó en Toledo, si bien ella pasó poco tiempo allí. En sus diecisiete años de reinado, Urraca acuñó moneda, lo cual no volvería a hacer ninguna otra reina hasta Isabel la Católica. Al no amoldarse a la imagen de reina como madre de reyes y mediadora con el rey, los cronistas posteriores se apresuraron a desprestigiarla.

La educación de una futura reina, explica Dick Harrison, implica procurar una red de clientelismos y alianzas, apoyo eclesiástico y benefactor, aprender a manipular maridos e hijos, tener carisma sexual, fortuna, filantropía y astucia para deshacerse de los rivales (1998: 374-75). Las relaciones con la iglesia suponen un elemento fundamental en la balanza del poder que se venía practicando “desde los tiempos de la monarquía visigoda, en la que las mujeres estuvieron muy inmiscuidas en asuntos religiosos” (Fuente, 2003: 70). Su capacidad para influir aumenta, además, cuando su dote incluye propiedades y riqueza. Por todo esto, el mero hecho de acompañar al rey “les daba

la posibilidad de influir en el monarca. Esa influencia la ejercían como mediadoras [lo que supone un] importante poder” (Fuente, 2003: 70-71) que les puede llevar hasta el campo de batalla. Algunas incluso llegan a ser “Damas Cruzadas”, explican Jacques Heers (1997) y Jonathan Phillips (2005). Mujeres como la madre de la reina Leonor de la novela, Leonor de Aquitania (Phillips, 2005: 54), o como Berenguela de Navarra, la prometida de su hermano Ricardo Corazón de León al que se le unió cuando este iba camino de Palestina en la tercera Cruzada en 1191 (Phillips, 2005: 92), forman parte de este grupo. Resulta por ello curioso que cuando la infanta Berenguela de *La maldición* expresa su deseo de ser reina e ir a la guerra, su madre, Leonor de Castilla, le replique que “a las mujeres nos corresponde criar y educar a los hijos. ¿Te imaginas una reina alumbrando en medio de una batalla?” (124), dado que su propia madre, Leonor de Aquitania, había acompañado a su primer marido, Luis VII de Francia, en la segunda cruzada en 1147. Su comentario puede deberse más bien al miedo de que su única heredera viva hasta la fecha pudiera perecer que a una convicción real.

Leonor de Castilla, hija de Enrique II de Inglaterra y de Leonor de Aquitania, fue prometida al rey de Castilla, Alfonso VIII, cuando tenía diez años. Casada a los catorce, contaba con tierras y ciudades como parte de su dote, de modo que su poder no fuera demasiado inferior al de su marido. Leonor ejerce un poder considerable como reina, especialmente como promotora de alianzas matrimoniales que supondrían que su descendencia subiera a los tronos de León, Aragón, Portugal y Francia, si bien el Papa disolvería algunas de esas alianzas por motivos de consanguinidad. Como consejera de su marido, cuando en *La maldición* ambos consideran que el primer compromiso de su hija Berenguela no les es beneficioso, para ella bastará con decirle al prometido “a las claras que se olvide de los maravedíes y del reino de Castilla porque ha nacido Fernando” (171), el futuro heredero, para precipitar la ruptura. Mientras las crónicas hablan del papel de Alfonso a la hora de buscar alianzas matrimoniales, Peridis muestra a Leonor como la más preocupada y activa, consciente de que encontrar un buen esposo para su hija “estaba muy complicado por la parte de Hispania y por la parte de Europa estaba sin trabajar” (264). De ella parte, por ejemplo, la idea de casar a Berenguela con el rey de León, “para calmar al monstruo de tu primo” (332), pues considera que las alianzas con el actual Papa serían suficientes para evitar una nulidad por consanguinidad.

Mecenas de las artes, no sólo acoge a trovadores en la corte, sino que manda hacer “las Claustillas del palacio real de Las Huelgas de Burgos, el claustro del monasterio de Santa María en Aguilar y el de San Andrés en Arroyo” (41) antes de embarcarse en su principal proyecto: el monasterio de Santa María la real de Las Huelgas. El monasterio disfrutaba de unas condiciones y privilegios poco comunes y varios miembros de su familia, incluyendo su hija Constanza, que llegaría a abadesa, serían monjas del mismo. Las prerrogativas regias concedidas a la abadesa, señora de muchos pueblos y con un tocado especial parecido a una mitra, situaban a esta “por encima de la jurisdicción del obispo, [todo un dislate que se puede interpretar como] el anuncio de la llegada del anticristo” (122), según el obispo de Burgos. Para el delegado del nuevo papa Inocencio III, esta abadesa resta poder al obispo, lo cual

obligará a Leonor a recortar alguno de los privilegios, pese a que eran “uno de los mayores orgullos” (349), y a prometer dinero para las cruzadas a cambio de ganar un tiempo valioso para sus movimientos diplomáticos. Su habilidad para moverse en la corte y con la Iglesia provoca la animadversión del obispo de Osma, quien opina que las reinas “tienen mucho más poder del que imaginan sus súbditos” (461). Leonor, como su predecesora Urraca, es consciente del simbolismo de los actos y de la necesidad de las alianzas con el clero. Ella ejemplifica el poder que menciona Fuente, pero el endurecimiento de la política de consanguinidad y el cambio de mentalidad hacia las mujeres y hacia las relaciones entre las diferentes comunidades suponen un grave obstáculo para una reina que intenta proteger su reino y su linaje.

3. LA PROBLEMÁTICA DE LAS ALIANZAS MATRIMONIALES Y LAS RELACIONES INTERRELIGIOSAS.

Las alianzas matrimoniales estaban destinadas a fortalecer los dominios o las riquezas o a procurar una paz más o menos duradera. Con ellas se procuraba encontrar, como mínimo, un igual social para los hombres, que a menudo aspiraban a casarse con alguien superior; y a alguien de la categoría de la mujer, aunque “often married someone below them”, señala Constance Bouchard (1981: 286). A partir del siglo IX, la Iglesia refuerza el carácter sacramental del matrimonio y decide qué relaciones son adecuadas y cuáles deben evitarse o anularse, que no divorciarse, lo cual dificultará el proceso de las alianzas. Entre los impedimentos más comunes para anular un matrimonio encontramos “the realization that one of the partners was already married to someone else, but the most commonly invoked impediment was consanguinity” (Bouchard, 1981: 268). Entre los siglos IX y XII la definición de consanguinidad se endureció, llegando a afectar a parientes con un bisabuelo en común. Los pretendientes se han de buscar en zonas cada vez más lejanas, como les ocurre, por ejemplo a los Capeto de Francia, que acabaron concertando matrimonios con hombres y mujeres que no eran de descendencia real (Bouchard, 1981: 273), o a las familias de la Barcelona de los siglos XI y XII, señala José Enrique Ruiz-Doménec (1979: 311-31).

Esta problemática, omnipresente en *La maldición*, preocupa enormemente a Leonor pues tras dieciocho años casada aún no ha dado a luz a un varón y no sabe qué hacer para “encontrar príncipes para tantas infantas” (134). Muchos de los candidatos tienen el problema de la consanguinidad, algo de lo que “de un tiempo a esta parte los papas están muy pendientes” (78). Pese a esto, Leonor posibilita acuerdos matrimoniales que anteponen la búsqueda de la paz entre reinos a cualquier otro aspecto, como el que Alfonso y ella acuerdan para su hija Berenguela con Alfonso de León, primo del rey de Castilla. El propio papa Celestino III reconoce que el precario equilibrio de los reinos hispánicos “corre el peligro de derrumbarse” (204), pues “en Hispania, el rey que no es Alfonso o Fernando es Sancho porque todos provienen del susodicho Sancho de Navarra” (205). Pese a esto, manda a su enviado Gregorio para “poner fin al osado y escandaloso incesto entre primos carnales” (207), deshaciendo la unión entre Berenguela y Fernando.

El incremento del fervor religioso a partir del siglo XII también afecta, como ya hemos comentado, a las relaciones entre las comunidades dentro de un mismo reino. En la época de Alfonso VIII las relaciones entre cristianos y judíos aún gozan de relativa facilidad, como se desprende de las palabras del rey:

Según los Santos Evangelios, Dios se hizo hombre en el vientre de María, una mujer judía. El apóstol Santiago era judío. Jesús era judío y los judíos son hijos de Dios y los judíos son del rey porque Dios nos los ha entregado para que los protejamos. Esta es nuestra obligación. La suya es mantenerse recogidos en las juderías y pagar religiosamente los impuestos. (184)

Como tantos otros, los judíos son vasallos, a quienes el rey ha de proteger. La necesidad de vivir en sitios separados, señala David Nirenberg, no es una imposición meramente cristiana. Con el avance de la Edad Media el contacto entre cristianos, musulmanes y judíos se percibe como un peligro para cada una de las comunidades: “Christian theologians (as well as Muslim jurists and Jewish rabbis) emphasized the importance of maintaining sexual boundaries between the three religious groups” (Nirenberg, 2002: 1071). Para el erudito judío Maimónides (1138-1204), los judíos deben mantener las distancias con los que no lo son para evitar que pudiera surgir la tentación de contraer matrimonio con alguien externo a la comunidad. Del mismo parecer es el dominico Johannes Teutonicus (1180-1252), quien alerta de los peligros de comer con gentes no cristianas por miedo a lo que pudiera pasar como consecuencia de un agradable ágape. Esta identificación de la unión sexual con la espiritual tiene su origen en las cartas de San Pablo a los Corintios (Cor. 6: 16-17) y conlleva ineludiblemente a que “anxieties about identification and, ultimately, about the integrity of the self were so often expressed in sexual terms” (Nirenberg, 2002: 1073). El miedo a perder una identidad creada principalmente en oposición al otro llevará a legislaciones como la que encontramos en las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio (1221-1284). En la séptima partida se expone que si un cristiano que comete adulterio con una mujer casada merece la muerte, cuánto más un judío, pues la mujer cristiana, casada o no, se convierte en novia de Cristo a través del bautismo y, por ende, en extensión del poder y de la comunidad del Salvador. Por ese motivo, el cuerpo de la mujer resulta motivo de preocupación para el honor de Dios y el de su Iglesia. Cualquier transgresión en este sentido “diminishes His honor, and constitutes an insult both to Him and to his “household,” that is, to the entire Christian community” (Nirenberg, 2002: 1068). La comunidad cristiana se define así como una familia de hermanos y hermanas en Dios, y sus límites están claramente marcados por una estricta endogamia de la cual depende el bien de la comunidad.

Así se explica que, cuando la plaga bubónica se extiende por la península en 1348, los cristianos la perciban como un castigo divino por haberse apartado de la senda de Dios. El resultado es un reforzamiento de las leyes de segregación, las reformas morales y los sermones advirtiendo de los peligros de las relaciones sexuales con infieles para aplacar la ira de Dios. La pervivencia de la comunidad requiere evitar cualquier contacto íntimo con alguien ajeno a la misma y, cuanto más avanzan las décadas, más se acentúa la identidad cristiana a base de “insisting on their distance from the Jew (and the Muslim)” (Nirenberg, 2002: 1079). Lo que en los siglos XI y XII

había sido una relativa preocupación compartida por las tres religiones, para cuando entramos en el siglo XIV se convierte en un serio problema del yo cristiano frente al otro, infiel.

4. LOS JUDÍOS EN LA CASTILLA DE ALFONSO VIII Y LEONOR PLANTAGENET.

Según las crónicas de Lucas Tudensis, *Chronicon Mundi* (ca. 1236), y de Rodrigo Ximénez de Rada, acompañante del rey en diversos momentos incluido el campo de batalla, *Historia Gothica* (ca. 1243), Alfonso VIII (1158-1214) fue un soberano valeroso y preocupado por su reino. Para Tudensis, el soberano es “prudente, valiente y generoso” (ca. 1236: 107) y, para Ximénez de Rada, se trata de un monarca inteligente: “vultu vivax, memoria tenax, intellectu capax” (ca. 1243: 123). Coronado rey siendo niño, una vez alcanzó la mayoría de edad a los catorce años, Alfonso orientó su política hacia la recuperación de los territorios que le habían arrebatado los reyes de León y de Navarra durante su infancia. Sus labores repobladoras y legislativas beneficiaron a las Órdenes Militares de Calatrava y Santiago y a muchas ciudades en La Mancha a las que concedió fuero, entre las que destaca Cuenca. En el movimiento intelectual promovió la fundación de escuelas catedralicias y, sobre todo, del Estudio General de Palencia (1209), que se considera la primera Universidad de España. Como parte del anteriormente mencionado impulso de reconquista, Alfonso VIII amplía su territorio en zona almohade hasta la zona del Júcar (1183-1185), lo que propicia que el Califa Abu Yacub declare la guerra santa contra los cristianos. La derrota en la batalla de Alarcos (1195) le obliga a retirarse hasta Toledo. El papa Inocencio III, junto al Arzobispo de Toledo Ximénez de Rada, proclaman una nueva Cruzada y auspician que los diferentes reinos cristianos dejen a un lado sus enemistades para la decisiva batalla de las Navas de Tolosa (1212).

Leonor Plantagenet, hija de Enrique II de Inglaterra, se casó con Alfonso cuando ella tenía nueve años y él catorce. Leonor gozó de excelente fama como reina: “fue palanciana, e aseogada e muy fermosa, e mucho limosnera contra los pobres de Dios, muy amabre a su marido el rey, e mucho honradera a todas las gentes, cada una en sus estados” (González, 1959: 192-193), pero sus primeros años de matrimonio no fueron fáciles, pues no alumbraba “un infante fornido y saludable, que era lo que se esperaba de ella” (17). En la mentalidad de la época, esta situación implicaba que Dios les estaba castigando, y es que, mientras la reina daba a luz a su primer hijo, el rey de *La maldición* “seguía hechizado por la hermosa Raquel, la judía de Toledo, a la que visitaba siempre que podía” (17). Todos los varones a los que dio a luz durante los siguientes catorce años fallecieron. La maldición de Dios era inequívoca.

Ni Lucas Tudensis ni Rodrigo Ximénez de Rada, considerados fuentes fidedignas de su reinado, comentan episodio amoroso alguno con una judía de Toledo, si bien esta historia forma parte del acervo popular. La primera mención a una relación entre el rey y una hermosa judía la encontramos en la *Primera Crónica General* (1270-1284) y, a partir de ahí, aparece en la *Crónica General* de 1344 y en las diferentes redacciones

posteriores con excepción de la *Crónica de Veinte Reyes* (Cintra, 1951: 1-254). La falta de mención a esta relación en las dos crónicas más contemporáneas al rey y el hecho de que el monarca otorgara importantes privilegios a los judíos de Toledo abren la posibilidad a que la famosa judía sea una elaboración posterior. La disposición del papa Alejandro III de prohibir la convivencia de cristianos con moros y judíos en el Consejo de Letrán, 1179, (González, 1959: 11), también apoyarían esta interpretación.

En el margen del manuscrito de *El Escorial* un autor posterior añadió que el rey Alfonso había mandado erigir el monasterio de las Huelgas para purgar su pecado de haber estado con una judía de Toledo durante siete años:

Este monasterio fizo fazer el rey don Alfonso por tres cosas: la primera por amor de Dios, la segunda por nobleza de so cuerpo et de su alma et de su regno et de los que dél viniesen, la tercera, porque este rey don Alfonso el sobredicho ovo de fazer pesar a Dios en siete años que moró en la judería de Toledo con una judía despendiendo y mal su tiempo. Et deste pecado ovo Dios gran ira contra él et fizole ver en visión como gelo querie calomiar, la qual visión vio él en Yllescas una mañana en amaneciendo, et dos annos pues de la batalla de Alarcos. (cit. en Cintra 1951: 10)

Para el autor de este comentario, la derrota de Alarcos (1195) se explica como castigo de Dios por sus pecados, motivo por el cual el rey precisa purgarlos. Esta idea se repite en el *Libro de los castigos e documentos del rey don Sancho IV* (ca.1345): los pecados del fornicio conllevan unos peligros reales. Aquí se menciona además que, estando con su mujer recién casada en Toledo,

pagóse mucho de una judía que auie nombre Ferosa, e olvidó la muger, e ençerróse con ella gran tiempo en guisa que non se podié partir d'lla por ninguna manera, nin se pagaua tanto de cosa ninguna: e estouo ençerrado con ella poco menos de siete años, que no se membraua d' sí nin d' su reino nin d' otra cosa ninguna. Entonce ouieron su acuerdo los omes buenos d'l reino cómo pusiesen algún recado en aquel fecho tan malo e tan desaguisado: e acordaron que la matasen, e que así cobraríen a su señor, que tienén por perdido: e con este acuerdo fuéronse para allá: e entraron al rey diziendo que queríen fabrar con él: e mientras los unos fabraron con el rey, entraron los otros donde estaua aquella judía en muy nobres estrados, e d'golláronla. (cit. en Cintra 1951: 10)

La imagen de un monarca obsesionado por la judía y despreocupado de su reino durante siete años, provocando que los “omes buenos del reyno” la maten, se hace común tanto en crónicas como en numerosas obras literarias.³ Cronistas posteriores como Rodríguez de Almela, *Valerio de las historias escolásticas de la sagrada escritura y de los hechos de España* (1492), y Florián de Ocampo, *Crónica General de España* (1541),

³ A *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega le siguieron *La desgraciada Raquel* de Antonio Mira de Amescua (1625); *Alfonso Octavo, rey de Castilla. Príncipe perfecto, detenido en Toledo por los amores de Hermosa ó Raquel, hebrea muerta por el furor de los vasallos* (poema narrativo) de Luis de Ulloa y Pereira (1650); *La Judía de Toledo* de Juan Bautista Diamante (1667); *El rey don Alfonso el Bueno* de Pedro Francisco Lanini Sagrado (1675); *Raquel* de Vicente García de la Huerta (1778); *Rachel ou la belle juive. Nouvelle historique espagnole* de Jacques Cazotte (1790); *Die Jüdin von Toledo* de Franz Grillprazer (1851); Mediado el siglo XX, Lion Feuchtwanger, gran amigo de Bertolt Brecht, quizá eleva el tema a obra maestra con su documentadísima “*Spanische ballade*” o “*Die Jüdin von Toledo*” (1955, novela adaptada al teatro por Kristo Šagor en 2012) pues, además, teje el relato desde el punto de vista judío. En España se ha visto también una explosión de obras recientemente como *Fernando el Temerario* de José Luis Velasco (1990); *El alma de la ciudad* de Jesús Sánchez Adalid (2007); *El sanador de caballos* de Gonzalo Giner (2008) y *La Historia de Ferosa: la amante de Alfonso VIII* de Abraham S. Marrache (2009).

añaden además la figura de un ángel explicándole al rey que la derrota sufrida a manos de los almohades se debe a su relación pecaminosa con la joven judía. En *La maldición de Leonor*, si bien Alfonso piensa que “por mis pecados [...] se perderá mi reino” (84), en ningún momento aparecen seres angelicales.

La desviación del rey del camino recto que debe seguir como monarca cristiano conlleva los males al reino cristiano y, como hemos comentado a raíz de la *Gesta Caroli*, sólo el monarca puede poner fin a dichos males. Aunque ella quisiera, la Raquel de *La maldición* no podría desvincularse del rey ya que, por ser mujer y judía, no tiene “libertad. [...] yo sólo soy una humilde esclava del rey. ¿Con qué derecho podría negarme a sus demandas? De sobra sabéis que los judíos somos del rey y le debemos amor, respecto y obediencia” (25). La reina, por su parte, también se siente “esclava del rey y [sin] libertad porque me retienen junto a él las cadenas del compromiso, del deber... y del afecto” (25). Aquello para lo que la educaron desde pequeña, las obligaciones propias de una reina, supone unas cadenas. Frente a esta tesitura, Peridis obvia cualquier mención a los nobles y al degüello y opta porque el tío del rey, obispo y confesor de Leonor, ingenie en su lecho de muerte un plan para envenenar a Raquel “por vuestro [de Leonor] bien, el del rey y vuestro reino” (23). Leonor, desconociendo que estaba envenenado, será la encargada de llevarle el manuscrito. En consonancia con la visión providencial de la realidad, el manuscrito envenenado concluye con tres palabras en hebraico, “Mané, Tequel, Parsin” (24), en referencia a la profecía de Daniel acerca de la inminente caída del imperio babilónico.

En contraposición a la situación que se vivirá en años posteriores, más cercana a la de los cronistas que escribieron sobre Raquel, el mundo de Alfonso VIII y Leonor aún respeta la convivencia entre las religiones. El médico real, consejero y confidente “discreto y sereno” (38), supone el referente de la ciencia, la sabiduría y la concordia. Ben Amusco descende de judíos pero, en línea con las enseñanzas de su maestro, el sabio cordobés Averroes, practica “los ritos de la religión de sus moradores” (39). Para él, su “religión es la medicina” y sus maestros “Galeno, Avicena y, sobre todo Averroes” (39), a quien le debe todo lo que es. Conciliador y cuidador de unos y de otros, procura “sanar a los enfermos del alma y del cuerpo, sean cuales sean sus recursos y sus creencias” (39); incluso si viven en un reino enemigo. Su actitud hacia las mujeres coincide con la de Averroes, y afirma que éstas “deben compartir con los hombres todos los deberes” (36) y no limitarlas a la procreación y a la educación de los niños. Un comentario extraído de la *Exposición de la República de Platón* del erudito cordobés. Cuando el fundamentalismo llega a Córdoba y Averroes es acusado de herejía y traición, será justamente Ben Amusco quien se encargue de salvar de la quema en la plaza pública unos valiosos escritos llevándolos a la Escuela de Traductores de Toledo a “lomos de unos poderosos jumentos a los que llamaron Sócrates, Platón y Aristóteles y una noble mula leonesa a la que apodaron Galeno” (325). Gracias a este sincrético personaje, el mundo occidental tiene acceso a sus propios escritos fundacionales, previo paso por el mundo musulmán. Su figura representa los últimos momentos de aceptación y convivencia dentro del mundo medieval antes de que los fundamentalismos de ambos lados ejerzan su intolerancia. Acercándose al final de la narración, con motivo

del parto del príncipe Enrique, el obispo expresa su preocupación por si los “ritos que [Ben Amusco ha] realizado ¿son de moros, de judíos o de cristianos? (418). Por fortuna, el médico tiene en los reyes unos grandes valedores y la situación histórica aún no se ha enrarecido del todo.

5. LA MALDICIÓN DE LEONOR; PILAR DE SU LINAJE, DE SU REINO Y DE SU COMUNIDAD.

La protagonista de *La maldición* hace honor a lo que de ella se dice en la crónica: es mujer acostumbrada a la corte, “palanciana”, se toma su tiempo antes de actuar o de emitir juicio alguno, “asegada”, enseña a sus hijos a ser muy “honradera a todas las gentes”, y lo predica con el ejemplo, y casi siempre es “amable”. Leonor es el pilar sobre el que se sustentan tanto el reino como su linaje y se siente constantemente acosada por lo que en su época se entiende como una maldición que le ataca desde varios frentes. Lejos de quedarse en el lamento, Leonor sigue los pasos de algunas de las grandes reinas y usa todo aquello que está en su mano para superarla.

Hija de Leonor de Aquitania, hermana de Ricardo Corazón de León y educada para ser reina, “con tan sólo diez años, estaba radiante de alegría, porque Enrique de Inglaterra y Leonor de Aquitania, [...] habían dado su mano al joven rey don Alfonso” (11). Leonor, consciente de su papel como reina, sabe que la *potestas* no está a su alcance y que no tiene “libertad porque me retienen junto a [el rey] las cadenas del compromiso, del deber” (25). Entre sus deberes está “darle hijos fuertes y sanos, y cuanto antes un heredero” (25), por lo que cuando da a luz a su primer vástago, Berenguela, toma conciencia de su maldición: “¿Es éste el guerrero que nos envía Dios para combatir a los infieles, monseñor? –preguntó la reina, sin poder contener las lágrimas” (19). Mujer de su tiempo, “estaba segura de que Dios seguiría castigando los pecados del rey con la muerte de sus vástagos mientras durara aquella adúltera relación” (22) del rey con Raquel.

Su reacción inicial es “deshacerse de la judía” (22), pues no sólo le provoca celos sino que, como hemos explicado antes, pone en peligro a la comunidad cristiana. Sin embargo, su conciencia de mujer cristiana, de novia de Cristo, no se lo permite. Tanto ella como el obispo Raimundo tienen la certeza de que todos los hijos posteriores están naciendo muertos o perecen al poco como consecuencia directa de la “relación adúltera [que] arrastra la maldición de Dios, porque nuestros herederos mueren uno tras otro. Sólo sobrevive Berenguela, porque nació antes de que el rey volviera a buscar cobijo en las entrañas de esa mujer” (26). Saltándose las prescripciones de teólogos, juristas musulmanes y rabinos judíos de mantener “sexual boundaries between the three religious groups” (Nirenberg, 2002: 1071), el rey, con su conducta, provoca el mal de su familia y pone en peligro la sucesión en su reino:

¡Te tenía tan embrujado que no te dabas cuenta de que su nido envenenaba tu simiente! Murió Sancho y después Sancha. Yo sabía que era un castigo divino por tu pecado. El mismo castigo que ha golpeado a mi familia, sin tregua por culpa de mi padre. Dios estaba matando a nuestros hijos como se los mataba al rey David por su adulterio con Betsabé. (186)

Leonor se vale de las Escrituras para conectar los males que les aquejan con los de la relación adúltera que mantuvo su padre con “Rosamunda [y que llevó] la división y la guerra a [la] familia y al reino” (20). Una división acentuada cuando el rey Enrique la deja para tomar como amante a la prometida de su hijo Ricardo, hija del rey francés. Para empeorar las cosas, Enrique nombra a su otro hijo “rey sin corona ni territorios” (91). Las consecuencias de sus actos perduran tras su muerte y la maldición de los Plantagenet alcanza a Ricardo corazón de león en modo de flecha. El sueño de Leonor de Aquitania de que su linaje aúne los territorios que van desde Escocia hasta Castilla pasando por Gasuña se desvanece, y su hija teme que los pilares sobre los que se asienta su propio linaje vayan a seguir los mismos derroteros.

Para evitarlo, Leonor adopta un papel proactivo y sigue la estela de las mujeres de la realeza hispánica “desde los tiempos de la monarquía visigoda” (Fuente, 2003: 70), y la de sus propios antepasados en Inglaterra, quienes promocionaban los monasterios como centros de poder y de prestigio desde el reinado de Edgar, 959-975 (Baugh, 1951: 100-107). Como ya hiciera décadas antes la reina Urraca, Leonor centra buena parte de sus energías en el mecenazgo de diversos centros de culto, especialmente el monasterio de Las Huelgas, al tiempo que procura atraerse el favor de los clérigos. Frente a la figura del rey en las crónicas como promotor del mismo para purgar sus pecados, Peridis plantea una reina que se siente culpable porque cree que ha tenido que ver en la muerte de Raquel. Al hacer traer un arquitecto de Inglaterra, también posibilita innovaciones artísticas de fuera del reino como ocurrió con Urraca. Los vaivenes político-religiosos que afectan a su construcción y el origen inglés del arquitecto nos hacen recordar, salvando las distancias, la construcción de la catedral en el priorato de Kingsbridge de *The Pillars of the Earth* (Follet, 1989). No solamente porque la construcción de este templo constituye un cronotopo determinante, según la tradición de Bajtín, y el monasterio de las Huelgas resulta metáfora de la propia Leonor en más de un aspecto, sino porque en la Biblia se explica que la Tierra se sustenta, no sobre una estructura física, sino sobre unos valores espirituales: “pues del Señor son los pilares de la tierra, / y sobre ellos afianzó el orbe” (Samuel, 1.2:8). Frente a un rey que cae en el pecado con facilidad, poniendo en peligro su comunidad, Leonor es uno de los pilares sobre los que se sustentan el rey, su reino y su linaje. La primera vez que ella piensa que sus esfuerzos por superar la maldición y alcanzar la gracia de Dios han tenido éxito ocurre cuando da a luz a su primer varón. Ahí “supo con certeza que la construcción del monasterio era grata a los ojos del Señor, la cólera de Dios había hecho pausa y, por lo que parecía, había perdonado las infidelidades de su marido” (158). Este pensamiento viene acompañado de la certeza de que tanto el apóstol Santiago como “la ayuda de Ben Amusco” (158) hicieron posible el parto. El monasterio, sus privilegios y su arquitecto, no obstante, acarrearán nuevos problemas.

Ricardo el arquitecto se convierte en “la llamarada que había salido desde el fondo de sus entrañas y había envenenado sus pensamientos” (70). Consciente de su papel como reina, Leonor se cuestiona por pensarlo, pero también se siente tentada porque, “por encima de todo soy una mujer, y como tal necesito amar y ser amada”

(70). El arquitecto, sintiéndose “encadenado a ella, amando lo inalcanzable” (154) y con “celos del rey” (153), decide volver a Inglaterra al cabo de unos años. Leonor, dividida, apela al monasterio para hacerle cambiar de opinión:

Este monasterio os pertenece tanto a vos como a mí porque es una criatura de ambos, dado que ambos somos su padre y su madre. Mi nombre se escribirá junto al vuestro por los siglos de los siglos después de que hayáis levantado los muros y las bóvedas que cobijarán mi tumba y la de mi dinastía. (155)

La apelación a la paternidad conjunta del edificio y al simbolismo de los muros y las bóvedas no es baladí. La vuelta de Ricardo años después supone una “prueba que Dios me envía para ver cuánto tiempo resiste el muro que protege mi honra y mi fidelidad” (176). Leonor sabe que “un encuentro con el maestro Ricardo semejante al que solía tener en sueños era una locura y ponía en peligro su relación con el rey, la estabilidad de la familia e incluso la salud del reino de Castilla” (215) pero, tras años evitándolo, ambos sucumben a la pasión tantas veces evitada (403-09). Esta transgresión supone una afrenta a Dios “and constitutes an insult both to Him and to his “household,” that is, to the entire Christian community” (Nirenberg, 2002: 1068), por lo que se colige que entran en un ciclo de transgresión seguido de castigo La maldición vuelve a acechar y, durante la inauguración de la bóveda de Las Huelgas, parte de la misma cae sobre Leonor, la abadesa, la mujer de Ricardo y el arquitecto, que perece.

El peligro para la comunidad cristiana del reino de Castilla vuelve a ser grande, puesto que el rey Alfonso se halla inmerso en una relación con su tía, la madre del rey de Aragón. Al contrario que al comienzo de la narración, en donde la desesperación la invade por la relación con Raquel, una Leonor más madura conduce ahora “la conversación con mansedumbre” (394). Mostrando a la vez su malestar y su conocimiento de los politiqueros y manejos cortesanos, espeta a su marido que “parece mentira que un hombre sabio y prudente como tú no se dé cuenta del peligro que corre. Cualquiera día pueden matarte en una emboscada los caballeros de Aragón o los obispos, por encargo de tu primo o sin este saberlo, y decir que te caíste del caballo” (395). Leonor ha ganado en estatura política y ahora es capaz de defender las bondades del matrimonio de su hija Berenguela con el rey de León frente al enviado del Papa Inocencio III como “una bendición para nuestros reinos, porque donde antes había odio, ahora hay amor, donde solo había ruina y desolación, ahora hay prosperidad y alegría, donde todo era guerra sin cuartel, ahora hay paz y entendimiento” (351). Sabedora de que el prelado viene dispuesto a anular el matrimonio, o a excomulgar a los esposos, consigue aplazar la disolución a cambio de “comenzar la construcción de una gran catedral en la ciudad de Cuenca [...], sufragarla en su mayor parte a nuestras expensas” (353) y reducir los privilegios de la abadesa de Las Huelgas. El tiempo ganado les permite maniobrar para evitar una nueva guerra y, pese a su honda preocupación, a su marido le transmite tranquilidad y optimismo:

-La cosa no ha ido tan mal como lo pinta el papa. Míralo desde el lado positivo y observa los resultados del *carpe diem*. Llevamos siete años de una paz que te ha permitido recuperar lo que te quitó Navarra. Has fortalecido tu reino. Abú Yusuf Almansur se murió. Hemos casado a Blanca con el heredero de Francia. Tienes en tus manos los principales castillos del reino

de León y además nos devuelven a Berenguela con tres hijos y otro en camino. Durante todo este tiempo has entretenido a la Sede Apostólica, librándote de la excomunión y el entredicho, mientras el papa hacía la vista gorda, como acaba de decirte. ¿Qué más podemos pedir? (386)

La protagonista de *La maldición* cumple con la visión de Harrison de que una reina está educada para ser grande en política a base de alianzas, filantropías y astucia (Harrison, 1998: 374-75). Cuando el rey cae enfermo, ella coge las riendas del reino. Alfonso, creyendo morir, hace testamento y decreta los términos de la sucesión en su reino. Una vez repuesto, Leonor le alaba por haber “actuado con la sabiduría de Salomón y con la astucia de Alejandro, desatando el nudo gordiano del conflicto que suscitó tu abuelo el emperador Alfonso” (437), al declarar que su nieto, el hijo de Berenguela y de su primo el rey de León, heredará ambos reinos, fortaleciendo los pilares de su linaje.

Leonor garantiza la continuación de su linaje con su hija Berenguela a quien, desde pequeña, le enseña que: “solo se pueden decir elogios, aunque sean mentira, y no se puede decir inconveniencias aunque sea cierto lo que se dice. En este caso, lo mejor es que nos callemos” (195). Le procura una educación llena de consejos prácticos para la vida en la corte, aprendiendo “que la derrota es huérfana y la victoria tiene muchos padres” (195), y a mostrarse con el rey su esposo como

amante, fiel y sosegada que apaga el incendio de su cólera y calma la furia de sus vendavales. La consejera sensata y prudente que endereza su rumbo cuando se pierde en la tempestad y la madre amorosa que le ofrece el refugio de sus brazos y sus senos cuando se extravía en la maraña de sus relaciones cortesanas. (389)

Siguiendo el ideal anteriormente visto, la hija de Leonor también es educada como el mejor socio del soberano, y el rey Alfonso IX de León en la novela la percibe “superior a [él] en todo, [como el puerto en donde anclar] cuando llega la tempestad [y] la única persona que saca[s] lo mejor de [él]” (458). Este monarca, al igual que su primo, ve en su reina el pilar sobre el que sustentar su persona y su reino, por lo que también accede a que su nieto herede ambos reinos a su muerte. En la Historia, Berenguela tuvo que defender sus derechos en el campo de batalla, pues su exmarido intentó hacerse con la corona de Castilla, y también tuvieron sus disputas acerca de qué descendiente debiera ser el elegido en la sucesión al trono. Por el contrario, en *la maldición* Berenguela no precisa de nada de esto pues el legado de su madre la ha hecho salir airosa de toda situación sin necesidad de batallar.

Ni el mecenazgo del monasterio de Las Huelgas, ni el de la catedral de Cuenca, ni el resto de actividades relacionadas con la Iglesia parecen suficientes para terminar con el ciclo histórico de pecados seguidos de castigos. La muerte inesperada del heredero al trono lleva a los reyes a revolver “entre sus recuerdos para averiguar cuál de sus pecados sería merecedor de semejante castigo” [una] “desgracia inesperada que todos los presentes entendían como un castigo del cielo” (501). Para Leonor, “la maldición de los Plantagenet” (501) vuelve a cernirse sobre ellos; Dios vuelve a castigarles por sus desviaciones del camino recto. A lo largo de su vida ha sufrido:

la dolorosísima muerte de su hijo Fernando, que no heredaría el trono; el hundimiento de la bóveda de Las Huelgas, que sepultó bajo escombros al maestro Ricardo; la enfermedad de

Alfonso, que le tuvo al borde de la muerte; el nacimiento de Enrique fuera de tiempo; la noche que estuvo yaciendo con Ricardo en Medinaceli; los celos por culpa de doña Sancha; la muerte de su madre después de su venida a Castilla para llevarse a Blanca; la absurda muerte de Ricardo y la tan triste de Juana; la forzada separación de Berenguela por un papa inflexible; la misteriosa muerte de Mafalda; la necesaria boda de Berenguela con Alfonso de León, la terrible derrota de Alarcos... la cruzada fallida y la injusta prisión de Ricardo... (530)

Los pilares sobre los que se sustenta su linaje y, con él, su sentimiento de realización personal, parecen estar en continuo peligro de desmoronarse pero, hacia el final de la narración, Leonor realiza un giro drástico para una mentalidad medieval. Deja de entender la vida como una serie de regalos y castigos en función de las virtudes y los pecados y afirma: “No hay maldición de Dios que valga, porque nos salva el amor y vosotros los hijos que sois su fruto sois una bendición y la razón de nuestra vida” (531). No abandona la concepción teleológica de la vida, pero sí deja de lado el concepto del *lacrimarum valle* medieval.

6. CONCLUSIÓN.

Peridis parte de las crónicas medievales para presentar una reina Leonor totalmente plausible dentro de la Europa de los siglos XI y XII. Un mundo en el que las tres grandes religiones estaban enconándose, encerrándose en sí mismas y fomentando la división para preservar la identidad de la comunidad. Una sociedad en el que la mujer de la nobleza y de la realeza aún tiene capacidad de acción, llegando en ocasiones a gobernar en lugar del marido o a acompañar a éste en la guerra, y en la que se espera de ella que sea su mejor socio. La falta de voz que los cronistas medievales proporcionan a la mujer y su visión de la historia como un ciclo de premios por las virtudes seguido de castigos por los pecados cometidos posibilitan a Peridis rellenar los múltiples vacíos en las crónicas acerca de Leonor. La protagonista comienza siendo una joven atemorizada por la maldición de los Plantagenet y va ganando confianza como mujer, como política, como mediadora, como mecenas de centros de culto y como pilar de su linaje. Una reina que sigue la estela del mecenazgo de sus antepasados en Inglaterra y de la reina Urraca de Castilla. Una mujer que, con el transcurrir de los eventos, ha ido acercándose cada vez más a la afirmación de Averroes, escuchada en boca de Ben Amusco, de que la mujer ha de cumplir con los mismos deberes que los hombres. El resultado es una reina con cualidades propias de mujeres como Leonor de Aquitania y de Urraca así como con otras características propias del soberano ideal de las *Siete Partidas*: siempre teniendo a Dios presente, amante de la justicia, concedora de los derechos y deberes del rey para con Dios y el pueblo y al tanto de las implicaciones matrimoniales del derecho canónico. Leonor es una mujer que pasa de pensar que “toda la vida nos ha perseguido la maldición de Dios por nuestros pecados” (365), a coger las riendas de su vida, dentro de los límites plausibles para la época, y a transmitírselo a su hija Berenguela, quien continuará su legado como pilar del reino y de su linaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Averroes. (1998): "Exposición de la República de Platón" (Trad. de M. Cruz Hernández) en *Antología*. Sevilla, Fundación El Monte.
- Baugh, A. C. 1967 (1951): *A History of the English Language*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Bouchard, C. B. (1981): "Consanguinity and Noble Marriages in the Tenth and Eleventh Centuries", *Speculum*, 56, 2, 268-287.
- Cerda, J. M. (2013): "Matrimonio y patrimonio: las arras de Leonor Plantagenet. Reina consorte de Castilla" *Anuario de Estudios medievales*, 46, 1, 63-96.
- Cintra, L. F. L. (1951): *Crónica geral de Espanha de 1344*, Lisboa, Academia Portuguesa de Historia. 2 vols.
- Corleto, R. W. (2006): "La mujer en la Edad Media", *Revista Teología*, XLIII, 91, 655-670. <<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/corleto/mujeredadmedia.htm>> (Consultado en agosto 2016).
- Fletcher, R. A. (1987): "Reconquest and Crusade in Spain c. 1050-1150", *Transactions of the Royal Historical Society*, 37, 31-47.
- Follet, K. (1989): *The Pillars of the Earth*, Londres, Macmillan.
- Fuente, M. J. (2003): "¿Reina la reina? Mujeres en la cúspide del poder en los reinos hispánicos de la edad media (siglos VI-XIII)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie 1/1, Hª Medieval*, 1, 16, 53- 71.
- Earenfight, T. (2005): *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, London, Routledge.
- González, J. (1959): *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, CSIC.
- Harrison, D. (1998): *The Age of Abbesses and Queens: Gender and Political Culture in Early Medieval Europe*, Lund, Nordic Academic Press.
- Heers, J. (1997): *La primera cruzada*, Barcelona-Buenos Aires- México-Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Historia Silense*, (1959): Ed. de J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla. Madrid, CSIC.
- Linehan, P. A. (1982): "Religion, nationalism and national identity in medieval Spain and Portugal", *Religion and National Identity*, Oxford, S. Mews, Studies in Church History, 161-199.
- Innes, M. (1998): "Memory, Orality and Literacy in an Early Medieval Society", *Past & Present*, 158, 3-36.
- Martin, T. (2005): "The Art of a Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twelfth-Century Spain", *Speculum*, 80, 4, 1134-1171.
- Nirenberg, D. (2002): "Conversion, Sex and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain", *The American Historical Review*, 107, 4, 1065-1093.

- Ocampo, F. (1541): *Las quatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el serenísimo rey don Alfonso llamado el Sabio*. Zamora, Agustín de Paz y Juan Picardo.
- Pérez "Peridis", J. M. (2016): *La maldición de la reina Leonor*, Madrid, Espasa.
- Phillips, J. (2005): *La cuarta cruzada y el saco de Constantinopla*, Barcelona, Crítica.
- Privilegios Reales de la Catedral de Toledo 1086-1492* (1982): Ed. J. A. Carda Lujan, Toledo, II, 1, 15-20.
- Ramón, E. (2001): "Mujer y castidad en la literatura medieval: religión y amor cortés", *Apuntes Hispánicos*, 2, 25-30.
- Rodríguez de Almela, D. (1492): *Valerio de las historias escolásticas de la sagrada escritura y de los hechos de España, co[n] las batallas ca[m]pales co[m]piladas por Fernán Pérez de Guzmán*.
- Ruiz-Domémec, J. E. (1979): «Systeme de parenté et théorie de l'alliance dans la société catalane (env. 1000-env. 1240)", *Revue Historique*, 532, 311-31.
- Siete Partidas, Las*. (1989): Edición facsimilar de la edición de 1491, con glosas de Alonso Díaz de Montalvo, Madrid, Lex Nova.
- Sancho IV. 1952 (1292-1293): *Castigos e documentos del rey don Sancho*, (Ed. de A. Rey), Bloomington, Indiana Press, 1952.
- Tudensis, L. 2003 (ca. 1236): *Chronicon Mundi*, Ed. de Emma Falque Rey, Instrumenta lexicológica latina, Series A., Bélgica, Turnholti Brepols.
- Vanlandingham, M. (2005): en Theresa Earenfight, (Ed), *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Londres, Routledge.
- Ximénez de Rada, R. 1987 (ca. 1243): *Historia de rebus Hispaniae sive Historia Gothica*, Bélgica, Turnholti Brepols. Trad. española, *Historia de los Hechos de España*, Introducción, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

ALFONSO X, BRUNETTO LATINI Y LA HISTORIA DE LAS PRIMERAS
TRADUCCIONES DE LA ÉTICA ARISTOTÉLICA¹

ALFONSO X, BRUNETTO LATINI AND THE HISTORY OF EARLY TRANSLA-
TIONS OF ARISTOTELIAN ETHICS

H. SALVADOR MARTÍNEZ
New York University

Resumen

El presente artículo estudia la presencia de la *Ética* aristotélica en *Las Siete Partidas* de Alfonso X y el influjo de la obra vernácula alfonsí en Brunetto Latini, a raíz de la visita que éste hizo a la corte alfonsí en 1260. Se discute el tema de las primeras traducciones de la *Ética* aristotélica así como las mutuas relaciones e intercambios literarios y culturales entre ambos estudiosos.

Palabras clave: *Ética nicomáquea*, *Siete Partidas*, traducciones vernáculas, relaciones diplomático-culturales, influencias literarias.

Abstract

This article discusses the presence of the Aristotelian *Ethics* in the *Siete Partidas* of King Alfonso X and, in the light of Brunetto Latini's visit to Alfonso's court in 1260, the impact of Alfonso's vernacular endeavors in Latini's works. The topic of the early translations of Aristotelian *Ethics* is also discussed as well as the mutual relations and literary exchanges between the two scholars.

Key words: *Nicomachean Ethics*, *Siete Partidas*, vernacular translations, diplomatic and cultural relations, literary influences.

1. TRADUCCIONES DE LA ÉTICA NICOMÁQUEA DURANTE EL SIGLO XIII
Y SU DIFUSIÓN

Alfonso de Cartagena (1385/1386-1456), insigne obispo de Burgos, nuncio apostólico y miembro del consejo real de Juan II de Castilla (1405-1454), teólogo y humanista de fuste, en su *Liber Alphonsi episcopi Burgensis contra Leonardum inuehentem contra Libros Ethicorum Aristotelis*, afirma que algunos textos de las *Éticas* aristotélicas habían sido incorporados en *Las Partidas*².

¹ New York University. Correo-e: hsm1@nyu.edu. Recibido: 24-01-2017. Aceptado: 07-11-2017.

² ... et prope illa tempora Partitae nostrae scriptae sint, in quibus nonnullos textus Ethicorum insertos legamus' [...y por aquel tiempo fueron escritas nuestras *Partidas*, en las cuales leemos algunos textos tomados de

Este opúsculo de Cartagena, escrito en España hacia 1430, a propósito de la traducción de la *Ética nicomáquea* por Leonardo Bruni, aparecida entre 1417/1418, no parece, sin embargo, haberse difundido en España a la par de otras obras suyas, de ahí que su observación sobre la presencia de la *Ética* aristotélica en las *Partidas* haya pasado desapercibida hasta muy recientemente. Probablemente lo llevó su autor a Basilea en 1434 al ser nombrado por Juan II para presidir la embajada española que participó en el Concilio. El escrito debió llegar al conocimiento de Leonardo Bruni a través de Francesco Pizzolpasso, arzobispo de Milán y participante en el Concilio, donde ambos preladados se conocieron y entablaron amistad.

La controversia surgida entre Alfonso de Cartagena y Leonardo Bruni no tuvo lugar directamente, sino a través de insignes humanistas, como Pizzolpasso, Pier Candido Decembri y Gian Francesco Bracciolini. Personalmente, entre Leonardo y el obispo de Burgos, no parece que se cruzasen más que dos cartas: una de Cartagena a Bruni, solicitando los libros compuestos por éste, y otra de Bruni, fechada en Florencia el 4 de septiembre de 1442, en tono conciliatorio y altamente elogioso del prelado burgalés³. Leonardo murió el 9 de marzo de 1444 y, ocho días después, Alfonso de Cartagena, sin conocer la muerte de Bruni, escribió su *Carta sobre la caballería*, en la que tributó una gran alabanza a su ex contrincante. De aquí, quizá, la opinión de algunos estudiosos, como Oskar Kristeller (1956: 340, nota 11), según el cual, Alfonso de Cartagena habría traducido al español los diez libros de la *Ética a Nicómaco* siguiendo el texto de Leonardo Bruni. Esta opinión no ha sido aceptada unánimemente por los estudiosos. La única versión conocida de la *Ética* aristotélica que fue hecha por la latina de Leonardo Bruni fue la de Carlos Príncipe Viana (1421-1461) al aragonés, que se imprimió en Zaragoza en 1509 por George Cocci Alemán. Esta traducción, como dice el editor anónimo en el prólogo de la edición, “fue hecha por la latina de Leonardo Bruni, sacada del griego y comentada por él, pero mejorando en no pocas cosas el Príncipe en la suya castellana la latina del mismo Leonardo” (Méndez, 1861: 94)⁴.

Hoy día se cree que el Obispo de Burgos tradujo al castellano, no la *Ética nicomáquea* de la versión latina de Bruni, sino la versión reducida, o *Summa Alexandrinorum*, tal vez, como sostiene Sonia Gentili (2005: 48), a través de la *Ética* vulgarizada por el médico averroísta Taddeo D’Alderotti (1204-1294). Esta opinión está por demostrar. Se ha dicho

los libros de la *Ética*] (Birkenmajer, 1922: 128). El texto reproducido por A. Birkenmajer, pp. 162-186, se encuentra en un códice manuscrito de la Universidad de Cracovia, n. 3.245, fols. 85v-105v, fechado hacia 1440, es decir, cuando aún vivía Alfonso de Cartagena (†1456). El título del opúsculo figura en el *explicit*. Consta de diez capítulos (sin duda recordando los diez libros de la *Ética a Nicómaco*) precedidos de una introducción-dedicatoria a su amigo ‘*optime vir Ferdinande*’. Se trata sin duda del humanista Fernán Pérez de Guzmán (1378-1460). Véase ahora la ed. de T. González Rolán, A. Moreno, y P. Saquero (2000). Sobre la vida y la obra de D. Alfonso (o Alonso) de Cartagena, véanse: Serrano (1942: 157); Cantera Burgos (1952: 448), y Fernández Gallardo (2002, 2003).

³ Estas cartas han sido publicadas con traducción castellana por Rubio (1952: 553-578); y por González Rolán (2000). Sobre la substancia del debate, véase el excelente trabajo de Morrás (2002: 33-57; y 1995: 333-346); y el de Vasoli (1991: 3-28).

⁴ El Príncipe de Viana debió conocer la traducción de Bruni en forma manuscrita, de amplia difusión en toda Europa, ya que las primeras ediciones impresas son posteriores a su muerte: Lovaina, 1475, por Juan de Westfalia, y cuatro años más tarde en Oxford, 1479 en 8º F.

asimismo que D'Alderotti habría traducido la *Ética* del árabe al latín, terminándola el 8 de abril de 1244; pero esta datación, como veremos más adelante, es sospechosa, ya que ésa es exactamente la fecha en que Hermann el Alemán acabó la suya; por lo cual cabe pensar que la noticia sea una contaminación errónea. Por otra parte, D'Alderotti, en testimonio de Dante, no tradujo del árabe, sino del latín, siguiendo la versión de la *Summa Alexandrinorum* hecha por Hermann el Alemán. No consta que el '*volgarizzamento*' de D'Alderotti fuese conocido por Cartagena el cual, por otra parte, era buen latinista y no necesitaba apoyarse en la versión italiana para traducir directamente de la versión latina de Hermann el Alemán, llevada a cabo en Toledo precisamente el 8 de abril de 1244. Lamentablemente, *Las Éticas de Aristóteles partidas en diez libros*, atribuidas a Alfonso de Cartagena, siguen inéditas en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional (distintos del manuscrito vaticano que conoció Kristeller) y en varios incunables, y no se sabe a ciencia cierta quién fue el autor de dicha traducción; aunque parece muy probable que deba atribuirse a Alfonso de Cartagena ya que al final del opúsculo contra Bruni anunciaba:

En filosofía no deben soltarse las palabras sin freno, ya que de la impropiedad de las palabras paulatinamente crece el error en las cosas mismas. De esto, para que lo veas más claramente, daré testimonio en el momento oportuno en lengua española⁵.

Cartagena fue un estudioso muy avezado en la cultura peninsular, escribió sobre una gran variedad de temas (se le atribuyen incluso varias poesías de *Cancionero*, algunas de tono erótico, que llevaron al deslenguado clérigo Cristóbal de Castillejo a decir que era "entendido en amores"), pero sobre todo debió conocer bien las obras históricas y legales del Rey Sabio. No olvidemos que escribió un extenso comentario a la *Segunda Partida*, titulado *Doctrinal de Caballeros*, que no es más que una adaptación de esa parte de la obra alfonsí al ambiente socio-cultural del siglo XV (Fallows, 1995).

Dados sus conocimientos de la obra alfonsí, su afirmación sobre la presencia de la *Ética* aristotélica en *Las Partidas* no debería sorprendernos y, vista desde la perspectiva de los estudios alfonsíes que se están llevando a cabo en nuestros días, es sin duda reveladora, aunque haya pasado desapercibida durante siglos, por poner el dedo sobre la llaga en un tema tan debatido como es el de la recepción de las ideas ético-políticas de Aristóteles en *Las Partidas* y sucesivamente en numerosas obras profanas en lengua vulgar, como fue el *Libro de buen amor* (s. XIV), que también recurre a la autoridad científico-moral de Aristóteles⁶.

La cita de Alfonso de Cartagena, por otra parte, es sorprendente en muchos sentidos. Don Alfonso, al parecer, no sabe, o por lo menos no parece aceptar, que existiese un texto de la *Ética* aristotélica, especialmente si se trata de una traducción

⁵ '*Non enim in philosophia verba sine freno laxanda sunt, cum ex improprietate verborum error ad ipsas res paulatim accrescat. Quod ut apertius videas, ex Hispanica lingua in hoc, cum oportuerit, testimonium dabo*' (Birkenmajer, 1922: 169). Se espera que la edición completa de sus obras, en preparación, aclare definitivamente el tema de la autoría de la traducción de *Las Éticas de Aristóteles*, la transmisión del texto, los varios manuscritos e incunables que lo contienen, así como el origen mismo del texto del cual se sirvió el traductor (Hermann o D'Alderotti, o ambos?).

⁶ Sobre este tema véase el espléndido estudio de Ferreiro Alemparte (1988: 97-133), que hemos tenido muy en cuenta en nuestro trabajo; y cfr. Wieland (1982: 657-672); y Rico (1985).

castellana, distinto de la traducción latina de Hermann, el cual fuese usado por el Rey Sabio. Leonardo Bruni, con no menos vaguedad, pero mucho mejor informado que Cartagena, habla de la existencia de dos textos latinos anteriores a su traducción directamente del griego. En una carta a Francesco Pizzolpasso, a propósito de la alusión de Alfonso de Cartagena a posibles traducciones de Boecio, afirmaba que Boecio no llegó a traducir más que la *Isagoge* de Porfirio, las *Categorías* y la *Hermenéutica*, insistiendo al mismo tiempo en el hecho de que antes de su traducción, no había habido más que dos versiones latinas, una proveniente del árabe, que por ser la primera llama vieja (*'vetus'*), y otra posterior, que Bruni atribuye a un fraile dominico de origen británico, a la que llama *'novior'* (más reciente). La primera, evidentemente es la hecha del árabe por Hermann el Alemán en 1240 en Toledo, según la versión y comentario de Averroes (†1198). La segunda, parece ser, no la atribuida con poco fundamento por Bruni al fraile dominico Guillermo de Moerbeke (1215- c.1285), sino la del obispo de Lincoln, Roberto Grosseteste (1168-1253), hecha antes de 1250 y revisada más tarde por Guillermo de Moerbeke, pero en todo caso posterior a la segunda traducción de Hermann, quien, como se dijo, había traducido, en 1243 ó 1244, también una versión reducida de la *Ética*, la *Summa* o *Compendium* arábigo-aristotélico, conocido como *Ethica Alexandrinorum* (Martínez, 2015: 9).

Alfonso de Cartagena, tiene dificultad en aceptar la existencia de la traducción del fraile dominico por el simple hecho de que la Orden había sido fundada en tiempos de Inocencio III (1160-1218), “y casi en aquel tiempo fueron escritas nuestras *Partidas*, en las cuales leemos algunos textos tomados de los libros de la *Ética*” (*supra* nota 1). Es decir, Alfonso de Cartagena se muestra escéptico acerca de la atribución de Leonardo Bruni a un monje dominico de la traducción de la *Ética*, por el simple hecho de que no cree (*'nec sit simillimum veritati'*) que apenas nacida la Orden dominicana, “pudiera llegar tan rápidamente dicha traducción a España, hasta el punto de ser acogida y divulgada en lengua vernácula, como se dice”⁷.

Las palabras de Cartagena revelan, como decíamos, su sorpresa al considerar que ya en la época en que nació la Orden dominicana (1215) pudiese circular una traducción de la *Ética nicomáquea* en castellano de la cual habría hecho uso Alfonso X en *Las Partidas*. Evidentemente, Cartagena, a pesar de ser escritor bilingüe, por un prejuicio humanista muy común en toda Europa, estaba convencido de la superioridad del latín como lengua única para transmitir la cultura filosófica. Para Cartagena la primera traducción castellana completa habría sido la suya, aunque esto no ha sido unánimemente aceptado⁸. La primera traducción de la *Ética nicomáquea* al castellano,

⁷ ‘... nec sit simillimum veritati in ipso Ordinis [Praedicatorum] ortu sic repente translationem conscriptam et tam celeriter ad has partes Hispaniae perductam, ut sit vulgata sub Hispano idiomate allegaretur’ (Birkenmaier, 1922: 169).

⁸ Se debe a Fr. Francisco Méndez la atribución de la traducción castellana de la *Ética* aristotélica a Alfonso de Cartagena: “Dicen que el Ilmo. Sr. D. Alfonso de Carthagená, obispo de Burgos, traduxo estas *Ethicas* al Castellano; y a esto parece alude Diego Rodríguez de Almella, Camarero que fue del Ilmo. quando en el Catálogo de las obras, en el núm. V dice: *Et otro (libro) Declinaciones (acaso Declamaciones) sobre la translación de las Ethicas*”. Dicha traducción fue publicada sin nombre de autor en Sevilla en 1493, cuyo final es el siguiente: “Fenescense las *Ethicas* de Aristóteles, impressas en Sevilla por Meynardo

hecha sobre el texto griego por un profesional de la lengua griega, es la que llevó a cabo el humanista del siglo XVI Pedro Simón Abril (c.1530-1595)⁹.

A pesar de las varias hipótesis y alusiones, no sabemos con certeza si existió una traducción de la *Ética aristotélica* al castellano antes de subir Alfonso X al trono, pero podemos estar seguros de que una traducción circuló en el *scriptorium* alfonsí, probablemente llevada a cabo por orden suya, fundados en las citas que aparecen en *Las Siete Partidas* y otras obras, y en la autoridad de D. Juan Manuel, sobrino y gran admirador del Rey Sabio, el cual corrobora la amplitud de las traducciones llevadas a cabo en la corte de su tío, al ofrecernos un panorama completo de la naturaleza de las obras traducidas:

Fizo trasladar en este lenguaje de Castilla todas las sciencias, tan bien de theología como de la lógica, et todas las artes liberales, como toda la arte que dizen mecánica. Otrosí fizo trasladar toda la secta de los moros, porque paresciesse por ella los errores en que Mahomad, el su falso profeta, les puso et en que ellos están oy en día. Otrosí fizo traladar toda [la] ley de los judíos et aun el su Talmud et otra sciencia que an los judíos muy escondida a que llaman Cábala (*Libro de la caza*, 2001).

Esta afirmación de D. Juan Manuel, a la que los estudiosos del pasado no habían prestado gran atención por considerarla poco fiable o espuria, ha sido plenamente validada recientemente con nuevos manuscritos de obras traducidas en el taller alfonsí; y, aunque no contiene una referencia explícita a la *Ética aristotélica*, constituye la mejor prueba de la validez y precisión con que debemos tomar las afirmaciones de su sobrino.

Es mucho lo que nos queda todavía por explorar en relación con las traducciones alfonsíes. Los estudiosos italianos están hablando hoy día de los *volgarizzamenti* pioneros de la *Ética nicomáquea* por Taddeo D'Alderotti y otros contemporáneos de Alfonso X, pero a nadie se le ocurre hablar de los '*volgarizzamenti*', o traducciones al castellano, hechas en el taller alfonsí para ser incorporadas en las obras del Rey Sabio, especialmente en la *Estoria de España* (toda la *Farsalia* de Lucano, por ejemplo), en la *General Estoria*, donde se hallan traducidas, a veces enteras, muchas obras de los grandes escritores y poetas latinos, y en *Las Partidas*, donde se halla la *Ética aristotélica*. Cuando a mediados del siglo XIII Alfonso X lanza su proyecto de traducciones al castellano del latín y del árabe, el grupo toledano de traductores, compuesto por musulmanes, judíos y cristianos, llevaba ya más de un siglo de andadura, contando con expertos bien organizados, que llevarán las técnicas de la traducción, especialmente del árabe, tanto al latín como al castellano, a nuevos niveles de refinamiento.

Hoy, a la vista de los modernos estudios alfonsíes, podemos afirmar que el sabio Obispo de Burgos no podía valorar todo el alcance de la empresa innovadora de Alfonso X en el campo de la lengua vernácula, el cual se atrevió a insertar textos aristotélicos de

Ungut Alemán e Lanzalao Polono compañeros. En el año del Señor de mill e quatrocientos e noventa e tres años. A cinco días del mes de Junio" (Méndez, 1861: 94). Por el título que Rodríguez de Almella da a la obra parece más bien que esté aludiendo el opúsculo sobre el debate con Bruni.

⁹ *La Ética de Aristóteles traducida del griego y analizada por Pedro Simón Abril*, introducción de A. Bonilla San Martín, Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918.

toda índole en obras escritas en lengua vulgar. El sabio Obispo evidentemente pensaba que para llegar a ese estadio de aceptación del castellano como lengua de cultura se requería una tradición más larga que no podía haber comenzado alrededor de 1215.

La versión de Grosseteste que mencionamos más arriba, al parecer desconocida por Cartagena, a pesar de que técnicamente fuese superior a la de Hermann, por haber sido llevada a cabo sobre el texto original griego, sin embargo, entre filósofos y amantes de las letras, gustó menos que la versión latina de Hermann, que estaba hecha sobre la versión árabe de Averroes y por más que estuviese mezclada con comentarios y glosas típicas del averroísmo, tuvo la suerte, como dice el P. Gauthier (2006), de “seducir” a Brunetto Latini, que la incorporó en la segunda parte de su obra *Li Livres dou Trésor*, valiéndose, como asegura Carmody (1948: 434), de un manuscrito mejor que el utilizado modernamente por Marchesi en su edición de 1904¹⁰. La versión de Hermann, como veremos, “sedujo” también a otros. Pero es evidente que hasta la segunda mitad del siglo XIV (1371), con la traducción al francés de la *Ética* y la *Política* por Nicolás Oresme, la burguesía francesa que no sabía latín, no tuvo conocimiento de la *Ética* aristotélica más que a través del *Trésor* de Brunetto Latini (Marchesi, 1905:128). En Italia, según Margueron (1966), el primero que se aprovechó de la *Ética* de los alejandrinos en la versión de Hermann, fue el poeta de la escuela siciliano-provenzal Guittone d’Arezzo (1225-1294), para componer sus *Sonetos* y *Canciones*.

Dante sin duda conoció la *Ética* comentada por Averroes, pues sabe que es el comentador por antonomasia de Aristóteles (*‘Averrois, ch’l gran comento feo’*), y con toda probabilidad la conoció, no solo a través de la obra de su maestro Brunetto Latini, el *Trésor*, sino directamente. Según el gran estudioso de la obra aristotélica Minio-Paluello (1968: 330), la *Ética a Nicómaco* fue quizá la única obra de Aristóteles que Dante leyó por entero con detenida atención; así lo revela por boca de Virgilio, cuando éste le habla de su obra predilecta, *‘la tua Ética’*. Pero ¿qué *Ética* pudo conocer Dante de las dos versiones que circulaban? Por la cita y la gran estima que tuvo de Averroes, es muy lógico pensar que la *Ética* que leyó detenidamente fuese la de Hermann el Alemán, es decir, la completa, o *Ética a Nicómaco*, y probablemente también la abreviada, o *Ética alejandrina*, siguiendo en esto el mismo camino que su maestro Brunetto Latini y otros vulgarizadores de la época. Como ha sido puesto de relieve por Ferreiro Alemparte (1988: 100), el famoso concepto de *‘civilitas’*, *‘humana civilitas’*, utilizado por Dante y equivalente al griego *‘politeía’* o sociedad política, procede, sin ningún género de dudas, de la *Ética a Nicómaco*. Obviamente, Dante pudo tener conocimiento del concepto de *civilitas* indirectamente por sus contactos personales con otros estudiosos, como, por ejemplo, su mismo maestro Brunetto, pero habiendo conocido ambas versiones de la *Ética* aristotélica, es mucho más probable que su conocimiento procediese directamente de las mismas.

No me parece necesario insistir en la difusión de la traducción de las *Éticas* arábigo-aristotélicas en las dos versiones latinas de Hermann el Alemán que sabemos

¹⁰ La primera edición completa del *Compendium Alexandrinorum* fue publicada por C. Marchesi (1904); y *vide* sus importantes estudios (1904b, 1905, 1903) sobre las relaciones del *Compendium* con *Li Livres dou Trésor*.

fueron conocidas y utilizadas por los tratadistas, filósofos y teólogos medievales. Entre estos últimos hallamos a Alberto Magno y su discípulo Tomás de Aquino y muchos otros más de los que el propio Gauthier sospechaba cuando escribió su magnífico libro sobre la *Magnanimidad* (2006). Entre los que sin duda conocieron las *Éticas* aristotélicas a través de Hermann, fueron, además de los autores ya mencionados, Alejandro de Hales, muerto en 1245, que conoció la *Ética* de Hermann poco después de su aparición; el maestro de artes de París Gerard d'Abbeville, coetáneo de Hermann, y el publicista de Felipe IV *el Hermoso*, Pierre Dubois, discípulo del célebre averroísta Siger de Brabant; sin olvidar, naturalmente, a Roger Bacon, amigo del traductor (Martínez, 2015: 10-26). Según Martin Grabmann (1926: 440-448), se encuentran también citas de la *Ética* arábigo-latina del traductor Hermann el Alemán en el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (c. 1190-1264?)¹¹.

Creo, pues, que no es temerario afirmar con Ferreiro Alemparte (1983: 9-56), en contra de la opinión sustentada hasta ahora, a causa de la falsa valoración de G. H. Luquet (1901), que las *Éticas*, en la traducción del maestro Hermann, gozaron de mayor reconocimiento y popularidad que la hecha del griego por el obispo de Lincoln, plagada de grecismos, señalados y censurados por el traductor renacentista Leonardo Bruni con el cual polemizaba D. Alfonso de Cartagena.

Cuando el Obispo de Burgos hace su observación sobre la presencia de la *Ética nicomáquea* en las *Partidas*, en realidad, está siguiendo una tradición bien establecida en toda Europa sobre la autoridad moral de Aristóteles, aunque la obra hubiese llegado a través de Averroes, filósofo siempre sospechoso en ciertos círculos cristianos más conservadores. Pero sobre todo, Cartagena está señalando el alto nivel de incorporación del pensamiento aristotélico en las *Partidas*. Cartagena se encontraba en una posición privilegiada para emitir su juicio; pues se hallaba en grado de apreciar tanto la filosofía moral aristotélica como la brillante prosa alfonsí de las *Partidas*, como no podían hacerlo muchos otros europeos; esta doble pericia le permite percibir hasta qué punto esta obra estaba empapada de la *Ética* aristotélica. Hablando de los varios textos aristotélicos incorporados en *Las Partidas*, escribe J. Ferreiro Alemparte:

... en la medida en que yo he podido comprobar, [los colaboradores de Alfonso X] no traducen literalmente los textos utilizados, sino que los resumen, y esto hay que decirlo en su honor, de manera clara, concisa y literalmente magistral;

y añade:

toda la doctrina sobre la amistad expuesta en estas leyes [IV, XXVII], en las que se cita seis veces a Aristóteles, está tomada de los libros 8 (cap. 3 y 4) y 9 (cap. 9 y 11) [de la *Ética*]. Habría que reproducir aquí todo el texto alfonsí para apreciar debidamente la belleza y soltura con que se compendia o se explaya el texto aristotélico (1988: 120 y 121).

Dado este nivel de compenetración de la obra alfonsí con la aristotélica, servirse de *Las Partidas* como fuente vernácula para difundir el pensamiento aristotélico, como creemos lo hicieron Brunetto Latini y sus alumnos, no parece una idea tan fuera de lo

¹¹ El *Speculum* de Beauvais fue conocido y muy usado por Alfonso X en sus obras humanísticas.

normal en un mundo en que el acceso directo al Estagirita era muy limitado y estaba prácticamente reservado a las aulas.

2. ALFONSO X Y BRUNETTO LATINI: DIPLOMACIA Y CULTURA

Pero dirijamos nuestra atención al tema central de este ensayo: el legado alfonsí en lo que se refiere no solo a la *Ética* aristotélica, sino también a otras obras, heredado por Brunetto Latini (1220-1294) y su discípulo más aventajado Dante Alighieri (1265-1321), repasando brevemente algunos antecedentes históricos¹².

Durante el período de una larga residencia sevillana (1260-1265), Alfonso X se dedicó muy intensamente a sus trabajos culturales, pero no se olvidó de atender también a la política internacional, especialmente a sus relaciones con las repúblicas italianas, que ahora se veían asediadas de una intensa campaña política y militar por parte del último vástago de Federico II, Manfredo. El activismo político del joven Hohenstaufen representaba también un grave riesgo para las aspiraciones imperiales del rey de Castilla. Si las repúblicas italianas caían bajo el control de Manfredo, Alfonso perdería su mayor apoyo ante el papa. Para atajar a Manfredo, la república de Florencia muy oportunamente envió a Castilla al insigne ciudadano Brunetto Latini con el fin de pedir ayuda a Alfonso X contra las fuerzas imperiales, a cambio del apoyo del partido güelfo florentino en la consecución de la corona imperial¹³.

Aunque no se ha conservado evidencia documental de la visita a Sevilla, sabemos que ésta tuvo lugar por el testimonio directo del mismo Brunetto que la menciona en su *Tesoretto* al hablar de su encuentro diplomático con el 're Nanfosse'¹⁴.

A finales del verano de 1260 Alfonso X recibió espléndidamente al insigne embajador en el antiguo palacio de los sultanes¹⁵. El ilustre florentino, acostumbrado a un entorno cultural latino-cristiano, debió quedarse pasmado al contemplar en

¹² Cfr. Martínez (2003: 171-172); y Holloway (1993: 41-42, 50).

¹³ Según Villani (1980: 99-100), la república florentina había decidido enviar embajadores tanto a Alfonso de Castilla como a Richard de Cornwall, los dos rivales a la corona imperial, con el fin de que cualquiera de los dos que fuese elegido, pudiese ayudar a Florencia contra Manfredo.

¹⁴ *Esso Comune saggio / Mi fecce suo messaggio / All'alto re di Spagna, / Ch'or è re de la Magna / E la corona atende, / Se Dio no-llil contende; / Ché già sotto la luna / Non si truova persona / Che, per gentil legnaggio / Ne per altro barnaggio, / Tanto degno ne fosse / Com'esto re Nanfosse. / E io presi campagna / E andai in Ispagna / E feci l'ambasciata / Che mi fue ordinata; / E poi senza soggiorno / Ripresi mio ritorno.* (ed. G. Pozzi -1967: 9, vv. 123-140)

De la visita de Latini a Sevilla se ocupan extensamente todos los grandes cronistas italianos e historiadores de Florencia. Villani (1980), le dedicó un capítulo entero, sirviéndose de materiales de la cancillería florentina, en buena parte redactados por el mismo Brunetto; Davidsohn (1977, II: 687-689); así como los estudiosos contemporáneos: Holloway (1990: 109-123); Ballesteros (1984: 285); Martínez (2003: 171-172).

¹⁵ Alfonso estuvo en Sevilla del 27 de julio al 20 de septiembre, fecha en que la corte se encontraba en Córdoba. Del encuentro se conservan también algunas imágenes. Una de ellas en el *Libro di Montaperti*, fol. IV, escrito en parte por el mismo Brunetto (ed. Paoli, 1889), reproducida en Latini (1981: 154); y Holloway (1990: 473). Tal vez aun más importante es la iluminación relativa al encuentro sevillano que aparece en el mejor manuscrito del *Tesoretto* de la cual hablaremos más adelante.

su alrededor la corte de un rey cristiano, que aspiraba a ser emperador de toda la cristiandad, rebotante de una cultura oriental y donde la mayoría de los consejeros del rey y los hombres de letras eran judíos y musulmanes.

Brunetto, hombre apasionado de las letras, debió aprovechar los pocos días que estuvo en Sevilla para proveerse de materiales desconocidos e ideas innovadoras que llevar consigo. Su misión oficial era político-diplomática y, dadas sus buenas relaciones con los banqueros florentinos (*infra* nota 20), no debemos excluir que anduviesen de por medio también intereses económicos; pero la finalidad principal era sin duda convencer a Alfonso de la necesidad de su ayuda militar a la república florentina contra el usurpador Manfredo, prometiéndole, a cambio, el apoyo de Florencia en la cuestión de la elección imperial y tal vez el de los banqueros florentinos. El ilustre embajador, como nos dice abiertamente en su obra, estaba incondicionalmente a favor de la candidatura de Alfonso, pues “no se halla persona bajo la luna que por gentil linaje y prestigio, sea tan digna como este rey Alfonso” (*supra* nota 13).

Este viaje diplomático, por otras causas, acabó convirtiéndose, prácticamente, en cultural. Brunetto, que ha pasado algún tiempo junto a Alfonso y sus consejeros, escribe convencido de que “el alto rey de España, que ahora es rey de Alemania” (es decir, “Rey de Romanos”) conseguirá la corona imperial y que nadie se la podrá arrebatar “si Dios no la contiene”. Esta certeza en la inminente coronación del rey de Castilla como emperador de la cristiandad, tanto por parte del embajador, como de la república que representaba, había sido lo que le había llevado a Sevilla.

En realidad eran esperanzas vanas; aquella visita diplomática fue frustrada por la realidad política. Mientras Latini se encontraba en España la crisis militar en Florencia se precipitó rápidamente en perjuicio de los güelfos. Los aliados de Manfredo derrotaron a la liga güelfa florentina en Montaperti el 4 de septiembre de aquel año, siendo Manfredo elegido “senador de Roma” poco después (Villani, 1980: 99-100; Davidsohn, 1977: 68-689).

La victoria de los partidarios de Manfredo acabó prácticamente con las posibilidades de que Alfonso X llegase, por el momento, a dominar en Italia. Brunetto Latini, en su viaje de regreso a Florencia, a finales de 1260, al pasar por Roncesvalles (*Tesoretto*, vv. 143-47 y 152-62), se encontró con un estudiante que regresaba de Bolonia, que algunos estudiosos han identificado con su hermano, Bonacorso Latino, el cual le entregó una carta de su padre, manchada con sus lágrimas, en la que le informaba del desastre de Montaperti y de la sentencia de destierro dictada contra toda la familia¹⁶.

¹⁶ ... uno scolaio
Sour un muletto baio,
Che venia da Bolongnia (vv. 146-148).

[-Viniendo a través del valle / en la altura de Roncesvalles / me tope con- un estudiante / cabalgando una mulilla baya / que venía de Bolonia]
Biblioteca Laurenziana, MS Strozzi 146, fol. 2, en Latini (1981: 10-11). La carta fue escrita por su padre cuando Brunetto estaba en Sevilla, en ella Bonacursio llama a Alfonso X “Rey de Romanos y de españoles” y dice así:

Bonacursius latinus de florencia dilecto filio Bornéete notario, ad excellentissimum dominum Alfonsum romanorum et hispanorum regem iam dudum pro comuni florentie destinate, salutem, et paterne dilectionis affectum.

Brunetto decidió no volver a su amada Florencia. Mientras la mayor parte de su familia se refugió en el distrito de San Fedriano de Luca, él se dirigió a Francia; primero, a Montpellier, donde hizo su confesión a los franciscanos¹⁷; después, a Arras, donde escribe documentos relacionados con el gobierno del *Primo Popolo*, (los “populares” de la carta) ahora también en el exilio; a la Curia Romana¹⁸; y, desde el mercado de Barsur-Aube, a la Abadía de Westminster¹⁹; finalmente, sabemos que pasó también algún tiempo en París, ocupado principalmente en asuntos relacionados con las actividades de los banqueros florentinos (Harting, 1934: 674)²⁰.

Latini residió durante los seis años del exilio en Francia, donde prácticamente escribió toda su obra en francés, dedicándola a un desconocido protector, ‘*biaus dous amis*’²¹. Tras la derrota y muerte de Manfredo en la batalla de Benevento el 26 de febrero de 1266, en 1267, finalmente, pudo regresar a Italia, probablemente en el séquito de Carlos de Anjou; a partir de 1269 desempeñó cargos importantes en la república de Florencia como protonotario angevino y allí murió en 1294.

3. RELACIONES LITERARIAS E INTERCAMBIO CULTURAL

Si bien el viaje de Brunetto Latini a la corte de Alfonso no obtuvo los resultados diplomáticos esperados, sus consecuencias en el campo de las letras y la cultura en general, deben considerarse de importancia trascendental, pues se cree que el embajador florentino, como resultado de sus contactos con el *scriptorium* alfonsí, se convirtió en vehículo portador de la cultura alfonsí-musulmana a la Florencia de Dante.

Esta suposición no ha sido tan clara en el pasado como creo que lo es hoy día. Uno de los más conocidos especialistas de Latini, Francis J. Carmody, en su edición de

Mestam flebilis epistole paginam, quam forte videbis lituris multipliciter maculatam, defluens ab intrinsecus diluuium lacrimarum quas nec debebam nec poteram continere, scribentis faciem, pectus, et cartularri proleuebat [...] te et alios guelfos et populares bannis perpetuis supponentes (Donati, 1896: 223, 230-232); Cfr. Schirmacher (1881: 476); Latini (1909: 13-14).

[Bonacursio Latino de Florencia a su querido hijo Bornéete –Brunetto– notario, enviado hace ya algún tiempo por el común de Florencia al excelentísimo señor Alfonso, Rey de Romanos y de españoles, salud, con afecto y amor paterno. Esta triste página de una lacrimosa carta, que tal vez verás manchada en varios lugares con un diluvio de lágrimas que de lo más íntimo me corrían por la cara y el pecho, que ni podía ni debía contener, manchando la carta y el papel del escriba ... castigándote a ti y a otros güelfos y “populares” con el destierro perpetuo].

¹⁷ *Tesoretto*, ms.cit., fol. 23; 126-127.

¹⁸ Archivo Segreto Vaticano, Instr. Misc. 99; cfr. Armellini (1881: 260-263); Katterbach y Silva-Tarouca (1930: 20, Plate 21); Foerster (1946: 64-65, Plate 35).

¹⁹ Westminster Abbey, Muniment Room 12843, cit. por Holloway (2005: 4).

²⁰ Un manuscrito de los *Livres dou Trésor* contiene una detallada lista de las ferias y mercados en los que los banqueros florentinos mantenían negocios, lo cual pudiera ser un buen indicio de una faceta poco conocida de Brunetto: su interés en las relaciones comerciales de la república florentina y sus banqueros.

²¹ Cfr. *La rettorica*, I.10; *Trésor* I.1.4 y III.73.1. Para Carmody (1948: XVIII) dicho personaje habría sido Davizzo Tosinchi, ilustre descendiente de una familia de banqueros florentinos; para Holloway (1993: 35) el destinatario habría sido nada menos que el rey francés Carlos de Anjou. Es muy probable, dado que se sabe que Brunetto, como buen comerciante-empresario que fue, reprodujese sus obras en cantidad para enviarlas a amigos y mecenas, cambiando la dedicatoria según el destinatario.

Li Livres dou Trésor (1948), sostuvo que '*Les ouvrages de Latini ne montrent aucune influence des lettres espagnoles, aucune connaissance du pays*' (p. XVII). Hoy, sin embargo, la mayoría de los estudiosos sostiene que tal influjo existió, como se desprende, precisamente, del análisis de sus obras y de las de sus alumnos, como Guido Cavalcanti (c. 1258-1300), Francesco da Barberino (1264-1348), y del mismo Dante.

No es mi intención resucitar la vieja polémica que se levantó con motivo del descubrimiento y publicación del *Libro de la Escala de Mahoma*, obra con "inquietantes paralelismos" y posibles relaciones estructurales con la *Divina Commedia*, que agrió las relaciones de la crítica nacionalista hispano-italiana al final de los años cuarenta²², sino señalar los resultados de las investigaciones de los últimos años, proponiendo un marco contextualizado que pueda servir de referencia al tema de las relaciones e influencias literarias árabo-castellanas en el *Tesoretto* y el *Tesoro* de Brunetto Latini y en la *Commedia* de Dante.

Por lo que se refiere a la actitud de la crítica literaria en España, cabe señalar que desde el primer historiador moderno de la literatura española, D. José Amador de los Ríos (1863, III: 36), se ha venido, primero, sospechando y, después, sosteniendo que con toda probabilidad *Le Trésor* se gestó en España bajo la influencia de una obra alfonsí muy afín, el *Setenario*, compuesta por Alfonso X, parte bajo el reinado de su padre, Fernando III (1201-1252), y completada cuando ya era rey²³. La sospecha probablemente no podrá nunca llegar a la certeza absoluta, mientras no se corrobore con documentos fehacientes; pero las pistas que voy a trazar dejan poco lugar a dudas.

Según el Rey Sabio, el *Setenario* es una obra que su padre le mandó componer para "que tuviese él et los otros reyes que después dél viniesen, por tesoro"; palabra que, sorprendentemente, reaparece en Brunetto Latini para dar título a su obra, tal vez como homenaje a Alfonso al que, como veremos enseguida, la dedicó. El *Setenario* es asimismo una obra de naturaleza miscelánea, pero coincide con la de Latini en el hecho de que ambas son esencialmente un manual de educación de príncipes. ¿Conoció Brunetto el *Setenario* durante su visita? El título y la lectura de la obra, cuando se la contrasta con las de Latini, apuntan en esa dirección: las metáforas, las alegorías, y un estilo simbólico en el que se mezcla lo sagrado con lo profano, las aproximan de tal manera que muchos estudiosos hoy día sostienen que Latini conoció, no solo el *Setenario* sino otras obras alfonsíes, como *Las Partidas*, obras que pudieron influir en varios temas que aparecen en *Le Trésor* (Ferreiro Alemparte, 1988: 97-133).

Cuando el embajador florentino llegó a Sevilla a finales del verano de 1260, el *Setenario* probablemente se hallaba ya terminado (o por lo menos en el estado en que hoy se conserva), así como se hallaban terminadas también las cuatro primeras *Partidas* (desde luego lo estaban la Primera y la Segunda, la más importante desde el punto de vista del derecho político o teoría del Estado y que trata extensamente también de la

²² Cfr. Muñoz Sendino (1949); y la obra del arabista Asín Palacios (1943); Cerulli (1949, 1972); Sepúlveda (1965); y De Epalza (1989).

²³ Cfr. Alfonso X ([1945], 1984), y Vanderford (1941); Macdonald (1990). Sobre los problemas de la composición del *Setenario*, véase Martínez (2016: 123-135).

educación de príncipes). Brunetto sin duda tuvo acceso a todos estos materiales y a muchos otros que se estaban preparando para ser incluidos en la monumental *General Estoria*. Sabemos que en el *Scriptorium* alfonsí sevillano se conservaban obras de toda índole en latín, árabe, hebreo y castellano, lengua a la que pasarán todos aquellos materiales. Brunetto, hombre de letras, no había llegado a Sevilla para consultar manuscritos sino para implorar la ayuda militar de Alfonso X que había sido elegido por los electores alemanes Rey de Romanos en Frankfurt en 1257, como paso previo a la coronación de Emperador del Sacro Romano Imperio; pero el sabio florentino, como buen comerciante, debió tirarse las cuentas: ¿por qué no aprovechar la ocasión y llevarme algunos materiales que me ofrece la generosidad de esta gran monarca?

Es imposible saber exactamente qué conoció y qué se llevó Brunetto Latini de la corte de Alfonso X en aquel momento en que en el *scriptorium* sevillano se acumulaba una inmensa bibliografía para la composición de la *General Estoria* y otras obras. La crítica moderna, sin embargo, cree que Brunetto Latini, a su regreso de Sevilla, se llevó consigo entre otras obras, la *Ética nicomáquea*, la *Astronomía* de Ptolomeo/Alfargano, y el *Libro de la Escala de Mahoma* (Minutello, 2003; Cerulli, 1949, 1972). Esta creencia se basa, como insinuamos más arriba, en el hecho de que todas estas obras reaparecen en las que Brunetto compuso a raíz de la visita y que, a su vez, influyeron en la estructura de la obra de su alumno Dante Alighieri, especialmente en la *Divina Commedia* (Cerulli, 1949, 1972).

De la *Ética* hablaremos enseguida; de momento, fijémonos en la opinión de la gran especialista en la obra de Latini, Julia Bolton Holloway, que ha sostenido que Brunetto habría llevado consigo muchos de los materiales usados en la composición del *Trésor*, extrayéndolos del *Almagesto*, cuya traducción del árabe al latín fue hecha en España por Gerardo de Cremona y se conservaba en el *scriptorium* alfonsí; no sólo, según la estudiosa, la actividad cultural de la corte alfonsí, conocida entre los intelectuales italianos a raíz de la visita histórica de Brunetto Latini a Sevilla, ha llevado a algunos estudiosos a preguntarse: ¿existió alguna relación de dependencia entre los padres del humanismo italiano y Alfonso X? Holloway, que ha estudiado la cuestión en un ensayo pionero sobre esta posible relación, escribe:

Sospecho con buen fundamento que la decisión de Alfonso el Sabio de enfatizar la escritura vernácula, poco común en este periodo, influyó en la decisión de Brunetto Latini de hacer otro tanto, y a su vez, en Dante (1985: 480)²⁴.

Mientras todo esto lleva repitiéndose en la crítica desde hace varios años, los estudiosos se han concentrado principalmente en la relación de dependencia de Dante del *Libro de la Escala* en la concepción estructural de la *Divina Commedia*. Traducido del árabe al latín por Buenaventura de Siena en la corte de Alfonso X, el *Libro de la Escala* es una visión onírica de Mahoma en Jerusalén que, guiado por el Arcángel Gabriel, visita el Infierno y el Paraíso. Dante sin duda conoció esta obra durante sus estudios bajo Brunetto Latini. Pero, fuera de señalar la posible deuda estructural, sin duda

²⁴ "I strongly suspect that Alfonso el Sabio's decision to stress vernacular writing, which was unusual in this period, influenced Latini's similar choice and, in turn, Dante's" (1985: 480; 1990: 109-123; 2014).

muy importante, poco más se ha dicho sobre el resto del influjo de las demás obras que se llevó, como las divisiones correspondientes a la *Ética nicomáquea* y el uso de la *Astronomía* de Alfargano, obras que fueron igualmente incorporadas en el *Tesoro* y que sin duda Brunetto explicaría también a sus alumnos. La *Divina Commedia*, donde se acumula un impresionante bagaje cultural de las fuentes más dispares, se halla profundamente entrelazada, desde el principio hasta el final, con el *Tesoretto* y con el *Tesoro*. Si estas dos obras arrojan influjos provenientes de materiales extraídos de la corte alfonsí, separar e identificar estos materiales para relacionarlos entre sí, es tarea que está todavía por hacer. Se conserva un manuscrito del *Tesoro* en italiano en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (Ms. II.VIII.36), que lleva la fecha 1286, que, según ha sostenido Hélène Wieruszowski (1958; 1971: 515-561), pudiera haber sido dictado por Brunetto a Dante cuando éste tenía unos 20 años; lo cual sería un argumento más para ilustrar la simbiosis profunda entre maestro y alumno.

El tema del “dictado” de Brunetto a Dante nos lleva a otra consideración general poco atendida por la crítica. El dictado de obras por el autor y la multiplicación simultánea de varias copias, en este caso, por el empresario Brunetto, que las usaba para congraciarse bienhechores y amigos esparcidos por media Europa, ha sido discutido por los especialistas, pero ninguno se ha preguntado dónde aprendió Latini aquel método que contribuyó a la rápida difusión de sus obras. La respuesta creo que pudiera hallarse en el legado cultural árabe que se llevó consigo de Sevilla, tal vez más importante que el regalo de libros o manuscritos. En el *scriptorium* sevillano Brunetto pudo observar cómo los colaboradores de Alfonso, y antes de ellos los traductores de Toledo, usaban un método técnicamente muy superior al de los cristianos del resto de Europa, que consistía en la traducción simultánea a dos lenguas (latín y castellano) y en dictar la obra, al mismo tiempo que varios escribas la copiaban; esta técnica empleada por los árabes desde hacía siglos, aceleraba la producción de libros y, en el caso de Alfonso X, era ideal para la traducción de textos de la antigüedad y su difusión en castellano, como después acelerará la producción y difusión de las obras de Brunetto en toda Europa.

Bajo los Abasidas [Bagdad, 762-1258], escribe Thomas Glick, la producción de libros era pública y colectiva. Los autores leían sus obras públicamente al tiempo que los escribas transcribían sus palabras, a continuación éstos se las volvían a leer para controlar la exactitud. Este método explica al mismo tiempo la proliferación de libros y el alto nivel de precisión, si lo comparamos con el paso de tortuga de los escribas monásticos europeos que trabajan en solitario para producir una sola copia (*The Medieval Review*, 2009)²⁵.

Es decir, junto con los manuscritos y las obras que se llevó, Brunetto aprendió también un método de trabajo, que más tarde pondrá en práctica en su propia cancillería florentina y en la enseñanza a sus alumnos, cuyo fruto más granado habría sido *La Sommetta*²⁶.

²⁵ Para el uso de este método en la Escuela de Traductores de Toledo, véase la introducción de Domingo Gundisalvo a su traducción del *Liber De anima* de Avicena (Martínez, 2016: 401-403).

²⁶ Esta obra, publicada integralmente por primera vez por Wieruszowski (1958: 553-561), fue atribuida por la editora a Brunetto Latini (p. 58); pero más recientemente la atribución ha sido rechazada por

El legado alfonsí a Brunetto Latini no fue solo un legado, por así decir, material, hecho de libros y manuscritos, sino también espiritual e ideológico que posteriormente se manifestó en los propios trabajos, introduciendo el uso de la lengua vulgar, que era la lengua en que la corte de Sevilla componía normalmente obras jurídicas, científicas e históricas. Esta experiencia, se cree, impulsó a Brunetto a escribir todas sus obras en lengua vernácula y a enseñar esta práctica a sus alumnos, hasta el punto de llevar a Dante a cantar sus excelencias en el *De vulgare eloquentia* (c.1305), obra en la que sostiene por primera vez: “la lengua vulgar es más noble que la latina” [*nobilior est vulgaris*’], anticipándose así a su tiempo, al propugnar el uso del romance y el abandono del latín para las obras literarias y hasta filosóficas (Grayson, 1972: 1-310), cosa que se había hecho en la corte alfonsí desde hacía medio siglo.

Otro aspecto importante del legado alfonsí fue el conocimiento y el influjo de la cultura árabe en Brunetto Latini y Dante, el cual ha sido estudiado por numerosos estudiosos, pero se ha insistido poco en las raíces de aquel legado. Para desenterrar aquellas raíces debemos retomar una perspectiva más amplia sobre la educación y los contactos de Brunetto Latini con la cultura más avanzada de la época, la árabe. Los dos centros difusores más importantes durante los siglos XII y XIII fueron la corte de Federico II de Sicilia y la corte de Alfonso X en Sevilla. Sobre el influjo de la cultura de la corte de Federico II, principalmente a través de su Canciller, el gran intelectual gibelino Pier delle Vigne, tanto en Brunetto Latini como en Dante, se ha escrito mucho (Kantorovicz, 1957; Davidsohn, 1977; Boccassini, 2003), especialmente en relación con *Inferno*, 13, 33-78, donde Dante, imitando el estilo irónico de Pier delle Vigne, pone en su boca toda una serie de alusiones irónicas a referencias bíblicas; por tanto, no voy a insistir aquí, pues no es el objetivo primario de mi ensayo.

El segundo centro a través del cual Brunetto Latini entró en contacto con la lengua árabe y la cultura musulmana fue más directo y personal y tuvo lugar durante su visita a la corte de Alfonso X en Sevilla. Allí pudo observar cómo estudiosos musulmanes, judíos y cristianos trabajaban bajo los auspicios y la protección de un rey cristiano (Kantorovicz, 1957; Davidsohn, 1977); Boccassini, 2003).

Hoy se cree que Alfonso X había integrado la cancillería y el *scriptorium* en un solo centro con el fin de potenciar todos sus recursos en la producción de sus obras de una manera más eficiente (Cárdenas, 1990: 90-108). En Sevilla fue donde Brunetto tuvo su primer encuentro real con las fuentes greco-árabes que versaban sobre el aprendizaje y traducción de la *Ética* de Aristóteles y otras obras, como el *Almagesto* de Ptolomeo-Alfargano (Al-Fargani), que él mismo traducirá después al francés en *Li Livres dou trésor*, y sucesivamente al italiano en *Il Tesoro*. El contenido y las técnicas empleadas en estas obras fue sin duda difundido entre sus alumnos que sabemos hicieron amplio uso de ellas en las propias (Holloway, 2014: 448). Asimismo, fue en Sevilla y a contacto con aquella corte, donde predominaba la filosofía del momento, el averroísmo, donde Brunetto debió adquirir también un gran interés por aquel movimiento filosófico, el

Hijmans-Tromp (1999: 180-182). Se han publicado también ediciones parciales por Aruch (1915); y por Bertoni (1910: 295-296).

más popular del tiempo, que después comunicará a sus discípulos más aventajados, Dante, Guido Cavalcante, y Francesco da Barberino, los cuales darán al averroísmo amplia acogida en sus obras²⁷.

El acceso a la obra de Alfonso X y a sus fuentes, así como la protección que Latini debió recibir del monarca castellano, a pesar de ser de ideología política contraria (Alfonso fue siempre un aguerrido gibelino), explican sin duda la deuda de gratitud que se manifiesta, como veremos enseguida, en la dedicatoria del *Tesoro* a Alfonso y el intercambio cultural, que tuvo lugar entre Brunetto y la corte castellana durante el periodo del exilio en Francia y después de volver a Florencia.

La mejor prueba de este intercambio la tenemos en el envío de una copia de las *Cantigas de Santa María* a Florencia. Por su esplendor, esta copia se cree que procedía de la cámara regia alfonsí; se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, MS Banco Rari 20 (García Solalinde, 1918; Keller and Kinkade, 1983: 348-352)²⁸. El envío del manuscrito de las *Cantigas* se cree que fue para contracambiar el del *Trésor* enviado a Alfonso, cuando Brunetto estaba todavía en Francia. Esta copia en francés probablemente fue traducida al castellano por mandato del mismo Alfonso en 1265, como se dice en el Ms. 3380 de la Biblioteca Nacional de Madrid que contiene la obra: “Aquí comienza el libro del Tesoro que habla de muchas nobles cosas, el qual fiso e compuso el muy noble e muy virtuoso rrey don Alfonso de Castilla el qual se partió en tres libros”. El aserto de que la copia del *Tesoro* fue enviada desde Francia se deduce del hecho que la traducción castellana de 1265 no contenía el cap. 98, donde se narra la derrota y muerte de Manfredo por Carlos de Anjou el 26 de febrero de 1266; este capítulo y los demás capítulos históricos que siguen sobre Federico II y Manfredo fueron escritos por Brunetto después de su regreso a Florencia, documentado ya el 16 de marzo de 1266²⁹.

Por relacionarse con el tema que estamos tratando, deseo señalar otro texto de Latini enviado a la corte de Alfonso X; se trata de una magnífica traducción al italiano de la *Ética aristotélica* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10124). Según los expertos, se trataría de una traducción hecha por Brunetto, no del texto latino de Hermann el Alemán, sino de la versión del texto en siciliano compilado en Bolonia por Taddeo D’Alderotti (Marchesi, 1903: 1-74).

Los intercambios culturales continuaron bajo el sucesor de Alfonso X, Sancho IV (1284-1295), que ordenó la “primera” traducción castellana del *Trésor*, probablemente sirviéndose y completando la que había sido hecha en la corte de su padre:

Aquí comienza el libro del thesoro que trasladó maestre Brúñete [Brunetto] de latyn en rromance francés, et el muy noble don Sancho fijo del muy noble Rey don Alfonso ... mandó trasladar de

²⁷ Corti (2003); De Robertis (1970); Gorni (2009); y Id. (1942). Para las obras y la crítica sobre Barberino, véase la amplia bibliografía que trae Holloway (2005: 11-13).

²⁸ Para el intercambio de otras obras, véase Asín Palacios (1961: 355), con mucho material nuevo sobre Florencia y la cultura árabe; Cerulli (1949, 1972), y Sepúlveda (1965). Cfr. Orr (1956); y Southern (1973: 133-145).

²⁹ Cfr. Davidsohn (1908: 22), Carmody (1948: 76) y Ferreiro Alemparte (1988: 37, nota 12).

francés en lenguaje castellano a maestre Alfonso de Paredes físico del infante don Ferrando... e a Pascual Gómez escribano del Rey sobre dicho e fabla de la nobleza de todas las cosas" (Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Ms. 13-3-18)³⁰.

Esta traducción se conserva en trece manuscritos, y en varias versiones a otras lenguas peninsulares³¹.

Estos datos sobre el conocimiento de Latini del ambiente cultural de la corte alfonsí y del intercambio entre ambos son bien conocidos, aunque a veces se acepten solo como hipótesis de trabajo; no obstante, creo que es útil refrescarlos a las nuevas generaciones de estudiosos que, por desconocerlos o tal vez ignorarlos a sabiendas, han caído en graves errores de interpretación de la obra de Latini.

Me detendré brevemente en dos de estos errores más clamorosos porque su aclaración me lleva directamente a la relación de Brunetto Latini con *Las Partidas* y con el tema de la dedicación de su obra más importante a Alfonso X.

En el capítulo 1 de la primera parte del *Trésor* escribe Brunetto: '*E nostre emperes dist el Livre de Loi que commencement est grignour partie de la chose*'. Este pasaje en la traducción castellana del *Tesoro*, se vierte de la siguiente forma: "*E nuestro Emperador dice en el Libro de las Leyes que començamiento es la mayor partida de la cosa*". ¿A qué emperador se está refiriendo? A la vista de lo que dijimos más arriba sobre la elección de Alfonso X para ocupar el trono imperial, es evidente que Brunetto no puede estar hablando de ningún otro más que de Alfonso X (como lo hacía también su padre en la carta que le envió). Sin embargo, los editores modernos del *Trésor* siguen identificando a ese emperador con Justiniano (Carmody, 1948: 434) o con Federico II (Wittlin, 1989: 75).

Ambas atribuciones son claramente erróneas. Dejando de lado la de Justiniano por injustificada, la de Federico II está a todas luces fuera de lugar: primero, porque llevaba muerto, tras su excomunión y deposición en el Concilio de Lyon (1245), un par de décadas; y segundo, porque Brunetto, declarado güelfo, jamás hubiese llamado a Federico II "nuestro Emperador". El "Emperador" para Brunetto Latini, en el momento de comenzar el *Trésor*, a principio de los años sesenta, no podía ser otro más que Alfonso X.

Más importante, si cabe, es la mención del "*Livre de Loi*", o "*Libro de las Leyes*", que también aparece en la cita. Como todos los historiadores del derecho alfonsí saben, ése es también el título que se daba a *Las Partidas*, y Brunetto lo sabía, probablemente porque ése era el título con el que se conocía la obra cuando él estuvo en Sevilla. Finalmente, en relación con el conocimiento del contenido de la obra alfonsí, las palabras de Latini (*'E nostre emperes dist el Livre de Loi que commencement est grignour*

³⁰ En Ferreiro Alemparte (1983: 15).

³¹ Cfr. López Estrada (1960); Holloway (1986). Para las ediciones y estudios del *Tesoro* en las varias lenguas peninsulares, cfr. Baldwin (1986); y su edición de la obra castellana (1993). El *Trésor* fue traducido también al catalán (1971-1989); y al aragonés (1995). La difusión del *Tesoro* en España fue tal que se llegó a atribuir a Alfonso X una obra que lleva también el título de *Tesoro*, pero no se trata de la obra de Latini, sino de una obra de Alquimia con el mismo título. Cfr. Sánchez Pérez (1932).

partie de la chose'), en su brevedad, recogen perfectamente el contenido de la apertura de *Las Partidas*:

Dios es comienzo, e medio, e acabamiento de todas las cosas, e sin él ninguna cosa puede ser: ca por el su poder son fechas, e por el su saber son gobernadas, e por su bondad son mantenidas. Onde todo ome que algún buen fecho quisiere començar, primero deue poner e adelantar a Dios en él, rogándole e pidiéndole merced que le dé saber, e voluntad, e poder, porque lo pueda bien acabar³².

El segundo malentendido del *Trésor* por parte de la crítica, que quisiera mencionar, tiene que ver con la dedicación de la obra. El *Trésor* está dedicado a un amigo: '*a toi biaux dous amis*', protector de Brunetto Latini y expatriado como él en Francia. Este personaje parece ser el mismo que figura como '*fino amico caro*' al comienzo de la retractación que sigue al *Tesoretto*, y en la *Rettorica*, como ciudadano y del mismo partido, es decir, güelfo, '*molto ricco d'aver, ben costumato e pieno de grande senno, che lli fece molto onore e grande utilidade..., et era parlatore molto buono ...; e per lo suo amico ... si mise a ffare questa opera*'. Estos textos parecen indicar a una misma persona con la que le unía una estrecha amistad y una gran deuda, tal vez económica, y desde luego de compañerismo y afinidad ideológica y política que algunos estudiosos han identificado con Davizzo Tosinghi (*supra* nota 21).

Pero debemos considerar también los 122 primeros versos de la introducción del *Tesoretto* en los que Brunetto Latini declara, en un tono solemne y encumbrado, haber dado '*a caro amico*' '*questo ricco tesoro*' en prosa y verso (*in prosa e in rimato*), es decir, el *Trésor* y el *Tesoretto*. Estos versos no parecen estar destinados a la misma persona ('*Al fino amico*') del verso 2.427 con el que inicia la retractación al final del *Tesoretto* que lleva por título *La penitenza*. Me parece que en los versos introductorios del *Tesoretto*, aunque se puede siempre sobrentender el amigo, o el lector de la obra, creo que en realidad no se trate del lector amigo en general, sino de uno muy particular, el cual se halla investido de dignidad regia, al cual el autor se encomienda y al que presenta y dirige la obra:

*A voi mi raccomando.
Poi vi presento e mando
Questo ricco tesoro,
Che vale argento e oro (vv. 73-76).*

El valor de la obra es tal que no ha encontrado persona nacida que sea digna de poseerla y ni siquiera de verla:

*Si ch'io nonn'o trovato
Homo di carne nato
Che sia dengno d'aver.
Né quasi di vedere,
Lo scritto k'io vi mostro
In lettere d'incostro (vv. 77-82).*

³² *Las Siete Partidas* (1974). El Ms.Add.20780 del Museo Británico (Arias Bonet, 1975), contiene una versión más reducida del pasaje citado que se ajusta aún más al resumen de Latini: "A Dios deue omne adelantar e poner primeramente en todos los buenos fechos que quisiere començar, ca El es comienzo e fazedor e acabamiento de todo bien" (p. 3).

Lo que niega a todos los demás, a este especial amigo le ruega que lo acepte y lo tenga como prenda cara y por ende sea generoso con él:

*E a voi faccio prego
Che lo tegnate caro
E chenne siate avaro (vv. 84-86)³³.*

La clave, por así decir, secreta y en cierto modo segura para identificar la persona a la cual está dedicado el *Trésor* la hallamos en la traducción castellana llevada a cabo en vida de Brunetto. Donde el texto francés dice:

E por ce ke li tresors ki ci est ne doit pas iestre donés se a home non ki soit souffissables a si haute richece, la baillerai jou a toi biaux dous amis, car tu en ies bien dignes selonc mon jugement (Trésor, 1, 1. 4).

El traductor castellano lo entendió así:

Pero este thesoro non deue ser dado sy non a omne que deue asy auer grant riqueza, por este caso lo daré a vos que sodes mi rrey. Ca vos sodes digno de lo auer segunt el mjo juizio (Ms. de la B. Nac. 2380 -las cursivas son nuestras-).

El cambio de '*amis*' por *rey*, llevado a cabo por los traductores de la obra, Alfonso de Paredes y Pascual Gómez, que probablemente habían conocido a Latini durante su permanencia en Sevilla y sabían por experiencia directa que la obra había sido dedicada a Alfonso X, es un testimonio de incalculable valor histórico. Este testimonio nos lo confirma el mismo Latini en el *Tesoretto* cuando escribe:

*Al valente signore
Di cui non so migliore
Su la terra trovare,
Ché non avete pare
Né in pace né in guerra;
Sì ch'a voi tutta terra
Che'l sole gira lo giorno
E'l mare batte d'intorno
San' falglia si convene,
Ponendo mente al bene
Che fate per ussagio,
E all'alto legnaggio
Donde voi siete nato (vv. 1-13).*

Del alto linage del destinatario, ahora referido ya directamente a Alfonso X ('*Re nanfosse*') se ocupa en los vv. 123-134 en los que se resume fielmente la condición de Alfonso como candidato único por su ascendencia imperial a la corona del imperio:

*Esso comune saggio
Mi fece suo messaggio
All'alto Re di Spangna,
Ch'or è Re de la Magna
E la corona attende,
Se Dio nolglil contende.
Ché già sotto la luna
Non se truova persona*

³³ "... resulta evidente que este *Tesoretto* o pequeño tesoro fue originariamente redactado como hermosa e ingeniosa carta de agradecimiento diplomático destinada a Alfonso el Sabio" (Holloway, 1981, 455).

*Che, per gentil lengnaggio,
Né per alto barnaggio,
Che sì dengno ne fosse
Com'esto Re nanfosse.*

Para Brunetto está claro quién es el candidato a la corona imperial, Alfonso, rey de España, sin embargo, no deja de señalar las divisiones y las rivalidades entre los dos contendientes así como su *status* social, uno, rey y emperador, y el otro, un simple conde:

Encor au tens cestui apostoile [Alejandro IV] vint une divisions entre les princes d'Alemaigne; car li un esleurent a roi et a empereour monsigneur Alfons, roi de Chastele et d'Espaigne, li autre esleurent le conte Richart de Cornuaille, frere au roi d'Englatterre (Trésor, cap. 98, 3).

Para concluir este tema de la dedicación de la obra debemos citar un temprano argumento documental el cual nos lleva de la mano a conectar a Alfonso X con Dante. Se trata de la ilustración miniada que aparece en el mejor manuscrito del *Tesoretto*, conocido como Strozzii 146, fol.1v de la Biblioteca Laurenziana de Florencia. Dicha miniatura, colocada al pie de la dedicatoria, representa a Brunetto Latini ante Alfonso X: "Ser burnetto", hincando una rodilla ante Alfonso, "rex dispagnia", sentado en el trono que, con un amable gesto, le indica con la mano que se levante del suelo. A la izquierda de Brunetto, un paje sujeta la brida del caballo del ilustre embajador, mientras a la izquierda del monarca, un cortesano con la espada ceñida contempla la escena (reproducción en Holloway, 1981).

Esta miniatura no testimonia un hecho histórico de presentación de la obra, ya que cuando Brunetto se encontró con Alfonso X en Sevilla todavía no la había escrito, por tanto, mal podía presentársela, sino que el copista del manuscrito manifiesta la expresa voluntad del autor de dedicar la obra a Alfonso X en recuerdo de aquel encuentro y como acto de gratitud por las mercedes recibidas. De mayor relevancia, si cabe, es el hecho de que el escriba del manuscrito Strozzii 146, según el parecer de las estudiosas dantistas, Hélène Wieruszowski (1958) y Julia Bolton Holloway (1981), pudiera haber sido el mismo Dante, el cual sería también el iluminador de la miniatura³⁴.

La conjetura es extraordinaria por sus implicaciones, ya que, si alguien pudo conocer las intenciones de Brunetto Latini, nadie mejor que Dante el cual sin duda conocía la visita de su maestro a la corte de Sevilla y su deuda cultural con el Rey Sabio. Lo cual nos lleva a cerrar el círculo crítico, iniciado con Amador de los Ríos, con el parecer del estudioso contemporáneo Ferreiro Alemparte: "De hecho, el camino seguido por Dante de la mano de Brunetto Latini venía de Alfonso X el Sabio" (1986: 214-215).

Este camino, no solo como imagen poética sino también como recuerdo histórico (*supra* nota 14), se abre con el primer compás de la *Divina Comedia* ('*Nel mezzo del*

³⁴ Strozzii 146 is the most carefully written early manuscript of the *Tesoretto*, and provides the best text of the poem. It is also written in a style and orthography with which readers of Dante would be familiar, it is possible that Dante may have been its scribe and illuminator. The manuscript is the only one to contain illuminations (II *Tesoretto*, p. XXIX).

cammin di nostra vita'), el cual, según varios estudiosos, aludiría al camino de Sevilla a Roncesvalles recorrido por Brunetto Latini:

*E io in tal corrocto
Pensando a capo chino,
Perdei il gran cammino,
E tenni a la traversa
D'una selva diversa* (Tesoretto, vv. 186-190),

que traen inmediatamente a la mente los versos de Dante:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Ché la diritta via era smarrita.*

Dante, al iniciar la obra, con toda probabilidad, quería rendir tributo a su maestro, recordando los versos del angustiado Brunetto en aquel duro trance de la derrota de sus partidarios; de hecho, volviendo sobre aquel recuerdo, en el encuentro en el *Infierno*, c. XV, Dante no osa bajar del camino para ponerse a la par del que llevaba su maestro. Pero le siguió reverente un buen trecho, inclinada la cabeza, como cuando se va a la par con persona digna de respeto:

*Io non osava scender de la strada
Per andar par di lui; ma'l capo chino
Tenea, com'uomo che reverente vada* (vv. 43-45)

Al preguntarle Brunetto por la “fortuna” o “destino” que le había guiado hasta allí antes del último día, Dante recuerda su extravío en un valle, allá en lo más alto, en la vida clara:

*Là su di sopra, en la vita serena
... mi smarrì'in una valle ,... (vv. 49-50).*

Se han escrito volúmenes sobre las posibles alusiones e interpretaciones de la *Commedia* dantesca, pero un comentario ceñido a las palabras nos lleva sin remedio al episodio del *Tesoretto*, cuando Latini, de retorno por el Camino de Santiago, a su paso por Roncesvalles, supo de la aciaga suerte que habían corrido sus partidarios de Florencia.

*Venendo por la challe
Del plano di Roncisvalle, ... (vv. 143-144).*

Acto seguido, Brunetto confía a Dante la custodia del *Tesoro*; no le pide nada más, solo desea:

*Siate raccomandato il mio Tesoro
Nel qual io vivo ancora e più non cheggio* (vv. 119-120).

El discípulo cumplió fielmente el encargo de su maestro, y la obra de Brunetto Latini vivirá eternamente mientras viva la *Divina Commedia*.

4. PRESENCIA DE LA ÉTICA ARISTOTÉLICA EN BRUNETTO Y DANTE

Las relaciones personales de Brunetto Latini con Alfonso de Castilla, primero, a nivel personal y, después, de intercambio cultural, como han puesto de relieve

numerosos estudiosos, son evidentes. Tratemos ahora de aclarar si aquellas relaciones se extendieron también a sus respectivas obras y específicamente al influjo de la *Ética* aristotélica, tema con el que se inició este trabajo.

Está fuera de duda, como reconoció ya el humanista Alfonso de Cartagena y ha demostrado Ferreiro Alemparte (1988: *passim*), el influjo de la *Ética nicomáquea* en *Las Partidas*. El conocimiento y difusión de dicha obra en su versión latina en España asciende al año 1240 cuando Hermann el Alemán puso fin a su traducción, según el comentario medio de Averroes³⁵. Algunos años más tarde, el ilustre traductor de la escuela toledana, alentado por el buen recibimiento de esta traducción, para facilitar a las escuelas un texto más asequible y práctico, decidió traducir también la versión abreviada, conocida como *Summa* o *Compendium Alexandrinorum*, que llevó a cabo el 8 de abril de 1244³⁶. Ambas traducciones sin duda circularon en el *Scriptorium* alfonsí, como demuestra el hecho de que de ambas haya citas directas e influencias indirectas en *Las Partidas*, compuestas entre 1256 y 1262/1265.

Para Alfonso, Aristóteles es el Sabio por antonomasia: “que fizo departimiento naturalmente en todas las cosas del mundo”; el Rey Sabio tuvo una verdadera obsesión por Aristóteles y su filosofía, de tal manera que lo cita siempre como autoridad suprema, a veces directamente, otras *ad sensum*³⁷. Sin duda tenía sus buenas razones para admirar

³⁵ La fecha aparece al final de la traducción en un epílogo de Hermann al cual precede el del autor de la traducción árabe, Averroes:

Et hic explicit sermo in hac parte huius scientiae... Et ego [Averroes] quidem explevi determinationem istorum tractatum quarto die Iovis mensis Iunii qui arabice dicitur Ducadatin, anno Arabum quingentesimo septuagesimo secundo, et grates Deo multae de hoc;

sigue el epílogo de Hermann, “el traductor”:

Dixit translator: Et ego [Hermann] complevi eius traslationem ex arabico in Latinum tercio die Iovis mensis Iunii anno ab Incarnatione Domini MCCXL apud urbem Toletanam in capella Sanctae Trinitatis, unde sit nomen benedictum (Martínez, 2015: 9 y 17).

³⁶ *Explicit prima pars Nicomachiae Aristotelis quae se habet per modum theorice et restat secunda pars quae se habet per modum practiae. Et expleta est eius translatio ab arabico in latinum anno Incarnationis Domini MCCXLIII, VIII die aprilis* (Ms. lat. 12954 de la Bibl. Nat. de París).

El Ms. 16581 también de la Bibl. Nat., trae la fecha de 1243. Cfr. Luquet, 1901: 410; M.-Th. d’Alverny (1982), donde la autora describe detalladamente todos los manuscritos que contienen la obra; algunos la fechan en 1243 y otros en 1244; y Dunlop (1982).

³⁷ En *Las Partidas* predominan las citas de la *Ética* y de la *Política*: “ca segund dixo Aristóteles [sigue la cita]; “segund dixerón los Sabios antiguos, e señaladamente Aristóteles en el libro que se llama Política...” (Partida II, tit. I, ley VI) [sigue la cita]; “assi como dixo Aristóteles e los otros Sabios...” [sigue la cita]; “ca segund dixo Aritóteles a Alexandre...” [sigue la cita]; “segund dize Aristóteles...” [sigue la cita]; “e sobre esto dixo Aristóteles...” [sigue la cita]; pero también aparecen citas de Aristóteles de otras obras que figuran con nombres desconocidos hoy día: “assi como dixo Aristóteles en el libro que habla del Regimiento de la Cibdades, e de los Reynos” (Partida II, tit. 3, ley X ¿se trata de la *Política*?). No todas estas citas son identificables, pero si hay dos obras cuyas citas podemos identificar con relativa facilidad son la *Ética* y la *Política*. Cfr. Ferreiro Alemparte (1983: 11-12, 1988:97-133); y Martin (2000).

A diferencia de la *Ética*, se desconoce cómo llegó el texto de la *Política* al *scriptorium* alfonsí. Los árabes peninsulares, aunque sabían que existía tal obra, parece que no la conocieron, más que en la forma del pseudo aristotélico *Secretum secretorum*, conocido también por Alfonso X. En el comentario a la *República* de Platón escribe Averroes: “La primera parte de esta ciencia [la *Ética*] se contiene en la obra que Aristóteles escribió para Nicómaco; la segunda, en los libros de *Política*, sobre la cual trata también el libro de Platón que vamos a exponer, pues todavía no hemos visto los libros políticos de Aristóteles” – las cursivas son nuestras- [*Praeterea pars prior huius artis in eo opere continetur, quod Aristoteles ad Nicomachum*

al “mayor filósofo nacido de mujer” (como lo definió Averroes), pues sabía que la recepción del *Aristoteles Latinus* en Europa se había hecho a través de España y en gran medida desde su corte, de tal manera que no eran ninguna incongruencia los rumores que circulaban de un ‘*Aristoteles hispanus*’, ya que fue tanta su popularidad que algunos escritores medievales, y concretamente un cortesano suyo, Fr. Gil de Zamora, no se avergonzaron de afirmar que Aristóteles era nativo de España (Rico, 1967). Nada, pues, de extraño que en el *scriptorium* sevillano se conservasen un gran número de obras del Estagirita, tanto en árabe, como en latín, hebreo y castellano.

Ahora bien, según parecer común entre los especialistas, Brunetto Latini, en la segunda parte del *Trésor*: ‘*a traduit le Compendium avec une tres grande fidelité*’, y en consecuencia, ‘*Le Trésor offre un moyen critique tres important pour le rétablissement du Compendium original*’ (Carmody, 1948: XXVIII).

Cabe, sin embargo, preguntarse ¿qué texto del *Compendium* tuvo Latini delante para hacer una traducción “tan fiel al original”? Según J. B. Holloway (1981, 2014), que en esto se aparta de la opinión generalmente admitida, Brunetto Latini, como atestiguan todos los manuscritos, menos uno tardío, se sirvió para la composición de la segunda parte del *Trésor*, que contiene una traducción de la *Ética nicomáquea*, de la versión de la *Ética* árabe-latina de Hermann el Alemán; pero para la versión del *Trésor* al italiano, hecha por el mismo Brunetto, se habría servido de la traducción del *Compendium*, hecha del árabe al latín, por el médico averroísta Taddeo D’Alderotti; de tal manera que podemos decir que Brunetto en la composición de sus dos obras más importantes tuvo acceso a ambas traducciones de la *Ética* aristotélica, una, hecha por Hermann el Alemán, y otra, por D’Alderotti. Para sostener su opinión Holloway se funda en el Ms lat. 12954 de la Biblioteca Nacional de París en el que se anota que la *Ethica Nicomachea* fue trasladada del árabe al latín por Taddeo D’Alderotti y está fechada el 8 de abril de 1244; “tal aserto, escribe Alemparte (1988), no puede explicarse más que por un error de contaminación o trastrueque, pues todos los códices están concordes en registrar ese día para la conclusión del *Compendium* vertido por Hermann, aunque algunos den el año 1243 y otros el de 1244, diferencia mínima y fácilmente explicable” (*art. cit.*, nota 17).

La opinión de la ilustre estudiosa resulta difícil de aceptar por otras razones: no sabemos si D’Alderotti llevó a cabo una traducción del árabe, o no; pero sabemos con certeza que para su *volgarizzamento* al italiano de la *Ética* aristotélica se sirvió del *Compendium* o *Summa Alexandrinorum*, traducida del árabe al latín por Hermann el Alemán (Gentili, 2006). Por otro lado, si había traducido él mismo la obra del árabe ¿por qué no se sirvió de la propia traducción? Dante, que sin duda conocía el texto latino de la *Ética* de Hermann utilizado por su maestro Brunetto Latini, se queja de la mala traducción italiana que de él había hecho Taddeo D’Alderotti, como se desprende de un pasaje del *Convivio*, donde menciona a Taddeo tan solo como traductor del texto

scripsit: altera in Politicorum libris, de qua et in hoc quoque Platonis libro, quem exposituri sumus, agetur, non-dum enim Aristotelis Politicos libros vidimus] (*Averrois Cordubensis paraphrasis in libros De Republica Platonis*, Mantino (1539: 336). Cfr. Alonso (1947: 97); Flüeler (1992: 75).

latino de la *Ética* a la lengua vulgar, y no precisamente de manera muy elogiosa, de hecho, le incluye entre los “illitterati” (I, X, 70; y cfr. *Paradiso*, XII, 83).

Además del testimonio unánime de los manuscritos que confirman el uso extenso de ambas traducciones de la *Ética* árabe-latina de Hermann el Alemán, tenemos también el de los tratadistas de la segunda mitad del siglo XIII y comienzos del XIV, que, además de la *Ética* con el comentario de Averroes, citan expresamente la ‘*Ethicam abbreviatam per Hermannum Alemannum*’ (Martínez, 2015: 23; Ferreiro Alemparte, 1983: 26-27). No hay, pues, ningún fundamento serio para suponer otras traducciones del árabe al latín distintas de las de Hermann, como la supuesta de D’Alderotti. Por tanto, la conclusión a la que llegó Marchesi, hoy por hoy, me parece la más aceptable, según la cual, Brunetto Latini y Taddeo D’Alderotti deben ser considerados los primeros ‘*volgarizzatori*’ (en francés e italiano) del *Compendium Alexandrinorum* entre el laicado docto de Francia y de Italia, pero no tradujeron sus respectivas obras del árabe, sino del latín de Hermann el Alemán (Marchesi, 1905: 128)³⁸.

Queda aún por determinar cómo conoció Brunetto el *Compendium*: ¿en la corte de Alfonso X o por algún otro conducto? La obra circulaba en París desde poco después de su composición, donde, con toda probabilidad, fue llevada por el mismo Hermann como regalo a su amigo Roger Bacon (Martínez, 2015: 15)³⁹. Sabemos que Brunetto no había estado en Francia antes del otoño de 1260; por tanto, cuando visitó a Alfonso en Sevilla podemos razonablemente asumir que no tenía conocimiento del *Compendium*, ni siquiera en la versión italiana de D’Alderotti, ya que ésta no fue llevada a cabo antes de 1260 (Sonia, 2014: 3). Por otro lado, antes de su visita a Sevilla, Brunetto no había escrito nada conocido. Fue precisamente durante su exilio en Francia a su regreso de Sevilla cuando compuso sus obras por las que es celebrado: *La rettorica*, *Il tesoretto* y *Li Livres dou Trésor*. Aunque la cronología de estas obras es todavía incierta, estamos seguros de que las dos primeras las compuso en Francia durante el periodo de 1260-1262, después de su regreso de Sevilla; sucesivamente, tras dejar la composición del *Tesoretto* incompleta, dedicó su atención al *Trésor*, verdadero compendio de todo lo conocido por el hombre medieval, que igualmente llevó a cabo en su mayor parte en Francia. Además de estas tres obras mayores, escribió varias otras menores; todas ellas son traducciones al italiano, o *volgarizzamenti*, de algunas obras de Cicerón: *Pro Ligario*, *Pro Deiotaro* y *Pro Marco Marcello* (Rezzi, 1832). Brunetto fue un célebre “dictador”, o experto en las *artes dictandi*, y notario; por tanto, es muy probable, como ha sostenido H. Wieruszowski (1958: 169-198, 1971: 554), que compusiese también la colección de fórmulas y cartas modelo conocida como *La Sommetta*: ‘*ad ammaestramento di ben saper*

³⁸ No andaba muy lejos de esta posición el arabista Asín Palacios, al suponer que la *Ética a Nicómaco* aprovechada por Brunetto Latini estaba “hecha sobre un texto árabe y probablemente en España” (1943: 383).

³⁹ Ferreiro Alemparte (1983:15) ha sostenido que Brunetto no sólo conoció la obra de Hermann el Alemán, sino que pudo haberle conocido también a él personalmente, en España o en Italia, entre 1260 y 1266 en que Hermann regresó a España de Italia para tomar posesión de la diócesis de Astorga.

componere volgarmente lettere [“para el aprendizaje de saber componer bien cartas en lengua vulgar”]⁴⁰.

Por el contrario, sabemos con certeza que Alfonso X conoció las dos versiones de Hermann de la *Ética* aristotélica, la larga de 1240 y la abreviada de 1243/1244 de las que, como queda dicho, hizo amplio uso en la composición de *Las Partidas*. Dadas estas circunstancias, debemos preguntarnos: ¿se llevó Brunetto a su regreso a Francia un ejemplar latino de la *Summa alexandrinorum*, junto con la traducción castellana que ya existía en el *Scriptorium* alfonsí, o usó alguno de los ejemplares que circulaban en Francia de la traducción de Hermann? Además de la *Summa*, ¿se llevó también una copia de la *Segunda Partida* en la que menudean las referencias a la *Ética nicomáquea*? Y, finalmente, las citas y referencias a la *Ética* aristotélica que aparecen en el *Tesoro* ¿proceden directamente de la *Summa* o a través de *Las Partidas*?

Que Brunetto conociese *Las Partidas* se desprende claramente de la cita que mencionamos más arriba y de muchas otras que pudieran espigarse en ambas obras. Concretamente, en relación con el conocimiento de la *Primera Partida*, que sabemos estaba concluida en 1260, además del pasaje que comentamos más arriba (p. 263), J. B. Holloway (1990) alega en su estudio, entre otras influencias de Brunetto en Dante, la definición de ‘romero’ y ‘pelegrino’ que aparece en la *Primera Partida* (tít. XXIII. ley 1), como antecedente de la ampliamente divulgada por Dante en la *Vita nuova*. Aunque tal definición responde a una realidad consolidada y de dominio común, no obstante, según la estudiosa, tal como Dante la formula, parece más bien anclada jurídica y literariamente en la obra alfonsí. La autora trae en apoyo de su tesis la ruta de los peregrinos recorrida por Brunetto Latini, al menos en su regreso, siguiendo el Camino de Santiago por Roncesvalles.

En cuanto a la cuestión de las citas de Brunetto de las obras aristotélicas y su posible procedencia de *Las Partidas*, merece la pena tener en cuenta concretamente la que se refiere a la *Política* (*Trésor*, tercera parte, cap. 73, 1). ¿Conoció Brunetto el hipotético texto de la *Política* de Aristóteles que se supone circulaba en Francia, o tuvo presente la cita que aparece en la *Segunda Partida* (“segund dixerón los Sabios antiguos, e señaladamente Aristóteles en el libro que se llama *Política*..., tít. I, ley VI)? Aunque se desconoce qué ejemplar de la *Política* tuvo Alfonso a disposición al redactar la *Segunda Partida*, no cabe la menor duda que la obra fue conocida por el Rey Sabio por lo menos desde 1257-1258.

La cronología del conocimiento y difusión de la *Política* aristotélica en la Europa latina está todavía *sub iudice*, pero todo parece apuntar a un hecho fundamental: “... que Alfonso X fue el primero que conoció la *Política* en el occidente cristiano latino, y, hecho todavía más singular, el primero que, con finalidad educativo-legislativa, la utilizó en lengua vulgar” (Alemparte, 1988, 131). Este estudioso ha sostenido asimismo que tal vez el mismo texto de la *Política* conocido en el taller alfonsí fue el que circuló también en Francia, donde habría sido conocido únicamente por Alberto Magno; del texto ultrapirenaico, sin embargo, no se sabe nada (no se conoce ningún

⁴⁰ Cfr. Vineis (1970); Marchesini (1890); pero *vide supra* nota 26.

manuscrito); pero se ha especulado, como posibilidad, que le llegase a Alberto Magno por intermedio del infante don Felipe, hermano de Alfonso X, el cual fue enviado a estudiar a París en 1246, residiendo en la ciudad hasta 1250. La presencia de don Felipe en el estudio parisiense coincide con el magisterio de Alberto Magno, el cual en su *Libro de los meteoros* escribe: "... cum essem Parisiis de numero doctorum et grege, contigit advenire ad Studium filium regis Castellae" (tract. 3, cap. 1). "Por medio de don Felipe, concluye Alemparte, pudo recibir Alberto Magno un ejemplar de la *Política* parejo al utilizado por Alfonso X en *Las Partidas*" (art.cit., 130). Si Alberto Magno pudo conocer en París un texto de la *Política* antes de 1260 es muy razonable pensar que la incorporación de dicha obra por Brunetto en su *Trésor* procediese igualmente del taller alfonsí, donde se había incluido ya en *Las Partidas*, cuya Segunda Parte estaba recién terminada cuando Latini estuvo en Sevilla.

Sin pretender entrar aquí en detallados análisis ni referencias cruzadas, por otra parte ampliamente ilustradas por Ferreiro Alemparte (1988:17), podemos decir que la recepción de las dos versiones de las *Éticas* aristotélicas en *Las Partidas*, y la estancia de Brunetto Latini en la corte de Sevilla, explican con suficiente aceptabilidad histórica, no sólo la acogida de esta misma fuente en el *Trésor*, sino también la difusión inmediata de la obra de Latini en su traducción castellana y en otras lenguas peninsulares, y todavía más en el siglo XV entre los humanistas españoles de la corte de Juan II, como fue Alfonso de Cartagena, vinculados con la traducción árabe-hispánica incorporada en la obra alfonsí y a la vez ansiosos de conectar con las nuevas corrientes renacentistas de Italia (*ib.*).

5. CONCLUSIÓN

Antes de cerrar este trabajo, quisiera ofrecer al lector una instantánea del panorama cultural y la orientación filosófica que se halla a la base de las actividades traductoras, o '*volgarizzamenti*', de la *Ética* aristotélica. Dada la pasión del Rey Sabio por la filosofía aristotélica, cabe preguntarse: ¿dónde encaja Aristóteles en todo lo referente al legado cultural alfonsí heredado por Brunetto Latini y Dante?

A la luz de lo que hemos venido diciendo, me parece evidente que, en el fondo, toda esta actividad traductora gravitaba en torno a un interés primordial por Aristóteles, recientemente descubierto en Europa y adoptado en el mundo académico, aunque no sin graves conflictos con las autoridades universitarias. Pero la penetración del Estagirita en todos los campos del saber era imparable y su influjo llegó hasta los más oscuros rincones de Europa en manuscritos, pórticos y tímpanos de las catedrales.

Se conservan varios manuscritos del *Tesoro*, en sus diferentes *partidas*, con retratos tanto de Brunetto como de Aristóteles enseñando a sus alumnos. En estas ilustraciones, Aristóteles puede aparecer vestido completamente a la árabe, con turbante y sentado en la cátedra, como se le ve en el *Lapidario* alfonsí, o en el suelo de una mezquita leyendo de un texto en árabe, impartiendo sus lecciones, como se le ve en las ilustraciones de las obras de Brunetto Latini o en las *Cantigas de Santa María*. Lo que resulta evidente es que Latini, en su *Tesoro*, toma de Alfonso el Sabio, al cual ve

como un rey-filósofo greco-árabe, ese tesoro de sabiduría, que es la *Ética* aristotélica, “para tratar de transmitir ese material a Carlos de Anjou con el fin de educarlo, así como Aristóteles había educado a Alejandro Magno” (Holloway, 1981: 450 y 454).

Para Alfonso X, lejos de las polémicas parisinas sobre el aristotelismo heterodoxo, o averroísmo latino, lo mismo que para Brunetto Latini o Dante Alighieri, Aristóteles era el maestro de los sabios, ‘*il maestro di color che sanno*’, el sabio por excelencia, el filósofo que, con tan solo el auxilio de la razón natural, “fizo departimiento naturalmente en todas las cosas deste mundo”; “Et por ende Aristóteles e los otros philosophos ffablaron en esta rrazón muy conplidamente e mostraron por ella todas las cosas, cómmo eran compuestas e ordenadas segunt natura spiritual e tenporal” (*Setenario*, 27).

Esta convicción filosófica de Alfonso X se manifiesta ya en su obra programática, el *Setenario*, pero se expone claramente en *Las Partidas* donde, al hablar de las fuentes de la obra, dice: “E tomamos de las palabras e de los buenos dichos que dexaron los sabios, que entendieron las cosas razonadamente, segund natura” (Intr.)⁴¹. Entender las cosas racionalmente, “razonadamente”, es penetrar en ellas “según su naturaleza”, sin el apoyo previo de una autoridad externa que determine de antemano el resultado de la pesquisa. Para entender la posición de Alfonso en el campo del realismo-naturalismo de índole aristotélico-averroísta es necesario que nos fijemos en esas expresiones: “segund natura” y “naturalmente”, que machaconamente repite a cada paso, pues en ellas se encierra el componente esencial de su humanismo reacionalista, secular y laico, que empieza a despertar en el siglo XIII a contacto con los *libri naturales* de Aristóteles y seguirá ininterrumpidamente hasta el Renacimiento.

Esta convicción personal le obliga a Alfonso X a ponerse del lado de los filósofos, sobre todo de los de tendencia averroísta, que defendían la autonomía de la razón humana para dilucidar la verdad, en particular la verdad moral o sumo bien, del cual habla la *Ética* aristotélica, antes bien que de los teólogos que, según el Rey Sabio, no proceden “segund la rrazón”. La nota distintiva de esta toma de posición tan innovadora en pleno siglo XIII (el gran siglo de la teología escolástica) es evidentemente la defensa de la autonomía de la razón humana en la búsqueda de la verdad, especialmente la verdad moral, o sumo bien, en su doble dimensión: individual, “causa de la buena vida”, y social, “causa de buenas leyes y costumbres” (Martínez, 2016: 30-31).

Toda arte y toda investigación, y del mismo modo toda acción y elección parecen tender a algún bien; por eso, óptimamente dijeron aquellos que definieron el bien como aquello a lo cual todas las cosas se enderezan⁴².

⁴¹ Brunetto, que dedica el libro I del *Trésor* al “conocimiento objetivo” dice que el hombre, en el proceso de adquirir la sabiduría, quiere conocer tres cosas: 1) la naturaleza de todas las cosas celestiales y terrenales (física natural); 2) qué es lo que el hombre debe hacer y qué es lo que no debe hacer (ética); 3) la prueba racional por qué debe el hombre hacer unas cosas y no otras (lógica).

⁴² La *Ética nicomáquea* en la traducción de Hermann se abre con estas palabras:

Omnis ars et omnis incessus et omnis sollicitudo vel propositum et quaelibet actionum et omnis electio ad bonum aliquod tendere videtur. Optime ergo deffinierunt bonum dicentes quod ipsum est quod intenditur ex omnibus modis.

Ésta fue la razón del interés en divulgar en lengua vernácula la *Ética* aristotélica: promover el primado de la razón para ilustrar cómo toda acción y elección está encaminada a la consecución de un bien y, en último análisis, de la felicidad. ¿Y qué es la felicidad, según la *Ética*, y cómo se consigue? Toda criatura, dice Aristóteles, alcanza la máxima felicidad cuando satisface todas las funciones que la Naturaleza le ha asignado. En el caso del hombre, esta función suprema y única es la actividad del alma en obediencia a la razón. Alfonso de Cartagena, moralista, teólogo escolástico y humanista, concededor de la filosofía aristotélica y atento lector de Alfonso X, debió reparar en estos detalles ético-filosóficos aristotélicos de la obra alfonsí cuando notó la presencia de la *Ética nicomáquea* en *Las Partidas*. Estos mismos ideales alfonsíes, procedentes de la ética racional aristotélica, fueron también los que impulsaron los '*volgarizzamenti*' de los precursores del Renacimiento: Brunetto Latini y Dante Alighieri, así como del insigne obispo de Burgos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X ([1945], 1984): *Setenario*, ed. K.Vanderford, Buenos Aires; reimpr. Barcelona, Crítica.
- Alfonso X (1990): *Setenario. Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla don Alfonso, el Sabio*, ed. R. Macdonald, Madison.
- Alfonso X (1974): *Las Siete Partidas*, edic. Gregorio López, Salamanca, año MDLV [reimpresión en tres volúmenes (I-II, III-III y V-VI-VII), Boletín Oficial del Estado.
- Alfonso X (1975): *Las Siete Partidas*, ed. J. A. Arias Bonet, Universidad de Valladolid.
- Alonso, M. (1947): *Teología de Averroes*, Madrid-Granada.
- Amador de los Ríos, J. (1863): *Historia crítica de la literatura española*, t. III, Madrid.
- Armellini, M. (1881): "Documento autografo di Brunetto Latini relativo ai ghibellini di Firenze scoperto negli archivi della S. Sede", *Rassagna italiana*, 5, 260-263.
- Aruch, A. (1915): "Notizia intorno ad alcuni testi volgari del secolo XIII", *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, XXVI, 5-28.
- Asín Palacios, M. (1943): *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, 2a ed., Madrid-Granada, CSIC.
- Asín Palacios, M. (2001): *La Escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, [1961], trad. inglesa de H. Sunderland, *Islam and the Divine Comedy*, New Delhi.
- Baldwin, S. (1986): "Brunetto Latini's Trésor: Approaching the End of an Era", *La Corónica*, XIV/ 2, pp. 177-193.

y se cierra con las últimas palabras del libro X que son un comentario de Averroes, ya que no se hallan en el original griego:

Demum considerabimus modos vivendi qui exstant qui ipsorum corruptivi sicut consorcii civilis in civitatibus quibusdam et qui corrumpunt in omnibus et rectificativi in quibus et rectificativi in omnibus, et quae est causa bonae vitae quorundam civitatum et quae causa quorundam habentium se e contrario, et qualiter leges consuetudinibus assimilantur (Bibl. Nat. Paris. Ms. 12954, fol. 3v y Ms. 16581, fol. 1 y ss.).

- Baldwin, S. (1993): *El libro del tesoro*, Madison, HSMS.
- Baldwin, S. y Barrette, P. (1989): *The Book of the Treasure*, New York: Garland Publishing.
- Ballesteros, A (1984): *Alfonso X, el Sabio*, Barcelona, "El Albir".
- Bertoni, B. (1910): *Il Duecento*, Milano, Vallardi, pp. 295-296.
- Birkenmajer, A. (1922): *Vermischte Untersuchungen zur Geschichte der Mittelalterlichen Philosophie, Der Streit des Alonso von Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino*, Münster.
- Boccassini, D. (2003): *Il volo della mente: Falconeria e Sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Ravenna.
- Cantera Burgos, F. (1952): *Alvar García de Santa María. Historia de la Judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid.
- Cárdenas, A.J. (1990): "Alfonso's Scriptorium and Chancery: Role of the Prologue in Bonding the Translatio Studii to the Translatio Potestatis", en R. I. Burns (ed.), *Emperor of Culture, Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, Philadelpia, ed. Burns, pp. 90-108.
- Carmody, F.J. (*vide* Latini, B.).
- Cerulli, E. (1949): *Il Libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana.
- Cerulli, E. (1972): *Nuove ricerche sul Libro della Scala e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, Città del Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana.
- Corti, M. (2003): *Scritti su Cavalcanti e Dante (La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi)*, Torino.
- Davidsohn, R. (1977): *Geschichte von Florenz, trad. Storia di Firenze*, G.B. Klein (trad.), Firenze, Sansoni, 1977, II.
- Davidsohn, R. (1908): *Forschungen*, 3, 22, Berlin.
- De Epalza, M. (1989): "Conclusioni storiche. Nuove ricerche sul *Libro della Scala* e la conoscenza dell'Islam in Occidente", *Sharq al-Andalus*, 6, 197-205.
- De Robertis, D. (1970): *Il libro della "Vita nuova"*, Firenze.
- Donati, F. (1896): "Lettere politiche del secolo XIII sulla guerra del 1260 fra Siena e Firenze", *Bolletino senese di storia patria*, 3, pp. 223-232.
- Fallows, N. (1995): *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena: Study and Edition of the Doctrinal de los Caualleros*, Newark, Dela.: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- Fernández Gallardo, L. (2002): *Alonso de Cartagena (1385-1456): una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura.
- Fernández Gallardo, L. (2003): *Alonso de Cartagena: iglesia, política y cultura en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

- Ferreiro Alemparte, J. (1988): "Recepción de la ética y de la política de Aristóteles en las Siete Partidas del Rey Sabio", en *Glossae: Revista de Historia del Derecho Europeo*, 1, 97-133.
- Ferreiro Alemparte, J. (1983): "Hermann el Alemán, traductor del siglo XIII en Toledo", *Hispania Sacra. Rev. de Hist. Eclesiástica*, Instituto "Enrique Flórez", C.S.I.C., vol. XXXV, pp. 9-56.
- Ferreiro Alemparte, J. (1986): "Acercamiento mutuo de España y Alemania con Fernando III y Alfonso X el Sabio" en *España y Europa, un partido jurídico común*, Murcia, n. 52, pp. 179-222.
- Flüeler, Ch. (1992): *Rezeption und Interpretation der Aristotelischen Politica im späten Mittelalter*: 2 Bände (Bochumer Studien zur Philosophie), Amsterdam; Philadelphia: B.R. Grüner.
- Foerster, H. (1946): *Mittelalterliche Buch und Urkundenschriften auf 59 Tafeln mit Erläuterungen und vollständiger Transkription*, Berne.
- García Solalinde, A. (1918): "El Códice florentino de la Cantigas y su relación con los demás manuscritos", *Revista de Filología Española*, 5, 143-179.
- Gauthier, R.-A. (2006): *Magnanimité: l'idéal de grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, en *Bibliothèque thomiste*, fasc. XXVIII, Paris: Librairie philosophique J. Vrin, [1951].
- Gentili, S. (2005): *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci editore.
- Gentili, S. (2006): "L' 'Etica' volgarizzata da Taddeo Alderotti (m. 1295). Saggio di commento", *Documenti e Studi sulla Tradizione Filosofica Medievale*, 17, 249-281.
- Gentili, S. (2014): "L'edizione dell'Etica in volgare attribuita a Taddeo Alderotti: risultati e problemi aperti", en *Aristotele fatto volgare. Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, a cura di D.A. Lines ed E. Refini, Pisa, Edizioni ETS, pp. 1-26 (separata).
- Glick, Th. (2009): *The Medieval Review*, 4-4; reseña del libro de J.M. Boom (2000), *Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*, New Haven.
- Goetz, W. (1939): "Brunetto Latini und die arabische Wissenschaft", *Deutsche Dante Jahrbuch*, 21, 101-130.
- González Rolán, T., Moreno, A., Saquero, P. (2000): *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XVI. Edición y estudio de la "Controversia Alphonsiana" (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid.
- Gorni, G. (2009): *Guido Cavalcanti: Dante e il suo "primo amico"*, Roma.
- Gorni, G. (1942): *Dolce Stil Novo*, C. Cordie (ed.), Milano, XX.
- Grabmann, M. (1926): "Eine ungedruckte Verteidigungsschrift von Wilhelms von Moerbeke Übersetzung der Nikomaschischen Ethik gegenüber dem Humanisten Leonardo Bruni", en *Mittelalterliches Geistesleben*, I, pp. 440-448.

- Grayson, C. (1972): "*Nobilior est vulgaris: Latino e volgare nel pensiero di Dante*", en *Cinque saggi su Dante*, Bologna, pp. 1-31.
- Harting, J.H. (1934): "Brunetto Latini in France", *Atheneum*, n. 3655, 13 Nov.
- Hijmans-Tromp, I. (1999): "La "Sommetta" falsamente attribuita a Brunetto Latini", en *Cultura Neolatina*, LIX, 177-243.
- Holloway, J. B. (1993): *Twice-Told Tales: Brunetto Latino and Dante Alighieri*, Berne.
- Holloway, J. B. (1990): "The Road through Roncesvalles: Alfonsine Formation of Brunetto Latini and Dante - Diplomacy and Literature", en R.I. Burns (ed.), *Emperor of Culture, Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, Philadelphia, pp.109-123.
- Holloway, J. B. (1981): *Il Tesoretto (The Little Treasure)*, edited and translated by J. B. Holloway, Garland Library of Medieval Literature, New York.
- Holloway, J. B. (1985): "Alfonso el Sabio, Brunetto Latini and Dante Alighieri," *Thought*, 60, 468-483.
- Holloway, J. B. (1986): *Brunetto Latini: an analytic bibliography*, Research Bibliographies and Checklists, núm.44, London: Grant and Cutler.
- Holloway, J. B. (2014): "Alfonso el Sabio, Brunetto Latini y Dante Alighieri", en *Encrucijadas de culturas: Alfonso X y su tiempo. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, E. González Ferrín (ed.), Sevilla, Colección Ánfora, 2014, pp. 441-470.
- Holloway, J. B. (2005): "Arabesquing the Dugento: Brunetto Latino and His School", Academia. edu.
- Juan Manuel (2001): *Libro de la caza*, Ms. 6.376, BN Madrid, fols. 194r-217, J.M. Fradejas Rueda (ed.), *Don Juan Manuel y el Libro de la caza*, Tordesillas.
- Kantorovicz, E. (1957), *Frederick II*, New York.
- Katterbach, B. y Silva-Tarouca, C. (1930): "Epistolae et Instrumenta saeculi XIII", *Exempla scriptorum edita consilio et opera procuratorum bibliothecae et tabularii Vaticanae*, fasc., Rome.
- Keller, J.E. and Kinkade, R.P. (1983): "Iconography and Literature: Alfonso Himself in Cantiga 209", *Hispania*, 60, 348-52.
- Kristeller, O. (1956): *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, pp. 337-353.
- Latini, B. (1948): *Li Livres dou Trésor*, edition critique par F. J. Carmody, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Latini, B. (1981): *Il Tesoretto (The Little Treasure)*, edited and translated by J.B. Holloway, Garland Library of Medieval Literature, New York 1981.
- Latini, B. (1967): *Tesoretto*, ed. G. Pozzi, en *Poeti del Duecento*, G. Contini (ed.), Alpignano.
- Latini, B. (1909): *Il Tesoretto e Il Favolello*, ed. J.H. Heitz, en *Bibliotheca Romanica*", 94.95, Biblioteca Italiana, Strasburgo, Heitz et Mündel, prefazione de B.

- Wiese [Reproduce la edición filológica de B. Wiese en *Zeitschrift für romanische Philologie*, VII, 1883].
- Latini, B. (1971-1989): *Llibre del Tresor: versió catalana de Guillem de Copons*, C. J. Wittlin (ed.), 4 vols., Barcelona, Editorial Barcino.
- Latini, B. (1995): *Libro del trasoro, The Aragonese Version of Brunetto Latini's*, ed. D. E. Prince, Madison: HSMS.
- López Estrada, F. (1960): "Sobre la difusión del Tesoro de Brunetto Latini en España", *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, Serie I, vol.XVI, en Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, München, pp.137-152.
- Mantino, J. (1539): *Auerois Paraphrasis super libros de republica Platonis, nunc primùm latinitate donata*, Iacob Mantino medico Hebraeo interprete, impressum Romae in Campo Florae, per M. Valerium Doric. et Ludovicum Fratres Brixianos. Anno Domini MDXXXIX.
- Marchesi, C. (1904): *L'Ética Nicomachea nella tradizione latina medievale. Documenti e appunti*, Libreria editrice A. Trimarchi, Messina.
- Marchesi, C. (1905): *Per la tradizione medievale dell'etica nicomachea*, Tip. F. Nicastro, Messina.
- Marchesi, C. (1903): "Il compendio volgare dell'Ética aristotelica e le fonti del libro VI del 'Trésor'", *Giornale storico della letteratura italiana*, 42/2, pp. 1-74.
- Marchesini, U. (1890): *Brunetto Latini notaio*, Verona: Franchini.
- Margueron, CL. (1966): *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Publ. de la Fac. des Lettres et sc. humaines de Paris-Sorbonne, Série "Recherches", 31, Paris.
- Martin, G. (2000): "Alphonse X de Castille, roy et empereur. Commentaire du premier titre de la Deuxième partie", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 23, pp. 323-348.
- Martínez, H.S. (2016): *El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio. Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- Martínez, H.S. (2015): "Hermann el Alemán: traductor de Aristóteles y obispo de Asorga (1266-1272)", *Argutorio*, 34, II semestre, pp.10-26.
- Martínez, H.S. (2003): *Alfonso X el Sabio. Una biografía*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- Méndez, F. (1861): *Tipografía Española o historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la imprenta en España*, Madrid.
- Minio-Paluello, L. (1968): *Die aristotelische Tradition in der Geistesgeschichte, en Aristoteles in der Neuren Forschung*, Bd. LXI. Herausgeg. von Paul Moraux, Darmstadt.
- Minutello, S. (2003-2004): "La cosmografía figurata nei codici in volgare del 'Tesoro' di Brunetto Latini", Tesi, Università degli Studi di Udine.
- Morrás, M. (2002): "El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica", *Quaderns. Revista de Traducció*, 7, pp. 33-57.

- Morrás, M. (1995): "Sic et non: En torno a Alfonso de Cartagena y los studia humanitatis", *Euphrosine*, 23, pp. 333-346.
- Muñoz Sendino, J. (1949): *La Escala de Mahoma. Traducción del árabe al castellano, latín y francés, ordenada por Alfonso X el Sabio*, ed. J. Muñoz Sendino, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Orr, M.A. (1956): *Dante and the Early Astronomers*, London.
- Pozzi, G. (1967): *Poeti del Duecento*, G. Contini (ed.), Alpignano.
- Rezzi, L.M. (1832): ed., *Le tre orazioni di Marco Tullio Cicerone dette dinanzi a Cesare per M. Marcello, Q. Ligario e il re Deiotaro volgarizzate da Brunetto Latini*, Milano, Fanfani.
- Rico, F. (1967): "Aristoteles Hispanus. En torno a Gil de Zamora, Petrarca y Juan de Mena", en *Italia Medievale e Umanistica*, X, 143-164.
- Rico, F. (1985): ' "Por aver mantenencia" '. El aristotelismo heterodoxo en el Libro de buen amor', en *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 271-297.
- Rubio, F. (1952): "La Ética a Nicómaco traducida por el aretino: dos cartas inéditas de la discutida traducción", *La Ciudad de Dios*, XLXIV, pp. 553-578.
- Sánchez Pérez, J.A. (1932): "Libro del Tesoro, falsamente atribuido a Alfonso el Sabio", *Revista de Filología Española*, 19, 158-180.
- Schirrmacher, F.W. (1881): *Geschichte Castiliens im 12. und 13. Jahrhundert*, ed. F. W. Lembke (ed.), Gotha, II.
- Sepúlveda, G. (1965): *Influencia del Islam en la Divina Comedia*, Santiago de Chile, Instituto Chileno-Árabe de Cultura.
- Serrano, L. (1942): *Los conversos don Pablo de Santa María y don Alfonso de Carragena. Publicaciones de la Escuela de Estudios Hebraicos*, Madrid.
- Southern, R. (1973): "Dante and Islam", en *Relations Between East and West in the Middle Ages*, D. Baker (ed.), Edinburgh, pp. 133-45.
- Vanderford, K. (1941): "El Setenario y su relación con las Siete Partidas", *Revista de Filología Española*, III, 3; [reimpr. de la tesis doctoral, University of Chicago, 262 páginas].
- Vasoli, C. (1991): "Il dibattito tra Leonardo Bruni e Pedro García de Cartagena: Due culture a confronto", en *Miscellanea umanistico-catalana*. Barcelona, pp. 3-28.
- Villani, G. (1980): *Cronica di Giovanni Villani a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, 4 vols., Firenze, [1823], vol. VI, p. 74; reimpr. Roma, Multigrafica, vol. II.
- Vineis, F. (1970): "Brunetto Latini traduttore. A proposito di un recente Studio", *Lingua Nostra*, 31, pp. 75-82.
- Wieland, G. (1982): "The reception and interpretation of Aristotle's Ethics", en N. Kretzmann, A. Kenny, y J. Pinborg, (eds.), *The Cambridge history of later medieval philosophy*, Cambridge University Press, pp. 657-672.

Wieruszowski, H. (1958): *Brunetto Latini als Lehrer Dantes und der Florentiner (Mitteilungen aus Cod. II.VIII.35 der Florentiner National Bibliothek)*, Archivio italiano per la storia della pietà, 2, Rome.

Wieruszowski, H. (1971): *Politics and Culture in Medieval Spain and Italy*, Rome.

BADIUS ASCENSIUS Y LAS DECLAMATIONES MAIORES 1, 4, 5 Y 6

BADIUS ASCENSIUS AND MAIORES DECLAMATIONS 1, 4, 5 Y 6

M^a ÁNGELES ROBLES SÁNCHEZ¹

I.E.S Villa de Abarán (Murcia-España)

Resumen

El presente artículo detalla determinados pasajes, apostillados por el humanista. Concretamente me centraré en las recreaciones mitológicas que incorpora en sus escolios, en el análisis de los ejemplos que arguye para ilustrar sus explicaciones y su contextualización en la ideología renacentista. Finalmente aludiré a las aportaciones que brinda como renovado gramático.

Palabras clave: Badius Ascensius, *Declamationes*, comentario.

Abstract

My work focuses on detailing certain passages, which annotates the humanist. I will focus specifically on the mythological recreations which he incorporates in his notes, on the analysis of the examples which he argues to illustrate their explanations and his contextualization in Renaissance ideology. Finally I shall refer to the contributions than he provided as a grammarian renewed.

Key words: Badius Ascensius, *Declamationes*, commentaries.

Los comentarios de Badius Ascensius² (1462-1535) ofrecen, más allá de su valor filológico, el carácter de escrito de un periodo, de momento de una cultura, este aspecto es el que va a ser destacado en el artículo. Hay que insistir en la importancia de llegar a comprender cómo y con qué actitud leían entonces las obras de los autores romanos y griegos. La exégesis a las *Declamationes Maiores* nos deja entrever no solo una preceptiva literaria, sino que atestiguan el sistema ideológico que corresponde al período en que

¹ Murcia. Correo-e: mangelroblessanchez@gmail.com. Recibido: 29-01-2017. Aceptado: 14-11-2017.

² Jodocus Badius Ascensius (1462-1535) fue impresor en Francia, Estudió Gramática y Literatura en Lyon; trabajó como corrector y consejero literario junto a los primeros editores de la ciudad de 1492 a 1498. Posteriormente, en París funda, hacia el año 1500, una imprenta de la que saldrán numerosas ediciones valiosas. Escribió libros de gramática, tratados morales y poesía latina. Publica él mismo algunos escritos, entre otros *Navicula stultarum mulierum* en el año 1500. *Annotationes doctorum virorum[m] in grammaticos, oratores, poetas, philosophos, theologos & leges* (1511). Elabora varias ediciones en las que aparecen las *Declamationes*: la Ascensiana II de 1519 incluye las *Institutiones Oratoriae* con las XIX *Declamationes*. La Ascensiana IV de 1528 contiene las *Institutiones Oratoriae* y le fueron añadidas las XIX *Declamationes* con notas suyas. También, comentó a Virgilio: *Opera Virgiliana cum decem commentis dicte et familiariter exposita* (1529). (Renouard, 1908), (White, 2013).

se elaboraron³. Decía Ferdinand de Saussure⁴ que la antropología de la lengua esta intrínsecamente relacionada con los grupos sociales. Los valores connotativos de las palabras son compartidos por todos los miembros de una comunidad lingüística, fruto de la utilización del mismo código. El tipo de comentario que nuestro exégeta realizó sigue los principios pedagógicos que Erasmo propone en su *Liber de ratione studii ac legendi interpretandique auctores* (1511). En esta obra describe los pasos que debe dar el humanista ante sus alumnos. Estas consideraciones teóricas que plantea las llevó a cabo en sus trabajos, como advierten Chomarat⁵ y Merino⁶. La primera pauta es la *captatio benevolentiae*. Seguidamente, se elaborará el comentario con anotaciones de índole estilística (arcaísmos, neologismos, helenismos...), gramatical (derivaciones, composiciones), retórica (figuras y tropos) y textual (corrección de pasajes corruptos). Antes de concluir la explicación con una enseñanza moral, puede servirse de su erudición para establecer paralelos con otros autores, señalando alusiones y semejanzas. Estos principios son los que estructuran el comentario de Ascensius en su edición⁷. El erudito realiza aclaraciones acerca del contenido, utiliza, como recurso, los ejemplos de otros autores; también, aborda en sus glosas cuestiones léxicas, gramaticales y referentes a la crítica textual.

En este trabajo nos vamos a centrar en algunas anotaciones, arrojando luz a lo que deja entrever y encomienda al lector que interprete⁸. Concretamente, me centraré en las *Declamationes* 1, 4, 5 y 6, en tres puntos⁹:

1. Las recreaciones mitológicas que incorpora en sus escolios. Igualmente, aludiré al alcance de algunos mitos en otras obras literarias como una tendencia de su tiempo.
2. Análisis de los ejemplos, que arguye, para ilustrar sus explicaciones y su contextualización en la ideología renacentista.
3. Las aportaciones que brinda como renovado gramático.

³ San Jerónimo y Servio consideraban que el autor de *Las Declamationes Maiores y Minores* era el rétor de Calahorra: Hieron. *Epist.* 14, 3 y Serv. *A.* 3, 661. Los autores actuales se dividen. M. Winterbottom y G. Kennedy consideran que estas obras son del rétor riojano. Si Quintiliano no es el autor de estas dos obras, debe de ser de un contemporáneo, perteneciente a su escuela. El estilo de las *Declamationes Minores y Maiores* siguen en la línea del estilo de la *Institutio*. (Winterbottom, 1984: 15), (Kennedy, 1972: 321-322). En contraposición, tenemos la opinión de M. von Albrecht quien afirma que las 19 *Declamationes* no son auténticas. (Albrecht, 1999: 1146).

⁴ (Saussure, 1945).

⁵ (Chomarat, 1981: 281-299).

⁶ (Merino, 1992: 182-185).

⁷ Sobre un estudio más profundo acerca del tipo de comentario que realiza Badius en su edición de las *Declamationes* véase: (Robles, 2014:1207-1220). En este artículo se analizan los diferentes tipos de comentarios que el humanista aborda, específicamente, en la práctica declamatoria primera.

⁸ (González Vega, 2003: 155-167).

⁹ A. Weische asegura que la influencia directa en la producción de sus coetáneos fue más bien escasa. Ahora bien, durante el humanismo renacentista, la obra del retórico y pedagogo hispanorromano obtiene una repercusión considerable. (Weische, 1978: 147-166), (Fernández López, 1999: 913-924).

1. LAS RECREACIONES MITOLÓGICAS

Los autores del siglo XVI buscaron en la mitología los aspectos relacionables con las situaciones representadas en sus escritos, por consiguiente, convirtieron en tópicos muchos episodios mitológicos. El erudito pone en escena a personajes mitológicos con el fin de dilucidar determinados episodios de las *Declamationes*¹⁰. Convertirá en símbolo de avaricia el mito de Polidoro (Quint. *Decl.* 1, 13). El de Tiestes y Orestes (Quint. *Decl.* 4, 16), que se narran en el mismo contexto, sugieren la maldad del ser humano; finalmente, el de Medea (Quint. *Decl.* 6, 2) describe, a lo vivo, un modelo de comportamiento.

1.1 El mito de Polidoro

El rétor, originario de Calahorra, en la *Declamatio*¹¹ 1, 13 describe la manera de proceder de una *noverca*, al hilo de la defensa del muchacho ciego, acusado por la madrastra de ser un parricida¹². Quintiliano habla de la avaricia de la madrastra como móvil del asesinato. El escoliasta¹³ ahonda en los sentimientos humanos, cuestión muy debatida en este período, al ser el hombre el centro del universo. Apunta unos hexámetros de la *Eneida*¹⁴ (Verg. *A.* 3, 49-57); el épico mantuano narra la llegada de Eneas a Tracia, tras partir de Troya, para fundar su nueva morada. Mientras recogía ramas para adornar el altar destinado al sacrificio, observó que uno de los arbustos destilaba gotas de sangre. Al instante, se oyó la voz de Polidoro desde el más allá que contaba su triste destino (Verg. *A.* 3, 22-68). El hijo de Príamo y Hécuba había sido enviado por su seguridad, durante la guerra de Troya, junto a Poliméstor, rey del Queroneso tracio, con una gran cantidad de oro. Mientras Troya resistió, se respetó su vida, pero cuando Troya cayó, muertos Héctor y Príamo, fue asesinado por el traidor

¹⁰ Sobre las prácticas declamatorias, su temática, alcance, personajes, recursos literarios, puesta en escena y desarrollo: (Bornecque, 1902), (Deratani, 1929: 184-189), (Helm, 1955: 87-98), (Jones, 1998: 568-569), (Felice, 2001: 53-54), (Hömke, 2002), (Robles, 2009: 204-217).

¹¹ *Tuitus sum adolescentis miserrimi causam. Nunc inspicere volo, quanto certioribus argumentis noverca teneatur. Transeo illum vulgarem et omnibus notum de comparatione personarum locum.* (Quint. *Decl.* 1, 13).

¹² En esta *Declamatio* interviene un padre y un hijo ciego, a quien había nombrado como heredero; el progenitor le dio una nueva madre al niño y puso al joven en un lugar apartado de la casa. El padre, durante la noche, mientras dormía con su esposa en la habitación, fue asesinado y encontrado, al día siguiente, con la espada de su hijo clavada en la herida, al tiempo que la pared estaba manchada de sangre por marcas de los dedos en la habitación de su hijo. El hijo ciego y la madrastra se acusan mutuamente.

¹³ *Haec est declamationis huius pars secunda, in qua transfertur crimen ab adolescente in novercam. Utitur autem in principio tribus locis communibus, duobus per occupationem, et tertio per applicationem...Tertius sumitur ab avaritia quae nefandae prodicionis, et diri homicidii saepe causa fuit. Unde tertio Aeneidos cum Priamus Polydorum filium natu minimum apud Polymestora regem Thraciae cum multa vi auri sub bellum troianum deposuisset, Polymestor capta Troia, Polydorum obtruncat, et auro vi potitur: unde merito exclamat poeta: quid non mortalia pectora cogis Auri sacra fames...*(Badius Ascensius, 1528: fol. vi R).

¹⁴ *Hunc Polydorum auri quondam si cum pondere magno/infelix Priamus furtim mandarant alendum/Threicio regi, cum iam diffideret armis/Dardaniae cingique urbem obsidione videret./ille, ut opes fractae Teucrum et Fortuna recessit,/res Agamemnonias victriciaque arma secutus/fas omne abrumpit: Polydorum obtruncat, et auro/ ui potitur. quid non mortalia pectora cogis,/auri sacra fames!../* (Verg. *A.* 3,49-57).

Poliméstor, deseoso de quedarse con el oro. Finalmente, su cadáver fue arrojado al mar. El poeta mantuano¹⁵ no hace más que añadir otro eslabón a la cadena de la tradición que perpetúa y recrea indefinidamente los tópicos folclóricos universales. En cada época y en cada cultura, se modela la versión recibida y se transmite a la siguiente generación, incorporándole variantes y adornándola, según el gusto dominante o según otras circunstancias particulares.

Respecto al manejo como recurso literario de un espectro¹⁶, hay que decir que la figura del fantasma¹⁷ no ha sido especialmente frecuente en el teatro griego¹⁸. De este recurso literario se sirve el elegíaco, originario de Sulmona, en la *Heroida* XIII donde Laodamía sueña con su esposo Protesilao, que se le aparece con aspecto pálido y triste¹⁹. En etapas posteriores, este motivo, que reside en la tradición popular, alcanza una distribución auténticamente universal al encarnarse en el denominado cuento del hueso cantor²⁰. Dante recrea esta situación en el canto decimotercero del infierno²¹. Boccaccio pone de manifiesto esta historia en el relato IV, 5 del Decamerón²². El

¹⁵ (Cristóbal, 1999: 27-44).

¹⁶ Sófocles y Eurípides justifican la vuelta a la vida como fantasma, si se ha muerto prematuramente, ἄροποι. Las otras dos condiciones posibles son encontrarse ἄταφοι, como hace Homero con Patroclo en la *Ilíada*— o morir violentamente, βιαιοθάνατοι, siguiendo a Platón *Leyes* VIII 865 d-e. Estas tres circunstancias que estudia Stramaglia en los fantasmas helenísticos están reunidas en Polidoro, pues, a la falta de sepultura une la muerte prematura y violenta. (Stramaglia, 1999: 9-10).

¹⁷ Tres casos conservamos donde se pone en escena a personajes del Hades: Darío en *Los Persas* de Esquilo, Clitemestra en las *Euménides* de Esquilo y Polidoro en la *Hécuba* de Eurípides. Intervienen una sola vez en el drama y desaparecen después de su parlamento, que es breve. Cuando aparecen, aclaran el motivo de su presencia y la vinculación que tienen con el Hades, es decir, que han muerto y vuelven al más allá. (Aguirre, 2006: 107-120).

¹⁸ (Hernán- Pérez, 2009: 31-47).

¹⁹ *aucupor in lecto mendaces caelibe somnos;/ dum careo veris gaudia falsa iuvant./Sed tua cur nobis pallens occurrit imago?* (Ov. *Ep.* 12, 107-109).

²⁰ Es un cuento muy frecuente en numerosísimas tradiciones y también se halla documentado en el ámbito hispánico. La trama esencial es la muerte de un niño a manos de sus hermanos, que lo entierran en un lugar remoto. No se vuelve a saber nada más del joven hasta que el crimen sale a la luz, cuando un pastor pasa por ese lugar, encuentra un huesecillo y fabrica con él un instrumento musical: cada vez que lo toca, suena una canción que delata el crimen y descubre a los asesinos. En otras versiones, es una planta que revela el cruel asesinato. (Propp, 1998: 150), (Genette, 1970: 193-208).

²¹ En el pasaje del arbusto que sangra vv. 31-54, el protagonista toma un rama de un gran arbusto y es sorprendido por un grito “¿Por qué me quiebras?” Seguido de sangre marrón que sale del punto de quiebre. De nuevo llegan palabras de la planta “¿Por qué me desgarras?/¿No tiene tu espíritu piedad alguna?/Hombres fuimos y ahora nos han hecho plantas” (vv. 35-37). Entonces Dante, asustado, deja inmediatamente la rama. (Cristóbal, 1999: 27-44).

²² Ahora bien, aunque el conjunto del relato sea creación exclusiva y fruto del ingenio del humanista italiano, en él se entrelazan una serie de temas y de tópicos folclóricos que enriquecen el argumento y modelan la historia, hasta perfilarla tal y como la conocemos. En este relato, el elemento folclórico es la aparición del fantasma de Lorenzo a la desconsolada Lisabetta, como una huella de un conjunto de tópicos folclóricos ampliamente documentado en diferentes tradiciones universales. En ellos se narra el regreso cordial, sin ninguna intención dañina, de ciertos difuntos que se aparecen a diferentes deudos y familiares con el objetivo de consolarlos, cuidarlos o de cumplir alguna obligación contraída en vida. (Garroso, 2010: 163-177).

personaje del espectro es determinante en la obra de Hamlet de William Shakespeare a pesar de sus breves apariciones²³.

1.2 El mito de Tiestes

El mito del Atrida²⁴ y el de Orestes son narrados por nuestro glosador²⁵ en el mismo marco. Estos personajes encarnan una maldición divina. Se ubican en la paráfrasis a la *Declamatio* 4, 16, denominada *Mathematicus*²⁶. El protagonista es vaticinado como futuro parricida por un matemático. Por este motivo, Quintiliano²⁷ se lamenta, preguntándose qué elementos se confabularon en el día de su nacimiento o qué espíritu maligno se reencarnó en él para merecer este aciago destino. El orador riojano menciona la transgresión del orden establecido por un hecho criminal. No plantea de manera directa el mito de Tiestes en el enunciado: *fortassis in me renatus sit aliquis ex illis, quorum scelere violatus dies mundum subito mutavit.* (Quint. Decl. 4, 16).

²³ El espectro inicia su intervención en el acto I, escena I, señalando el poco tiempo que le queda para entregarse a las “llamas de azufre” y el deseo de venganza que debe satisfacer Hamlet. La próxima y última vez que advertiremos la aparición breve de este espectro será en la escena IV del acto III, cuando Hamlet discute con su madre.

²⁴ Los dos hermanos Atreo y Tiestes, instigados por su madre, mataron a Crisipo, un hermanastro suyo. Pélope, al enterarse, los maldijo y desterró. Ambos se refugiaron en Micenas, en la corte de Esténelo. Cuando murió el rey, ambos se enfrentaron por el trono. Atreo sacrificó un carnero de su rebaño que tenía el vellón de oro, pero rellenó y guardó orgulloso la piel del animal. Tiestes, celoso, convenció a la mujer de su hermano de que sería su amante, si le entregaba el vellocino de oro. Después del robo, propuso a Atreo que sería rey aquel que poseyera un vellón de oro. Él aceptó, sin sospechar nada, y perdió sus derechos. Una última prueba tuvo que ver con la marcha del sol: si el astro se pusiera por el este, sería Atreo el soberano. Zeus cambió el curso solar, favoreciéndole así. Fue coronado y Tiestes desterrado; después de cierto tiempo, descubrió la infidelidad de su esposa, arrojó a su esposa al mar y, fingiendo perdonar a su hermano, lo invitó a un banquete. Allí, como ya había ocurrido con su abuelo Tántalo, fueron despedazados y guisados los propios hijos de su hermano. Al final de la comida, Tiestes descubrió con horror las cabezas de sus hijos. Vomitando, maldijo para siempre a los descendientes de su hermano.

²⁵ *Si verum est quod dicunt Pythagorici animas reddi rursus aliis corporibus post vetusta saecula, et innumerabiles annos (id autem verum non est, sed coram illis iudicibus, ut hic dicitur permessa si particula, non male dicitur.) Fortassis aliquis ex illis quorum scelere dies, id est, sol violatus ut scelere Thiestae, mutavit subito mundum in tenebras: quos fugientes per maria et terras faces furiales (ut de Orestae matricida tragoediae canunt, et Maro [in libro] Aene[idos]iiii [=Verg. A. 4, 471-472] terror dearum aut dirarum ultricum (ut [in libro]aene[idos] iiiii [=Verg. A. 4, 473] ultricesque sedent in limine dirae) agitavit, id est, persecutus est; aliquis dico ex illis, est renatus in me.* (Badius Ascensius, 1528: fol. R. xxvi-xxvii A).

²⁶ Un hombre consulta a un matemático acerca del destino del hijo que va a nacer. El matemático le responde que va a tener un hijo fuerte pero que mataría a su padre. Llegada la adolescencia, su padre, impasible ante el futuro que se le había augurado, mandó a su hijo a la guerra y lo dotó de todo el armamento. El muchacho se hizo muy fuerte en la batalla y cuando regresó, ante el temor de llevar a cabo lo que se le había predestinado, decide suicidarse. Manifiesta su temor de matar a su padre, mientras muere por ello, invoca a sus conciudadanos que le ayuden, para evitar que en esos últimos instantes, mientras le quede un aliento de vida, asesine a su padre.

²⁷ *Credo mehercules in illum natalem monstri mei diem iratorum numinum conspirasse violentiam sedemque prodigiosi spiritus conlato pariter igne pressisse. si verum est post vetusta saecula et innumerabiles annos reddi rursus aliis corporibus animas, fortassis in me renatus sit aliquis ex illis, quorum scelere violatus dies mundum subito mutavit, quos <per> maria terrasque fugientes furiales faces et ultricum dearum terror agitavit.*(Quint. Decl. 4, 16).

Es Badius²⁸ quien lo nombra, quizás, influido por el autor de *Las Declamaciones* donde apunta a la saga de Tántalo, a Orestes en la subordinada relativa: *quos <per> maria terrasque fugientes furiales faces et ultricum dearum terror agitavit*. (Quint. Decl. 4, 16). El nombre de Tiestes, citado por nuestro *interpres*, en nuestra opinión, simboliza la idea del banquete sacrificial. La carne de la víctima servida a la mesa, ha sido representada investida de diferentes significados. En el siglo I d.C. Séneca²⁹ toma como base este mito y escribe una tragedia homónima.

En la dramaturgia universal, podemos rastrear innumerables narraciones en las que la carne de la víctima se convierte en ambrosía del asesino³⁰. La figura del antropófago involuntario aparece, una y otra vez, en la dramaturgia occidental, encarnando un tabú: el canibalismo.

1.3 El mito de Orestes

El autor de *Las Declamaciones* da a entender el mito de Orestes en el siguiente texto: *quos <per> maria terrasque fugientes furiales faces et ultricum dearum terror agitavit*. (Quint. Decl. 4, 16). El acusativo *furiales faces* pertenece al campo semántico de las *Furiae* o *Dirae*³¹. Con el sintagma *ultricum dearum terror* se indica el efecto que las Euménides producían, no obstante, las *ultrices deae*, objeto del miedo, no aparecen numeradas³². El erudito de los Países Bajos examina en sus notas estos vocablos y los amplía, plantea la dualidad de una persona, con dos caras: es verdugo y víctima³³. En la primera faceta se resalta la condición de homicida, temática que recogen, según explicita, los dramaturgos. No incorpora el nombre de ninguna tragedia, quizás, porque en la mente de todos estaban: Esquilo, Sófocles, Eurípides y su homónima composición literaria *Electra*.

²⁸ Véase nota 24.

²⁹ Séneca relata el convite siniestro que Atreo le obsequia a su hermano Tiestes, dándole a comer sus propios hijos, como represalia por haber cometido adulterio con su mujer y haber robado de sus establos el cordero de oro, signo de realeza. El mismo Atreo asegura que ofrecerá un macabro manjar como revancha. Tiestes come a sus hijos sin saberlo. Aquí también el festín es una larga escena donde se describen los gustos de la boca y la pesadez de la comida.

³⁰ La tragedia *Progne* del veneciano Gregorio Correr (1409-1464), preparada en Mantua en 1427, está compuesta teniendo en cuenta la estructura dramática del *Tiestes* de Séneca. (Herrero y Morales, 2008: 156-157), (Tola, 2010: 117-130). También, en su tragedia de sangre *Tito Andrónico*, Shakespeare ofrenda al espectador un espectáculo perverso que tiene puntos en contacto con el *Tiestes* de Séneca y el aludido relato de Ovidio. En este caso, se trata de las viandas que el protagonista sirve a Támara, reina de los godos. El plato principal son sus hijos cocinados en un pastel, como resarcimiento por la violación y mutilación de su hija Lavinia. (Ingberg, 2004: 207).

³¹ Estas espantosas deidades, vengadoras, son caracterizadas con serpientes enroscadas en sus cabellos, portando látigos y antorchas, y con sangre manando de sus ojos en lugar de lágrimas.

³² Virgilio nombra tres: Alecto (Verg. A. 7, 563), Megera (Verg. A. 12, 846) y Tisífone (Verg. A. 6, 555).

³³ *...quos fugientes per maria et terras faces furiales (ut de Orestae matricida tragoediae canunt, et Maro [in libro] Aene[idos] iiii [=Verg. A. 4, 471-472] terror dearum aut dirarum ultricum (ut [in libro]aene[idos] iiii [=Verg. A. 4, 473] ultricesque sedent in limine dirae) agitavit, id est, persecutus est; aliquis dico ex illis, est renatus in me.* (Badius, 1528: fol. xxvii A).

Por otro lado, en el papel de víctima, se destaca su condición de alma maldita, cuando subraya el pasaje de Virgilio³⁴ (Verg. A. 4, 471-472). En él se habla de la presencia de las Erinas sentadas en el umbral del infierno (Verg. A. 4, 473). Aclaro que las *χθόνιαι θεαί* son las encargadas de castigar los crímenes durante la vida de sus autores materiales, y no más tarde. No obstante, siendo su campo de acción ilimitado, si el autor del crimen muere lo perseguirán hasta el inframundo, como sucede en este texto del mantuano. Son justas pero sin piedad, ningún rezo ni sacrificio puede conmoverlas ni impedir que lleven a cabo su tarea. Rechazan las circunstancias atenuantes y castigan todas las ofensas contra la sociedad y la naturaleza, como el perjurio, la violación de los ritos de hospitalidad y, sobre todo, los crímenes o asesinatos contra la familia.

En épocas antiguas, se creía que los seres humanos no podían ni debían castigar tan horribles crímenes. Las Erinas³⁵ eran las encargadas de perseguir al desterrado asesino del fallecido en venganza. Lo hostigaban hasta hacerle enloquecer. La tortura solo cesaba si el criminal encontraba a alguien que le purificase de sus crímenes. En el anverso de esto, se encuentra la concepción fundamental del espíritu helénico: el orden del mundo debe ser protegido contra las fuerzas anárquicas. El asesinato es una contaminación del orden religioso que pone en peligro la estabilidad del grupo social en el que se ha cometido.

1.4 El mito de Medea

Finalmente, el disertador rememora los actos de la hija de Eetes enmarcados en sus observaciones a la *Declamatio* 6 titulada: *Corporis proiecti, ipsa est anus caecae*. Nuestro glosador menciona a la Maga de la Cólquide para arrojar luz en la sentencia que maneja Quintiliano: *non est filii mei noverca, sed mater* (Quint. Decl. 6, 2). El orador pone en escena al padre del muchacho muerto. Él recrimina el comportamiento de su esposa, pues, ella no quiere otorgar los ritos funerarios oportunos al hijo, por lo tanto, la tilda de *noverca*.

A tenor de lo expuesto, nuestro *interpres* amplía este lugar, diciendo que va contra la *natura* que una madre tenga esos sentimientos hacia un hijo³⁶. Sin embargo, afirma que uno pueda ser inundado por un *saevus amor* como le ocurrió a Medea en las *Bucólicas* del mantuano³⁷.

³⁴ *Aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes, /armatam facibus matrem et serpentibus atris/cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae.* (Verg. A. 4, 471-473).

³⁵ En *La Divina Comedia* de Dante, aparecen las *Ερινύες* a las puertas de la ciudad de Dite, que es el punto de entrada al sexto círculo inferior del Infierno.

³⁶ *...Quia licet id raro contingat, ut mater filio vel iuste irata, defuncto non ignoscat, contingere tamen potest: quia si verum fuit in Medea, quod Maro [=Verg. Ecl. 8, 47-48] in Bucol[icis] cecinit. Saevus amor docuit natorum.* (Badius, 1528: xxxviii R).

³⁷ *Saeuos Amor docuit natorum sanguine matrem/commaculare manus; crudelis tu quoque, mater* (Verg. Ecl. 8, 48-47). Esta cita está inserta en el poema bucólico 8, en este pasaje los dos pastores Damón y Alfesibeo cantan su amor contrariado. Damón expresa la traición de su amada Nisa que se ha entregado a otro. Hace alusión a la lección moral que se desprende del mito de Medea, quien se dejó llevar por la *ira* y como consecuencia, este *furor* la condujo a un *saevus amor* por sus hijos.

Medea en la tradición es representada como inestable, temible, vengativa y cruel; durante el medievo y el renacimiento hispánicos, la sacerdotisa de Hécate fue configurada como la autoridad nigromántica, un modelo ideal e imitable para los magos, las hadas y los sabios encantadores³⁸.

2. ANÁLISIS DE LOS EJEMPLOS PROPUESTOS Y SU CONTEXTUALIZACIÓN

2.1 *Las novercae*

Se detiene el escoliasta en el odio que sienten las *novercae* contra sus hijastros, con motivo del ya mencionado texto de Quintiliano³⁹. Puntualiza este lugar con un pasaje de la *Bucólica* 3, 33 y otro de las *Geórgicas* 3, 280-283⁴⁰. Colegimos que determinados sustantivos van asociados al campo semántico de la magia y de la *ira*, como es el caso del sustantivo *noverca*. Esta última, a lo largo de la latinidad, es tildada con adjetivos como *saeva* (Verg. *G.* 2, 128), *mala* (Verg. *G.* 3, 282) y *seclerata* (Ov. *Fast.* 3, 853). La *Bucólica* 3, 33 la designa como *iniusta*, la geórgica 3, 280-283 señala la costumbre de las *novercae*, ellas recogían el veneno llamado *hipomanes* que destila el útero de las yeguas en primavera, posteriormente, lo mezclaban con hierbas al ritmo de sus conjuros⁴¹. Según Frances Yates el concepto renacentista del Mago es un paso crucial y necesario en la formación del pensamiento moderno. La figura del Mago refleja la “reorientación psicológica” de la voluntad hacia la acción, asegurando así la dignidad de las capacidades instrumentales del hombre⁴².

³⁸ En los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI, la maga no solo fue un referente cultural heredado de la tradición grecolatina, sino que su presencia constituyó un rico y poderoso recurso narrativo, con posibilidades evocadoras de un pasado remoto, mágico, maravilloso y mítico.

³⁹ Véase nota 10.

⁴⁰ *Eorum hic primus est a presumpto novercarum in privignos odio: unde Maro in Bucolicis communi utitur epitheto. Est mihi namque domi pater, est iniusta noverca. Et in Georgicis Hippomanes [=Verg. G. 3, 282-283] quod saepe malae legere novercae. Miscueruntque herbas et non innoxia verba: ubi etiam veneficii eas insimulat.* (Badius Ascensius, 1528: fol. vi R).

⁴¹ La madrastra, en la tradición popular y en la literatura, ha sido siempre considerada como malévola y como hechicera experta en venenos. Recordaremos a *La Gata Cenicienta* de Giambattista Basile (1575-1632) donde la heroína llamada Zezolla no solo sufre las vejaciones de una madrastra sino de dos. A la primera le da muerte aconsejada por su madrina. Ella, a su vez, se casa con su padre y la manda a vivir a la cocina y realizar todas las tareas domésticas. Cenicientas ha habido en muchas culturas, se puede hablar de proyección universal de este cuento. Ya en el siglo IX Taun Cheng-Shing, uno de los primeros folcloristas del mundo, la recoge. En esta versión se llama Yehshien, tiene una madrastra que le obliga a hacer las tareas más duras de la casa y va vestida con harapos. Ella sueña con fiestas y ropas lujosas por fin, consigue ir a un baile donde pierde un zapato. Un rico comerciante queda enamorado de ella, finalmente, ordena a sus criados que la busquen. En épocas posteriores aflorará el cuento de *Blancanieves* donde aparece la madrastra-bruja que baja a una cámara secreta y prepara una manzana con el veneno más virulento y el de *Los dos hermanos*, en la colección de Grimm, donde la madrastra había embrujado todas las fuentes del bosque.

⁴² (Yates, 1964: 156). Marsilio Ficino (1433-1499) anuncia entusiasmado la eficacia de los poderes humanos evidente en las prácticas de magia. El misticismo oriental, el naturalismo helénico, la sacralización egipcia del mundo orgánico, la alquimia y la magia dejaron una huella profunda en su visión de la

2.2 La mors voluntaria

En la *Declamatio*⁴³ 4, 21 el hijo deja claro que no va a ser el vaticinado parricida, exterioriza sus sentimientos buenos hacia su padre. Quiere evitar el augurio del matemático y por este motivo quiere suicidarse⁴⁴. Hay que aclarar que era un ideal filosófico estoico. Séneca entendía el suicidio como una liberación, Lucano es el poeta del suicidio. Quintiliano⁴⁵ se sirve en el *praefatio* de la fórmula *mors uoluntaria*⁴⁶. Expone en la *Declamatio* (Quint. Decl. 4, 21) que el hijo prefiere quitarse la vida, ahora bien, los dioses no permiten que el último acontecimiento juzgue los hechos, precisamente, porque este acto requiere reflexión. Por otro lado, el escoliasta aclara el contenido de este pasaje⁴⁷ con un dístico elegíaco de Ovidio: *Exitus acta probat. Careat successibus opto, / Quisquis ab eventu facta notanda putat.* (Ov. Ep. 2, 85-86).

En la *Declamatio* 5, 10 el orador⁴⁸ riojano alude al lamento de un padre por el desamor de su hijo hacia él. Pues, no eligió salvar su vida, al contrario, auxilió a su otro hijo. No obstante, este hecho no demuestra que no quisiera a los dos. Argumenta como

naturaleza, que pese a la variedad de sus fuentes, es homogénea, original y global. (Kwiatkowska, 1997: 143-154).

⁴³ *Praedico, testor: non ego parricidium faciam, non ego fortiter feci. Quod si ulla ratione casuve effici potest, ut praedicta non fiant, fidem uestram, P.C., ut mihi potius innocentia quam fato debeatur: ego dicar expugnasse constitutionem, fregisse vincula necessitatis, mea pietas, mea laudetur integritas. dii non sinant, ut inter me responsumque decernat exitus; mathematicum vincere malo quam reprehendere. Quid nunc agam.* (Quint. Decl. 4, 21).

⁴⁴ El asesinato y el suicidio son dos acciones distintas para Quintiliano como para sus contemporáneos romanos. No pueden designarse con los mismos términos ni con componentes iguales; por ello, buscaron fórmulas y expresiones en las que no existían las connotaciones de agresividad, violencia y criminalidad. Así, lo expone en su *Institutio*: *Diuersum est genus, cum controuersia consistit in nomine, quod pendet ex scripto, nec uersatur in iudiciis nisi propter uerba quae litem faciunt: an, qui se interficit, homicida sit;... Res enim manifesta est, sciturque non idem esse occidere se quod alium...* (Quint. Inst. 7, 3, 7). La consideración del suicidio y del suicida como homicidio y homicida no se produce hasta Lactancio y Agustín de Hipona. (Hinojo, 2010: 57-72).

⁴⁵ *Vir fortis optet praemium quod uolet. Qui causas <uoluntariae> mortis in senatu non reddiderit, insepultus abiectus. Quidam de partu uxoris mathematicum consuluit. is respondit uirum fortem futurum, qui nasceretur, deinde parricidam. cum adoleuisset qui erat natus, bello patriae fortiter fecit. reddit causas uoluntariae mortis. pater contradicit.* (Quint. Praef. 4).

⁴⁶ Leemos *mors prematura* en la expresión: *numquam sibi uidebitur praematura morte periturus.* (Quint. Decl. 4, 9).

⁴⁷ *Ego praedico et protestor, ego non faciam parricidium, sed furor et impetus fatorum per manus meas, qua ego non feci fortiter, sed eadem fatorum uis per me. Quod si potest effici, id est, caveri ulla ratione aut casu ut praedicta a mathematico tali non fiant: P.C. imploro et obtestor uestram fidem, ut innocentia debeatur potius mihi impediendo uim fati per mortem uoluntariam: non debeatur fato, id est, mentito et non facienti quod minatur sit: ut supra ego dicar, id est, praedicer ad gloriam meam, expugnase, id est, uicisse constitutionem astrorum et fatorum, et fregisse vincula necessitatis, id est, fatalis, mea pietas, et mea integritas laudetur. Quaeras quomodo frangere speret necessitatem. Sed noris, quod supra dixit non esse necesse simpliciter nisi uixerit, at si uixerit innuit frangi non posse, quo argumento efficacissime mortem orat. Dii non sinant, ut exitus, id est, ultimus euentus (unde Sappho Ouidiana. Exitus acta probat, careat successibus opto Quisquis ab eventu facta notanda probat) discernat, id est diiudicet inter me et responsum, id est, mathematici, id est, utrum plus potuerit an pietas mea cauendo parricidio, an uis fati in purgendo.* (Badius Ascensius, 1528: fol. xxviii R).

⁴⁸ *Remove, iuuenis, indignationem; nihil plus pro filio factum est, quem recepi. non fortunam tibi debeo sed affectum, non exitum sed uoluntatem.* (Quint. Decl. 5, 10).

defensa que, a la hora de actuar, se debe pensar más en la intención, la predisposición, la *voluntas* que en el resultado, el *exitus*. Ante esta reflexión de Quintiliano, el humanista⁴⁹ ilustra este pasaje con el hexámetro de la *Heroida* II, 85⁵⁰, ya manejado antes, para apostillar⁵¹ el texto del rétor (Quint. *Decl.* 4, 21), igualmente, se lo atribuye a la poetisa de Lesbos. El hecho de que, en ambos textos, Ascensius le haya otorgado el mismo remitente puede ser por su similitud en el contenido. Filis y Safo son abandonadas cruelmente y por otro lado, se entregan al suicidio como una salida a su situación. Esta estrofa aducida como ejemplo por el humanista tuvo eco en la obra de Nicolás Maquiavelo (1469-1527) *El Príncipe*, publicada en Roma en 1513. Baltasar Gracián, en su tratado didáctico *Oráculo manual y arte de prudencia* de 1650, escribió: “Todo lo dora un buen fin, aunque lo desmientan los desaciertos de los medios”.

2.3 La predicción del futuro y los fenómenos de la naturaleza

La *Declamatio* 4, 16 versa sobre las señales que preludian acontecimientos insólitos⁵². Al hilo de lo expuesto, es lícito recordar a Tales pues, otorga alma a todo el universo al creer que hay una vida oculta en todas cosas, la imagen viva del universo natural. Badius⁵³ apostilla este pasaje desde la óptica renacentista en sus inicios: el

⁴⁹ *O iuuenis quod qui non mereris vocari filius: remove indignationem tuam in me a corde tuo: nihil plus factum est a me pro filio quem recepi, id est, redemi, quam pro te. Ego non debeo tibi fortunam, id est, praestare casum fortuitum in te malignum, sed affectum esse paternum: non exitum, id est, rei, id est, eventum, sed voluntatem: unde Sappho Ovidiana. exitus acta probat, careat successibus, opto Quisquis ab eventu facta notanda putat*[=Ov. Ep. 2, 85]. (Badius Ascensius, 1528: fol. xxxii R).

⁵⁰ Posteriormente, N. Heinsius (1620-1681) hará mención del hexámetro -ya aducido- en su edición a Ovidio. Argumenta que lo que aparentemente parece malo antes de llegar al fin, una vez acabado, puede resultar bueno. Describe que Filis quiere que el pueblo tracio la juzgue por la intención de favorecer a los suyos y a ella, contrayendo matrimonio con el hijo de Teseo. No quiere que se le censure por el resultado funesto de ser abandonada por el hombre que amaba. *Exitus acta probat.*] *Per ironiam Thracum verba repetit, qui Phyllidis concilia a fine damnabant. Caveat successibus.*] *Purgat se a fortuna. Careat successibus, etc.*] *Sensus est, male illi eveniat, qui non a fine rerum, sed ab eventu facta hominum denominat, et notat. Multa enim solent evenire ante finem, quae videntur esse mala, quae postea ex fine cognoscunt esse bona. Hubertus Vander Meer ¿? -1712). Notanda.*] *Iudicanda, et probanda. Hubertus Vander Meer. Ab enentu.*] *A fine, quem ego respexi, et propter quem feci, nam finis mei facti fuit, prodesse mihi et meis, accipiendo te maritum: ergo ab hoc fine, intentionis meae, et non ab eo qui evenit, iudicandum est id quod feci* Hubertus Vander Meer. (Heinsius, 1670: 23). Acerca de este mismo verso P. Burmann escribe en la misma línea: *Exitus acta probat.*] *Varia de hoc loco disputant. V.[ide] Salmas.[ius Claudius 1588-1653] [Observationes] ad Ius Att.[icum et Romanum Lugduni Batavorum 1645] P. 344. verus autem eius sensus hic est. Exitus acta probat, id est, bonus exitus facta probanda esse efficit, sed opto ut successu careat, quisquis facta culpanda esse credit post bonum exitum...* (Burmann, 1727: 22).

⁵¹ Véase nota 46.

⁵² *Necesse est et maiores notas ventura praemittant, quae non temere nascuntur. sic futuras tempestates pelagi fragor et conscium nemorum murmur enuntiat, sic periturorum fata populorum ardentes caelo faces et crinita siderum flamma praecurrit.* (Quint. *Decl.* 4, 16).

⁵³ *Necesse est ut ventura quae nascuntur non temere, id est, non sine magna causa, promittant, id est, ante se mittant, maiores notas, id est, manifestiora signa insolitorum eventorum. Sic fragor pelagi, et murmur nemorum, conscium, id est, praesagum, enuntiat tempestates futuras, et alia mala, ut Geor. i. Vox quoque per lucos vulgo exaudita silentes* [=Verg. G. 1, 476]. *At de tempestate in eadem ante ingeminant austri et densissimus imber. Tunc nemora ingenti uento, nunc litora plangunt* [=Verg. G. 1, 333-334]. *Et iterum Et nemorum increbrescere murmur* [=Verg. G. 1, 359]. *Sic faces ardentes caelo et flamma siderum crinita, id est, cometa praecurrit fata*

fluir de la vida en las cosas sin que exista un método para distinguir lo inanimado de lo animado. Brinda varios fragmentos de Virgilio de las *Geórgicas* donde aparece gimiendo la fronda y la costa (Verg. G. 1, 333-334), el murmullo del arbolado (Verg. G. 1, 359) y el silencio de los bosques (Verg. G. 1, 476). Enumera los prodigios posteriores a la muerte de César (Verg. G. 1, 466-488). La imagen de la naturaleza anárquica ha desempeñado un papel importante en la temprana Edad Moderna.

Nicolás Maquiavelo (1469- 1527) compara a la sociedad y a la fortuna con la naturaleza salvaje, violenta e imprevisible. Esta cuestión se vislumbra en *La Tempestad* de W. Shakespeare. El dramaturgo contrasta las fuerzas salvajes de la naturaleza con la tranquilidad de la vida creada por el ingenio humano.

3. LAS APORTACIONES DE UN RENOVADO GRAMÁTICO

Es uno de los aspectos que debe plasmarse en su función de instruir a sus futuros lectores. Mi objetivo es hacer ver su preocupación y cuidado acerca de la utilización de la lengua latina. Karl Enekel y Henk Nellen estiman que el comentarista pone un gran énfasis en transmitir los conocimientos e ideas⁵⁴. Sin embargo, aflora su cuidado en la creación literaria a través de los comentarios que vamos a analizar. Detallaremos su predilección en ahondar en los diferentes matices que un empleo lingüístico puede tener.

3.1 El uso de los superlativos

El texto comentado es: *debet proxima pars a cubiculo patris habere plurimum sanguinis, sequens minimum, ultima nihil.* (Quint. Decl. 1, 11). Nuestro gramático apunta⁵⁵ el empleo *non recte* de los superlativos como *minus elegans*. A tenor de lo visto, hay quienes piensan que Quintiliano⁵⁶ no es su autor; por el contrario, Valla (1407-1457) reconoce la autoría de su trabajo, pensamiento que refleja en sus *Elegantiae Linguae Latinae* o en las notas a la *Institutio Oratoriae*⁵⁷. En el primero de sus mencionados trabajos, se aclara que el superlativo es la máxima expresión de la gradación⁵⁸.

Badius corrige este lugar con la fórmula: *sequens minus, tertia minimum, ultima nihil.*

populorum periturorum: unde Maro de caede Iulii Caesaris et male eam secuturis Georg., id est, Non alias caelo ceciderunt plura sereno Fulgura: nec diri toties arsere cometae[= Verg. G. 1, 487-488]. (Badius Ascensius, 1528: fol. xxvii A).

⁵⁴ (Enekel y Nellen, 2013: 1-76).

⁵⁵ *Non recte utitur superlativis...unde propter has et alias multas locutiones minus elegantes.* (Badius Ascensius, 1528: fol. vi A).

⁵⁶ *Unde propter has et alias multas locutiones minus elegantes, sunt qui negent has declamationes esse eius Quintiliani cuius sunt libri de institutione oratoria. Quia tamen Valla eas Quintiliani citat, nec taxat hunc locum, putem eum mancum, et in Vallensi codice integrum, ut sexcentos locos integros ostendimus in Vallensi de oratoria exemplari.* (Badius Ascensius, 1528: fol. vi A).

⁵⁷ (Fernández López, 1993: 181-188).

⁵⁸ *Necesse enim est ubi superlatio est, ibi sit et comparatio, ut aliquod sit maius aliquo, et item alterum maius hoc, quod erit iam omnium maximum.* (López Moreda, 1999: 106).

Sánchez de las Brozas (1523-1600) en su gramática latina denominada *Minerva* se opone a esta propuesta⁵⁹.

3.2 La expresión *tuitus sum*

La forma *tuitus sum* (Quint. *Decl.* 1, 13) se aplica para marcar la transición de la defensa del muchacho ciego a la argumentación de la madrastra. El intérprete diserta⁶⁰ acerca de la doble lectura: *tutus* frente a *tuitus*. Aclara que ambas voces proceden del mismo verbo *tueor*, sin embargo, el primero tiene significado pasivo y el segundo activo, a tenor de lo expuesto, opta por *tuitus sum* con la acepción de *defendi*.

3.3 El giro *monstri mei*

Respecto a esta expresión⁶¹ (Quint. *Decl.* 4, 16) el gramático⁶² alude a Valla⁶³ para justificar la conveniencia de *meum* o de *mei*. El humanista italiano en sus *Elegantiae Linguae Latinae* trata de la diferencia entre el uso de los pronombres *mei*, *tui* y *sui* y sus derivados *meus*, *tuus* y *suus*. En el primer caso se entienden como pasivos y en el segundo como activos e indican posesión.

Badius considera que se debe optar por *meum* en tal caso, interpreta que “él es un monstruo, un esperpento de hombre”. Valla se decanta por *mei* con la acepción de “en aquel día del nacimiento de mi monstruosa vida”, es decir, “padezco una existencia horrible”.

⁵⁹ *Si superlatum significaret ultimum excessum, quod grammatici asserunt, non haberet numerum pluralem, quia unus semper in eodem genere tantum deberet excellere...At si dicas haec eadem ratio erit in comparatis nominibus, nihil ages: omnes enim concedunt in comparativis excessum esse, sed non ultimum excessum, quod de superlativis grammatici asserunt...* (Sánchez Salor, Chaparro Gómez, 1995: 192).

⁶⁰ *Sicque dicitur tuitum et tutum, sed tuitum etiam a tueor: et significat active, tutus autem passive nisi ob sequelam...Ordo itaque est. Tuitus sum, id est, defendi hactenus o iudices causam adolescentis miserimi, id est, misericordia dignissimi, quia innocentissimi: et iniustissime accusati.* (Badius Ascensius, 1528: fol. vi R.)

⁶¹ *Credo mehercules in illum natalem monstri mei diem iratorum numinum conspirasse violentiam sedemque prodigiosi spiritus conlato pariter igne pressisse.* (Quint. *Decl.* 4, 16).

⁶² *Mehercule, ego credo violentiam numinum iratorum conspirasse in illum diem natalem, monstri mei, id est, monstruosae vitae meae: aut (quod valla recte dici neget, in illum natalem mei, per meum, monstri, id est, quod sum monstrum in natura natus, ad ea quam ratio non compatitur, qua sententia quam mihi placet, legam meum ut sit in illud natalem meum, monstri, id est, quod ego sum monstrum quoddam.* (Badius Ascensius, 1528: fol. xxvi R).

⁶³ *Primum est, causa mea venisti, et causa mea; causa mea accipitur possessive, eo modo quo via mea venisti, pecunia mea fecisti sumptum, iter meo sumptu fecisti. Causa mei vero passive, eo modo quo benevolentia mei. Modus tamen prior est usitator.* (López Moreda, 1999: 192).

3.4 Referencias léxicas

En el capítulo siguiente de la estudiada práctica declamatoria⁶⁴, aduce un pentámetro dactílico del elegíaco Ovidio⁶⁵ (Ov. *Fast.* 1, 596) cuando elucida cuestiones acerca del vocablo *notabilis* (Quint. *Decl.* 4, 17) y de sus sinónimos: *nobilis*, *insignis*, *egregius* y *singularis* para indicar cosas buenas como malas, así como la forma *notus-um*.

3.5 Usos elegantes

El erudito⁶⁶ puntualiza dos aspectos respecto a la proposición: *non sustineo eosdem expetere convictus, ne, quos porrexerim cibos, venena fiant.* (Quint. *Decl.* 4, 19). En primer lugar, considera que el perfecto del modo subjuntivo debe ser sustituido por el futuro perfecto. A partir de Plauto hay una total equiparación entre el futuro perfecto y el subjuntivo de perfecto, aun cuando subsistía la diferencia de la primera persona del singular⁶⁷. El contexto nos orienta en algunos casos, en otros es muy difícil saber la diferencia. En segundo lugar, quiere remarcar el uso *elegans* del relativo entrecruzado *quos...cibos*. Especifica que se ha de analizar como si se dijera: *ne cibi quos porrexerim, venena fiant.* Añade que Valla ya lo había marcado. Este aspecto lo encontramos en su libro tercero, capítulo dieciocho en su obra *De linguae Latinae Elegancia libri sex*⁶⁸.

3.6 El participio indulgens

El rétor hispanorromano ofrece esta forma (Quint. *Decl.* 5, 8) asociada a *facilis* y *mitis* para exteriorizar los sentimientos que puede tener un amigo e incluso un extraño hacia una persona que necesita ayuda. El lingüista⁶⁹ e impresor belga aclara que *indulgens* es equiparable a *obsequens*: “el que mira por otros, no por el que otros miran”, esto es, le da valor activo a la forma nominal del verbo. Así pues, contradice la

⁶⁴ *Quid enim aliud fecit me notabilem, id est, insignem in bello (Est autem meson vocabulum, ut nobilis, insignis, egregius, singularis, sed haec saepius in bonum, illud in malum capitur sicut et nota, quae tamen interdum bona est. Ovidius Ille numantina traxit ab urbe notam).* (Badius Ascensius, 1528: fol. xxvii A).

⁶⁵ *ille Numantina traxit ab urbe notam.* (Ov. *Fast.* 1, 596).

⁶⁶ *Non sustineo, id est, non sum prae timore potens et non audeo expetere eosdem convictus quos tu, id est, tecum eosdem sumere cibos, ne quos cibos porrexerim per porrexero, fiant venena: elegans locutio et a Valla signata per ea qua citra elegantiam dicas: ne cibi quos etc.* (Badius Ascensius, 1528: fol. xxviii A).

⁶⁷ (Schütz, 1920: 161-162), (Thomas, 1938: 170), (Bassols, 1948: 330-332).

⁶⁸ *Oratores autem postponunt antecedens, quale foret, quam urbem statuo, vestra est, ut apud Ovidium: Cecidere manu, quas legerat herbas. Et quale Quintilianus: Timeo ne quos porrexerim cibos, venena fiant.. In quo est habita ratio venustatis, ut relativum et antecedens sint in eodem casu.* (López Moreda, 1999: 328-330).

⁶⁹ *‘Facilis, mitis, indulgens’ vocabula sunt ista minoris affectus; propter haec aleretur amicus, pasceretur extraneus.* (Quint. *Decl.* 5, 8). *Facilis, mitis, indulgens, id est, obsequens et quod plus aequo indulget (ubi signandum est quod indulgens active capitur per eo quod indulget, non per eo cui indulgetur, quod tacuit Valla) ista, id est, tria dicta, sunt vocabula affectus minoris, quo minus devinciuntur inter se homines, quod filii erga parentes: et tamen amicus aleretur, id est, extraneus pasceretur propter haec, id est, si sit facilis, mitis et indulgens.* (Badius Ascensius, 1528: fol. xxxi R).

aportación de Valla⁷⁰ recogida en el libro primero capítulo treinta y dos en la citada obra. Este erudito italiano alecciona acerca del participio de pretérito que significa “acción” y del presente que significa “pasión”. Sin embargo, respecto a esta última categoría, reconoce que son menos los casos de participios de presente con valor pasivo. Pone el ejemplo de esta locución: *indulgentior facies* y la asemeja a *pulchra facies*, entendible no como “la que mira por otros”, sino “por la que otros miran”.

4. CONCLUSIONES

La lengua es un vehículo de las actividades culturales, así, se ha puesto de manifiesto a lo largo del comentario tanto de Quintiliano como de la paráfrasis de nuestro escoliasta. Los escolios de Badius atienden a diferentes aspectos: realiza aclaraciones acerca del contenido, utiliza, como recurso, los ejemplos de otros autores; también aborda en sus glosas cuestiones léxicas, gramaticales y referentes a la crítica textual. Las recreaciones mitológicas muestran al hombre como centro del universo con sus virtudes y sus defectos, tratan de temas que son universales y presentes en el folclore.

Los ejemplos que utiliza el humanista están extraídos en gran parte de Virgilio y Ovidio, además, son muy apropiados a la cosmovisión renacentista. La naturaleza está en sus versos y aparecen elementos mágicos en algunos de ellos. Finalmente, en su labor de gramático hace correcciones al texto, no sin tener en cuenta a Valla al que cita en sus notas.

Las aportaciones pertenecen tanto al plano de la morfología nominal y verbal como al sintáctico. El orador hispanorromano deja patente en sus ejercicios declamatorios los principios que propone en su *Institutio Oratoria* XII, 1⁷¹. A lo largo de estas prácticas, se deja entrever la intención de moralizar y enseñar la mejor manera de actuar, sopesando las conductas humanas.

Badius también profundiza en las actuaciones del ser humano con intención didáctica. Los escritos de ambos autores están destinados a un lector atemporal, debido a la actualidad de las situaciones que plantea.

Sin embargo, dependiendo del contexto histórico donde se formulen estas creaciones aportan una serie de connotaciones que enriquecen todavía más el saber que transmiten. Poseen la virtud de no ser palabras gastadas y vacías de contenido.

⁷⁰ Et haec quidem significationis activae in voce passiva; pauciora sunt in activa passivae. *Evidens negotium dicitur, quod videtur aperte et intelligitur; non qui videt et intelligit. Indulgentior facies apud Quintilianum pro pulchra, non quae aliis indulgeat, sed cui alii indulgeat. Idem in alio loco: Fili, indulgentissime vidi te, nec semel vidi.* (López Moreda, 1999: 176).

⁷¹ *Sit ergo nobis orator quem constituimus is qui a M. Catone finitur vir bonus dicendi peritus, verum, id quod et ille posuit prius et ipsa natura potius ac maius est, utique vir bonus: id non eo tantum quod, si vis illa dicendi malitiam instruxerit, nihil sit publicis privatisque rebus perniciosius eloquentia, nosque ipsi, qui pro virili parte conferre aliquid ad facultatem dicendi conati sumus, pessime mereamur de rebus humanis si latroni comparamus haec arma, non militi.* (Quint. Inst. 12, 1).

Ambos escritores tienen la capacidad de modelar y sugerir situaciones e incluso emociones. Abren una puerta en el tiempo y nos invitan a recrearnos e instruirnos en su jardín del saber.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre M. (2006): "Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía", *CFC (G)*, 16, 107-120.
- Albrecht M. von (1999): *Historia de La Literatura Romana II*, Barcelona, Herder 2 vol: 1146.
- Badius Ascensius J. (1528): *Commentarii familiares Io. Badii Ascensii in M. Fabii Quintiliani declamationes: nuper editi*, Parisiis, apud J. Badium Ascensium.
- Bassols M. (1948): *Sintaxis Histórica de La Lengua Latina*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 330-332.
- Bornecque S. F. (1902): *Les Declamations et les Déclamateurs d' après Séneque le père*, Lille, Bibl. Univ. Lille.
- Burmans P. (1727): *Publii Ovidii Nasonis opera omnia Libri IV*, Amstelaedami, apud R. & J. Wetstenios, & G. Smith 1 vol: 22.
- Cousin J. (1967): *Études sur Quintilien I*, Amsterdam, P. Schippers 2 vol: 172-173.
- Chomarat J. (1981): *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Belles Lettres: 281-299.
- Cristóbal V. (1999): "El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68): variantes mitográficas, paralelos folclóricos y muestras de su pervivencia literaria", *CFC (L)*, 16, 27-44.
- Deratani N. (1929): "Le réalisme dans les déclamations", *REL*, 50, 184-189.
- Enekel K. and Nellen H. (2013): "The Commentary as an Educational Tool at Schools and Universities" (Introduction), in: K. Enekel and H. Nellen (eds.) (2013) *Neo-Latin Commentaries and the Management of Knowledge in the Late Middle Ages and the Early Modern Period (1400-1700)*, *Supplementa Humanistica Lovaniensia*, 33, Leuven, Leuven University Press: 17-18.
- Felice De P. (2001): "Pseudo-Quintiliano *Declamazioni Maggiori 16, 1*", *Invigilata lucernis*, 23, 53-54.
- Fernández López J. (1993): "Las anotaciones de Lorenzo Valla a la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, relaciones con el resto de sus obras", *CFC (L)*, 5, 181-188.
- Fernández López J. (1999): "<<Quintilianus potior Cicerone?>>: una discusión humanista", en A. Aldama Roy et alii (eds.) (1999), *La filología latina hoy: actualización y perspectivas I*, Madrid, Actas del II Congreso de la *SElat* 2 vol: 913-924.
- Garroso J. L. (2010): "Lisabetta y el tiesto de albahaca (*Decamerón* IV, 5): el sustrato folclórico de Boccaccio", *CFI*, Volumen Extraordinario, 163-177.

- Genette G. (1970): "Fronteras del relato" en R. Barthes *et alii* (eds.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo: 193-208.
- González Vega F. (2003), "Para una tipología del lector en el comentario de Jocodo Badius Ascensio (*Silvae Morales*, 1492)", *RELat*, 3, 155-167.
- Heinsius N. (1670): *P. Ovidii Nasonis, Operum, Tom. I. Epist. Heroidum. De Arte Amandi, Lugduni Batavarum, Ex officina Hakiana* 3 vol: 23
- Helm R. (1955): "Observatiunculæ ad Ps.-Quintilianianæ Declamationes pertinentes", en P. Jonge - E. J. Jonkers - H. M. Mulder *et alii* (eds.) (1955), *Ut Pictura Poesis, Studia Latina Petro Iohanni Enk septuagenario oblata*, Leiden, Brill: 87-98.
- Hernán- Pérez M. P. (2009): "Darío, Clitemestra y Polidoro, personajes fantasma de la tragedia griega con algo que decir", *Fortonatae*, 20, 31-47.
- Herrero J., C. y M. Morales Peco (2008): *Reescrituras de los mitos. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha: 156-157.
- Hinojo G. (2010): "Las Designaciones de la muerte voluntaria en Roma", *Hápax*, 3, 57-72.
- Hömke N. (2002): *Gesetzt den Fall, ein Geist erscheint, Komposition und Motive der ps-quintilianischen Declamationes Maiores X, XIV und XV*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Ingberg P. (ed.) (2004): *W. Shakespeare. Tito Andronico*, Buenos Aires, Losada.
- Jones F. (1998): "Notes on Quintilian and [Pseudo] Quintilian", *CQ*, 38, 568-569.
- Kennedy G. (1972): *The art of Rhetoric in the Roman World 300 b.C-a.C300*, Princeton, Princeton University Press: 321-322.
- Kwiatkowska T. (1997): "La naturaleza en el Renacimiento y la vision de Giordano Bruno", *Iztapalapa*, 41, 143-154.
- Lemaire N. E. (1825): *M. F. Quintilianus et Calpurnius Flaccus, de quorum operibus iudicia testimoniaque omnia, item Annales Quintilianos, editiones recensuit, et tres indices absolutissimos/emendavit, auxit VII, Parisiis, colligebat N. E. Lemaire* 7 vol.
- López Moreda S. (ed.) (1999): *Laurentii Vallensis De Linguae Latinae Elegantia (1471) I*, Extremadura, Universidad de Extremadura 2 vol.
- Merino L. (1992): *La pedagogía en la Retórica del Brocense*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», Excma. Diputación Provincial de Cáceres y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura: 82-185.
- Propp U. (1998): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- Renouard P. (1908): *Bibliographie des impressions des oeuvres de Josse Badius Ascensius, impréur et humaniste, 1462-1535 I*, New York, B. Franklin 3 vol.
- Robles M^a A. (2009) "El léxico en la *Declamatio I*, atribuída a Quintiliano, a la luz de la *Institutio VIII y XII*" I, en T. Arcos *et alii* (eds.) (2009), *Pectora Mulcet: Estudios de*

- Retórica y Oratoria Latinas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos 2 vol: 217-230.
- Robles M^a A. (2014): "Análisis del comentario de Badius Ascensius a la *Declamatio* I atribuida a Quintiliano" I, en J. M. Maestre *et alii* (eds.), Cádiz-Málaga, Instituto de Estudios Humanísticos 2 vol: 1207-1220.
- Sánchez Salor E. y Chaparro Gómez C. (eds.) (1995): *Francisco Sánchez de las Brozas. Minerva o De causis Liguæ Latinae*, Cáceres, Institución Cultural<<El Brocense>>, Universidad de Extremadura.
- Saussure F. (1945): *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- Schütz H. (1920): "Die Konjunktiv und Futur formen auf "-ero-" erim" in Lateneischen, *GL*, 17, 161-162.
- Stramaglia A. (1999): *Res inauditae, incredulae. Storia di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari, Levante: 9-10.
- Thomas F. (1938): *Recherches sur subjonctif latin*, Paris, Klincksieck.
- Tola E. (2010): "El texto y sus fronteras: cuerpo, ritual y poética trágica en el Tiestes de Séneca", *CFC (L)*, 30, 117-130.
- Weische A. (1978): "Zur Bedeutung der römischen Rhetorik", en K. Büchner (ed.) (1978) *Latein und Europa. Traditionen und Renaissance*, Stuttgart, Reclam: 147-166.
- White P. (2013): *Jodocus Badius Ascensius: commentary, commerce and Print in the renaissance*, Oxford, Oxford University Press.
- Winterbottom M. (1984): *The Minor Declamations Ascribed to Quintilian*, Berlin, Walter de Gruyer.
- Yates F. A. (1964): *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge and Kegan Paul.

**FABULAR LA DESMEMORIA: EL OCASO DE UN MUNDO NARRATIVO EN
EL OSCURECER (UN ENCUENTRO) DE LUIS MATEO DÍEZ**

**A TELLING TALE OF MEMORY LOSS: A NARRATIVE WORLD ON THE WANE
IN EL OSCURECER (UN ENCUENTRO) BY LUIS MATEO DÍEZ**

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ¹

Universidad de Murcia

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el vínculo entre la desmemoria causada por el conflicto bélico de la Guerra Civil española y la desintegración del universo narrativo que sustenta la ficción literaria en *El oscurecer (un encuentro)* (2002) de Luis Mateo Díez, un mundo ficticio que está a punto de desaparecer. De acuerdo con esto, el estudio se centra en diferentes elementos que arrojan luz sobre esta perspectiva: la desmemoria, la soledad, el silencio o la pérdida del lenguaje.

Palabras clave: Des-historización, desmemoria, mundos narrativos, Luis Mateo Díez.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the link between the amnesia caused by the military conflict of the Spanish Civil World and the desintegration of narrative universe which supports the literary fiction in *El oscurecer (un encuentro)* (2002) by Luis Mateo Díez, a fictional world that is about to disappear. According to this, the study focuses on different aspects that shed light on this perspective: the forgetfulness, the isolation, the silence or the lack of language.

Key words: Lack of History, Forgetfulness, Narrative Worlds, Luis Mateo Díez.

1. INTRODUCCIÓN. CLAVES PARA UNA DES-HISTORIZACIÓN O AMNESIA

La profusión de relatos cuya impronta se asocia a la tematización de aspectos sobre la Guerra Civil ha devenido, a la postre, en una tendencia que —a lo largo de las páginas que integran este estudio— denominaré *des-historización* de la fábula ficticia en la narrativa española actual. Quizá (no lo sabemos con certeza, es muy difícil saberlo sin la distancia temporal tan necesaria que otorga el paso del tiempo) no se trate de una línea dominante en la narrativa hispánica del siglo XXI, sino más

¹ Universidad de Murcia. Correo-e: carmenmaria.lopez14@um.es. Recibido: 02-12-2016. Aceptado: 15-11-2017.

bien de un contrapunto vertido como recreación ficticia de la historia que, cansada del documentalismo y del retrato fidedigno y verídico de los hechos, apuesta por la memoria literaria para construir un discurso.

Un aspecto fundamental de esta suerte de des-historización o pérdida del valor histórico del conflicto bélico es que, ante el dolor que causa recordarlo, se sustituye por una suerte de representación, fabulación que se alberga en la memoria individual de cada ser humano que lo vivió. La memoria corrompe la historia y la vivencia erosiona los hechos. El cauce de las figuraciones —a veces alucinadas y otras plasmadas como trauma individual— ha desplazado la verdad, entendida en términos epistemológicos. Si a esta afirmación sumamos la idea de que todo relato pasa de seguro por el tamiz de la memoria —el tiempo de la escritura es posterior al de la vivencia; recordar es siempre subsiguiente del oficio de vivir—, puede explicarse este gusto por la “fabulación” o creación de universos míticos que constituyen el centro de la literatura. De manera muy lúcida, Santos Juliá denunciaba cómo la figuración ficticia de los hechos ha suplantado la historia por la memoria:

Antes, hace como unos treinta años, nos interesaba qué había ocurrido durante la República y la guerra civil: establecer los hechos, interpretar los textos, analizar las situaciones. Hoy, cuando una nueva generación de historiadores, literatos, críticos de la cultura nacidos en torno a la transición ha pasado a ocupar la primera fila, ya no interesa tanto lo que ha pasado sino su memoria; no los hechos sino sus representaciones, que adquieren una especie de existencia autónoma, independiente de los hechos representados (Juliá, 2006: 7).

En esta misma línea de la suplantación de la historia (de los hechos) por la memoria (su representación e interpretación personal y subjetiva), Carmen Moreno-Nuño (2006) evidenciaba un fenómeno que recientemente denominó “mitificación” o “sentimentalización de la Guerra” a raíz de una conversación con Javier Marías. La historia se ha visto desplazada por la memoria. La historia es un relato construido de palabras, imágenes, vivencias y, a la luz de esta idea, la literatura ofrece una representación de esa herida aún no cicatrizada que se configuró en torno a las postrimerías de la guerra.

Desde esta mirada, nuestro objetivo reside no tanto en trazar líneas de fuerza que convoquen las huellas de historicidad presentes en la novela, sino más bien en analizar cómo se ha articulado un discurso que apela a la desmemoria y a lo que he denominado “des-historización”, con el fin de indagar en el vínculo entre esa falta de recuerdos sobre el conflicto bélico y la progresiva pérdida de la memoria del Viejo, que el lector identifica con el pastor Rapano que ya apareció en la primera entrega del ciclo². Lo universal se hermana con lo individual, de modo que el mundo narrativo constituye al mismo tiempo el macrocosmos de un conflicto soterrado y, a su vez, el microcosmos de la vivencia dolorosa e intransferible del personaje. Esa solidaridad entre la des-historización en el plano universal y la historia personal del protagonista establece un campo de estudio muy fructífero como forma de auscultar los males que

² La cuidada edición a cargo de Asunción Castro que, recientemente, ha visto la luz en Cátedra engloba, bajo el título *El reino de Celama* (2015) las tres novelas que integran el ciclo literario del territorio ficticio que ahora nos ocupa: *El espíritu del Páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999) y *El oscurecer (un encuentro)* (2002).

se ciernen sobre el universo narrativo de Luis Mateo Díez que, en esta novela más que nunca, se encuentra abocado a una irremisible descomposición. La imposibilidad de que la memoria trascienda más allá de límites individuales (aun orquestándose como un coro polifónico) se anuncia ya en la reflexión sobre los destinos anónimos que ofrece Ismael Cuende, quien siguiendo los pasos del antiguo médico pretende realizar el esfuerzo titánico de redactar un vasto obituario de los muertos de Celama:

Las memorias individuales de Celama, los miles de vidas que se envuelven en la propia materia de los siglos, en las anónimas experiencias que cobraron su liviano trance antes de desaparecer, difícilmente nutren ese cúmulo, que ni siquiera sostiene el hito de su destino. Las mismas huellas ancestrales de Celama están disueltas, y apenas se puede recobrar alguna, prácticamente indescifrable, en las sepulturas del arrumbado cementerio de Las Ánimas, en la lápida de un romano extraviado que cazaba ciervos y ofrecía los cuernos a la diosa Diana (Díez, 2015: 434).

De manera concreta, si bien el poso de la posguerra se aprecia en distintas novelas de Luis Mateo Díez —*Fantasmas del invierno* (2004) o *La soledad de los perdidos* (2014)—, el novelista nunca da más pistas de aquellas que son requeridas para armar la historia: su retrato de los vencidos no se reduce tan solo al dato histórico y a la referencia concreta, sino que universaliza su experiencia para colmar un discurso donde se vea retratada la totalidad de la condición humana. “La historia del hombre es una enciclopedia compuesta por los tomos parciales de cada hombre” (Hernández, 2003: 491), expresa Luis Mateo Díez en su entrevista en La Gomera.

Si Maryse Bertrand de Muñoz (1982: 20) ha catalogado ciento setenta obras ambientadas en el marco de la guerra civil en el arco temporal de 1975-1985, en un estudio sobre el retorno renovador de la tradición, avanzando en el tiempo Celia Fernández Prieto indagó las “Formas de representación de la guerra civil española en la novela contemporánea española (1990-2005)”, estudio que coincide cronológicamente con *El oscurecer (un encuentro)*, novela publicada en el año 2002. Fernández Prieto matiza que en España, al imponerse “un único relato de la guerra ajustado a las coordenadas ideológicas de los vencedores” (2006: 42), se dejaban fuera otras versiones disidentes o diferentes, como el retrato de los vencidos. Los personajes de Luis Mateo Díez, vencidos en la batalla cotidiana, seres anónimos en un universo que se desmorona, parecen quedar fuera de esta premisa esencial que se desprende de los relatos que tematizan algún aspecto del conflicto bélico.

Superadas las líneas estéticas de novelas enmarcadas en algún punto del conflicto, Díez se desvincula del sentido histórico que, si bien emerge como un aspecto cuyo reducto resulta muy difícil de borrar, pretende dilucidar las potencialidades del relato como fabulación. De este modo, Díez reivindica la “palabra narrativa”, es decir, la palabra como patria de la imaginación (Diakow, 1999: 319). Sin embargo, la invención artística o apoteosis ficticia no deja de ser, en el fondo, una honda elegía sobre la guerra civil española. Al cantar lo perdido, al darlo por olvidado, el novelista puede figurarse la historia esta vez bajo la lente de la imaginación.

Anna Gabriela Diakow ahonda en la memoria colectiva en la narrativa española (1973-1994) centrándose en autores como José María Merino, Luis Mateo Díez o Antonio Pereira. Su criterio diferenciador se asienta sobre la tradición oral en la

literatura como una suerte de memoria colectiva que vincula los cauces narrativos a las culturas preindustriales, sociedades arcaicas que se traslucen a través de los relatos de Merino, en los que la memoria es colectiva en tanto que los relatos se transmiten de generación en generación.

Tomando este estudio como referencia y puente comunicador con el objeto de nuestro análisis, los caminos de la narrativa en las postrimerías del siglo XX ofrecen nuevas líneas estéticas donde el dato histórico se desdibuja para cartografiar un universo mítico, fabuloso y simbólico. Tal es la veta principal de *El oscurecer (un encuentro)*, novela que en los albores del siglo XXI (publicada en 2002), se sitúa en una línea de fuerza superadora del historicismo, de la memoria, del cántico al conflicto bélico, si bien habría que apuntar a los matices simbólicos que tal desmemoria o amnesia individual implica.

En *El oscurecer (un encuentro)* la historia deviene mito; el relato, fábula; la memoria, amnesia. En efecto, des-historización y des-memoria son términos contiguos que coadyuvan a trazar la isotopía semántica y crítica del devenir del personaje: un anciano desmemoriado e innominado al que la obra se refiere como "El Viejo". La trama que sustenta el almacén narrativo de *El oscurecer* es de una sencillez sin parangón: no interesa tanto la historia contada, cuanto la profundización e introspección psicológica, el relato de ese "encuentro" en un apeadero del que se irán desgranando dos visiones divergentes sobre la existencia.

La línea argumental, como se ha adelantado, parte de un doble movimiento de ida y vuelta entre dos personajes (un Viejo y un joven) que se encuentran en un apeadero. Mientras que el joven huye, el Viejo, pese a su amnesia, quiere regresar con cierta esperanza de hallar el sentido de su vida en la tierra de sus orígenes. Como ha explicado Sanz Villanueva (2002), "se trata de dos trayectorias divergentes: el regreso y la escapatoria. Pero, aunque tan distintas, tienen lazos estrechos: esconden un drama y comparten la búsqueda de un destino". Existe, por tanto, un doble movimiento antitético y complementario en las ilusiones de los personajes: la huida del joven frente al regreso del Viejo a Armenta, su lugar de origen como un *nostos* simbólico.

Quizá la imagen que más ahonda en la guerra surge al hilo de una evocación que el narrador hace del pasado, en la que rememora una conversación del Viejo con su hijo en Armenta. Padre e hijo miran la televisión y contemplan una escena bélica. El padre se pregunta sobre esos hombres, destinados o bien a matarse o bien a nacer ya muertos, a lo que el hijo responde que no es sino una "guerra de pobres". A continuación, el hijo establece un contraste entre la plenitud del paisaje de Celama en contraposición a la ruindad de un desierto bombardeado.

-¿Quién sabe si se matan o si ya nacen muertos...? —preguntó el Viejo, indicando con la mano la pantalla—.

-Esa es guerra de pobres... —dijo el hijo molesto, apagando el televisor—. Las peores Hectáreas de Celama son mejores que las de ese desierto bombardeado, pero no se vaya por las ramas" (Díez, 2002: 38).

Pero lo cierto es que el olvido individual trasciende a un olvido colectivo donde la guerra no se nombra porque el universo simbólico representado en Celama es el de

una sociedad arcaica unida al destino. En este sentido, se evidencia que en *El oscurecer (un encuentro)* las referencias históricas y memoriales palidecen en una depuración estética que ahonda en los caminos de la profundización en la memoria personal. A través del discurso interior de un Viejo en cuya mente todo es disipación y extravío, se retrata la pérdida de la lucidez, en un estadio donde la conciencia se va diluyendo. En el estado amnésico en que se encuentra, prevalecen el sueño, la imaginación o la irrealidad. La mente del Viejo, habitada de fantasmas, es el lugar donde el lector se sitúa, alzándose como correlato de ese ocaso del mundo que se narra en el universo ficticio de Celama.

2. CELAMA: REINO NARRADO, IMPOSIBLE OLVIDO

Cuando la fiebre de la amnesia emerge como un lugar común en la ficción contemporánea, la imperiosa necesidad de redefinir la construcción de los mundos narrativos resulta inexcusable. Desde esta perspectiva, un aspecto esencial para que la historia se alce a la categoría de mito y ofrezca concomitancias con la fábula, se cifra en el territorio literario (cronotopo ficticio) donde Luis Mateo Díez ubica sus ficciones: la fundación de un territorio al que otorga el nombre de Celama, ahondando en lo fabuloso. Luis Mateo elige el sustantivo “reino” para articular la ficción narrativa de su mundo: no es pueblo, condado o región, sino un espacio que convoca a la fantasía, al universo de la fábula (Pozuelo Yvancos, 2011: 107; 2014: 12). Es un “reino” y, por tanto, apela a lo maravilloso, reino singularizado por su acronía (no sucede en un tiempo histórico en concreto), sino que más bien es atemporal y eterno:

Al igual que el Ainielle de *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares, el simbolismo de Celama tiene valor en cuanto a que se refiere a algo tangible: a todas esas otras “Celamas” del mundo, más concretas, igual de inhóspitas, pero sin la autoconciencia de ser epígonos de una idea, que es la supervivencia de la memoria y de una cultura en extinción. El páramo literario que Luis Mateo Díez crea con su narración subsiste gracias al recuerdo que los vivos dedican aún a sus muertos y a las historias que cuentan de los mismos. De ahí que las casi cien pequeñas -en extensión- historias que se cuentan se supediten al propósito principal del recuerdo, en decir, van en contra del olvido (Bazán Rodríguez, 2015: 80-81).

Si Celama se presenta de forma inaugural en *El espíritu del Páramo* (1996), donde esta tierra legendaria es inversa al Paraíso que prefigura “las sensaciones de aislamiento y decrepitud” (Sanz Villanueva, 2002), en la segunda entrega, *La ruina del cielo* (1999) el autor leonés ahonda en la reconstrucción del pasado a través de un inmenso censo de difuntos (Castro, 2015: 32). Sin embargo, es en *El oscurecer (un encuentro)* —la tercera entrega del ciclo fabulado— donde se corona todo el proceso estético que Luis Mateo Díez ha ido prefigurando en las ficciones anteriores: el reino de Celama no pierde vigencia, sino que se reivindica como territorio de lo eterno e intemporal, en contraposición a lo efímero de la historia (Pozuelo Yvancos, 2010: 154).

La apuesta que supone este tipo de novelas es la definición de un territorio imaginario y cuando se sustancian geográficamente solo puedes llegar a una conclusión: sus límites remiten a su interior; más allá no hay nada. Celama no está en el mundo, no está en España, no está en ningún lugar; solo en la imaginación y en la escritura (Hernández, 2003: 517-518).

Celama subsiste en tanto que sigue existiendo la narración: se asemeja mucho a otras regiones fabulosas como Yoknapatawa de Faulkner, Comala de Rulfo o Ainielle de Julio Llamazares. Como sostiene Bazán Rodríguez (2015: 91), “el espacio mítico de Celama no sobrevive más allá de sus páginas”. Por esta razón, en un plano extraficticio, Luis Mateo Díez es el narrador que cuenta las historias como si en ellas subyaciera una herencia de mil historias, “un desván de la infancia inagotable” (Turpín, 2003: 455).

El ocaso narrativo viene a clausurar el apogeo de los relatos: a medida que el Viejo pierde la razón y queda sumido en la amnesia y el extravío, el mundo dejará de narrarse y Celama desaparecerá. De hecho, *El espíritu del páramo* nace con una innegable necesidad expresiva: “relatar la existencia de una cultura ancestral a punto de desaparecer” (González Boixo, 2003: 523). En cierta medida, el simbolismo de Celama recuerda el paradójico vaivén de *Cien años de soledad*, donde Macondo es un territorio mítico y simbólico creado casi *ex nihilo*, sin localización geográfica exacta, porque es el sustento de cualquier geografía histórica y real.

Celama es lo que los lógicos, desde Leibniz llamaron “un mundo posible”, cuya existencia, suerte y destino coinciden con los de la propia literatura. El reino de Celama tiene límites autóctonos en cuanto geografía imaginada, y sus límites verdaderos son los propios del imaginario literario. Ahí radica la honda significación de la apuesta literaria de Luis Mateo Díez: crear un territorio trasunto del propiamente literario, capaz de vivir únicamente en su fábula de la memoria (Pozuelo Yvancos, 2011: 107).

La maestría de Luis Mateo radica, como ya hicieron Rulfo a partir de la cartografía mexicana o Faulkner con la geografía del sur del Mississippi, en “haber trascendido su significación, esto es, haber logrado que se realice la transposición metafórica que tiene su eje en el estatuto simbólico de la significación” (Pozuelo Yvancos, 2011: 108). De esta manera, el mundo particular, delimitado e histórico ensancha su condición de reino ficticio para elevarse por encima de sí mismo. Se convierte en un espacio universal que no precisa de la historia ni de la localización concreta en las tierras leonesas para colmarse de sentido. La Historia palidece para vertebrar una historia personal, que a su vez encierra un estatuto universal. El espacio, de acuerdo con Lefebvre (1991), logra plena autonomía narrativa y ficticia. Celama es el lugar donde el Viejo sufre el extravío, la pérdida de la memoria, los fantasmas de la amnesia, la imposibilidad de recordar más allá de unos cuantos datos, pese a la voluntad de la memoria atizada por los cuentos y la tradición de los relatos: “Celama se sostiene como territorio metafórico que tiene en el *espacio simbólico* su forma referencial” (Pozuelo Yvancos, 2011: 114).

Ahondando en ese sentido universal que el espacio simbólico otorga al reino de Celama, ya en *El espíritu del Páramo* el texto que precede a la narración se compone de unas líneas en latín de la lápida 53 del Museo Arqueológico Provincial (Díez, 2015: 77):

CERVOM ALTIFRONTVM CORNVA
DICAT DIANAE TULLIUS
QUOS VICIT IN PARAMI AEQVORE
VECTUS FEROCI SONIPEDE

[De los ciervos los altos cuernos
dedica a Diana Tulio,

a los que venció en la llanura del Páramo
lanzado en veloz corcel]

(Lápida 53 del Museo Arqueológico Provincial).

No hay referencia alguna que pueda concretarse, hecho sobre el que se asientan los procesos de deshistorización y desconcretización ya mencionados. De esta manera, Celama deviene territorio universal, reino más allá de la historia en el que la condición humana y los estados del alma se anteponen a los datos referenciales que darían cuenta de un historicismo exacerbado³. Si Celama es “un mundo narrado” (Pozuelo Yvancos, 2011: 120), tal como atestiguan los topónimos que definen estos territorios (Yoknapatawpha en Faulkner, Comala en Rulfo, Macondo en García Márquez), se da la siguiente contradicción: la paradoja de que Celama sea un territorio poblado de historias y, sin embargo, en el lector quede esa impresión del silencio, de la parquedad de palabras en un mundo en ciernes, muy sutilmente narrado. En este sentido, “lo no dicho, las elipsis” dibujan la forma de un territorio que no delimita sus perfiles por ser “un mundo que no se colma” (Pozuelo Yvancos, 2011: 125).

Asimismo, las dos citas situadas como antetextos en *El Oscurecer* anticipan y en cierta medida prefiguran ese sentido universal de la creación de un mundo narrativo que al mismo tiempo habrá de desmoronarse. La primera de ellas remite a Sófocles: “La vejez y la muerte a su tiempo sólo a los dioses no alcanza. El tiempo, que todo lo puede, arrasa todas las demás cosas. Se consume el vigor de la tierra, se consume el cuerpo, perece la confianza, se origina la desconfianza y no permanece el mismo espíritu ni entre los amigos ni entre las ciudades” (Sófocles, *Edipo en Colono*) (Díez, 2015: 517). La segunda, por su parte, proviene de Kafka: “Desnudo, expuesto a la helada de esta desdichada época, con un carro terrestre y caballos ultraterrenos, vago por los campos, yo, un anciano” (Franz Kafka, *Un médico rural*) (Díez, 2015: 517). Los dos antetextos mencionados conectan “con la literatura universal: los dioses míticos latinos, la ganancia progresiva de la muerte como la ven Sófocles y Franz Kafka” (Pozuelo Yvancos, 2011: 109). De esta manera, frente a la recreación de un territorio ficticio rural propio de una sociedad preindustrial, los rasgos costumbristas no son sino marco de ambientación para dotar de sentido temas de calado universal como la vejez y la muerte.

Aunque de forma ambivalente, la vejez no es tanto sabiduría cuanto decrepitud. El tiempo se dilata en la memoria del Viejo como un magistral eje neurálgico del relato. La virtud más íntima consiste en esa depuración estilística de los datos artificiosos de la historia: el Viejo no puede recordar. El resultado estético no es otro que una fábula sobre la vejez y el paso del tiempo, sobre el poso que dejan los recuerdos imposibles que están abocados a difuminarse. El tiempo no perdona. La historia es insuficiente. La vida va trazando sus líneas y el itinerario del Viejo va sellando el círculo de su vida, perfilando la forma definitiva.

³ Si bien en *El reino de Celama* podría mencionarse como elemento de historicidad el envenenamiento por aceite de colza, que sitúa la ficción en los años ochenta, este no deja de ser un dato anodino que, ante el relieve de las fabulaciones integradas en el ciclo, pierde la nitidez de sus contornos.

3. DE LA LUZ A LA SOMBRA: DESMEMORIA Y CROMATISMO SIMBÓLICO

Luz y sombra equivalen respectivamente —al menos en sentido metonímico— a memoria y olvido. La memoria ilumina el relato con la misma intensidad con que el olvido lo borra. ¿Quién puede imaginar una sociedad sin memoria que siga articulando su experiencia como relato? Pensar en un mundo sin relato, en un universo narrativo donde el relato se vaya perdiendo gradualmente encierra una innegable paradoja: contar es hacer recuento y, en contraposición, el olvido borra lo narrado, lo deja soterrado, lo sepulta.

En esa tensión entre lo que todavía vive como relato (a través de la memoria) y el progresivo avance de la desmemoria, que es real en el Pastor Rapano y simbólico en el universo ficticio de Celama, Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2000) ya subrayó que la memoria se ha considerado como una región de la imaginación⁴, algo sospechoso que se contraponía a los principios de una larga tradición filosófica, desde el empirismo inglés o el racionalismo cartesiano (Ricoeur, 2000: 21). Frente a los imperativos marcados por el racionalismo, tras la caída de la diosa Razón y el desencanto empirista, se plantean nuevas aproximaciones a los mundos ficticios, de modo que es posible vislumbrar una concomitancia entre memoria e imaginación. En efecto, la memoria es tan frágil que inventa, modifica y ficcionaliza los hechos, restándoles su entidad verídica (histórica) para plasmarlos de manera simbólica en el itinerario vital del ser humano.

El verbo recordar —del latín: *re-cordari* (derivación de *cor-cordis*), volver a pasar por el corazón—, según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2014), ofrecía dos acepciones para los griegos: *mnémé* y *aman-nésis*. Si, como ha explicado Gamero de Coca, la primera (*mnémé*) se refiere a un recuerdo involuntario vinculado a la afección, en la segunda (*aman-nésis*) se establece un vínculo muy estrecho con la búsqueda activa del recuerdo, “siguiendo las huellas de la imaginación” (Gamero de Coca, 2009: 144).

Pero cuando no existe la memoria, cuando la memoria se ha perdido, ¿cómo se dibujan los reinos de la imaginación atravesados por la amnesia? Precisamente, Pierre Nora (1994) define los lugares de la memoria como aquellos espacios en que se corporeiza una conciencia memorial que apenas sobrevive a una época histórica, puesto que se ha abandonado:

The Lieux of memory are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it

⁴ Resulta especialmente pertinente, en este punto, mencionar el discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, en el que Luis Mateo Díez cifró en la imaginación y en la memoria los dos pilares esenciales de su escritura. Véase: Díez, L. M. (2001): “La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)”, *Discurso leído el día 20 de mayo de 2001, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Luis Mateo Díez y contestación del Excmo. Sr. Don Manuel Seco*. Madrid, RAE, 1-56.

has abandoned it (Nora, 1994: 289)⁵.

La imposibilidad del recuerdo, centrada en el Viejo que el lector identifica con Elirio pero al que no se le nombra, crea su propia conciencia de la desmemoria en la vejez, en su universo subjetivo (Sotelo Vázquez, 2003: 89). La desmemoria se muestra también en la falta de concreción en los nombres de los personajes: un viejo y un joven, sin más distintivo, innominados. Este procedimiento de desconcretización, acorde con la amnesia que resta lucidez a la existencia del Viejo, se manifiesta en esas denominaciones universales que encierran categorías comunes a los seres humanos. Más que definir y singularizar a una persona, los nombres actúan en Celama como mostración de las edades vitales del hombre: la infancia, la juventud o la vejez... Son arquetipos de la vida, de la savia, del paso del tiempo y del inexorable olvido, como la ausencia de personal y de horarios de tren, lo que indica que ese proceso de desconcretización afecta también a los objetos, no solo al paisaje y a los seres ficticios. Aunque el Viejo, que vivió en Celama, pide a Lito que le indique hacia dónde queda la estación, lo cierto es que “referencia no hay ninguna” (Díez, 2002: 131). Nada destaca ni se diferencia del marco global del paisaje. En los lugares, por tanto, también asistimos a ese proceso de des-concretización: el poste de la luz donde canta un pájaro, un apeadero y, en él, “veía la casa, el pozo, el árbol seco” (Díez, 2002: 15). La aridez de la tierra conjunta con el corazón ajado del Viejo. Esos lugares presentan mayores concomitancias con el mundo de la fábula y de los cuentos que con los de la novela contemporánea y, en concreto, con la línea del recuerdo o posmemoria.

En *El oscurecer (un encuentro)*, el lector asiste a un estadio de la cultura anterior a la industria, por cuanto se trata de una sociedad rural impregnada del relieve de la Llanura, de geografías yermas, de paisajes cuyos límites son inexistentes. La vastedad del paisaje, de una longitud inabarcable, muestra el signo de la universalidad de un tiempo y un espacio no sometidos a las coordenadas explícitas de un tiempo histórico. El conflicto bélico apenas aflora como telón de fondo, a través de algunas menciones que se desdibujan también como el recuerdo del Viejo. Así pues, al no centrar la narración en un espacio histórico sino en un territorio mítico, la fábula expande su sentido: “La Llanura era el mundo, con el universo también sumado en el cielo que reflejaba, como en un espejo, su ruina, y en tal dilatación y carencia de soledad resultaba su más cabal emanación, un sentimiento que amparaba la geografía y la historia del Territorio” (Díez, 2002: 48).

Luis Mateo Díez es un maestro en lo que Castro Díez denominó “el arte de la fabulación” (2010: 139). Tanto es así que ni la desmemoria del Viejo impide la filiación del hombre con el relato y el arte de contar. Tras los intersticios de tiempo presididos por la duermevela del Viejo, este despierta de su sueño con el fin de despojar de sus ojos “la niebla verdosa del invierno en la pupila” (Díez, 2015: 556). Poco a poco va tomando conciencia de estar despierto y, tras contemplar la imagen del pájaro en el poste de la luz, evoca la habitación de la casa de su hijo en Armenta, pues va en un

⁵ “Los lugares de la memoria son fundamentalmente vestigios, las encarnaciones últimas de una conciencia memorial que apenas ha sobrevivido en una edad histórica la cual convoca a la memoria porque ha sido abandonada” (Nora, 1994: 289).

vagón de tren, sin conciencia del tiempo ni de dónde se encontraba. Es un retrato de la vejez, pues como le dice alguien que va también en el tren, “la tercera edad es la del desatino” (Díez, 2015: 567).

Cuando el Viejo llega a un apeadero, aunque en realidad no sabe dónde está, queda sumido en la amnesia, en una situación cercana al olvido. Es incapaz de tomar conciencia del destino de su viaje. No puede recordar. La amnesia involuntaria cercena toda posibilidad de articular un relato del recuerdo. Sumado al olvido, el sueño y el cansancio forjan esa imagen fantasmagórica de una vida en declive, rozando levemente el ocaso de su existencia.

...sintió que el sueño no le había abandonado por completo, los ojos se le cerraron y no logró poner las manos sobre las rodillas, las dejó vencidas sobre la piedra. A un lado del edificio estaba el pozo, al otro el árbol seco. El poste de la luz con el pájaro decapitado se alzaba cerca del pozo, pero en ese momento, cuando el Viejo sintió el flujo del sueño entre la niebla verdosa, parecía haberse olvidado de él (Díez, 2015: 556).

Díez retrata una imagen congelada e inmóvil en la que el estatismo acrece como rasgo diferenciador de un paisaje en la niebla. La existencia del Viejo, aquejada por el sueño, se llena de un sopor inconsolable en un estado de duermevela. La desmemoria rebasa el umbral temático o de contenido para erigirse como materia esencial de su estado físico. La pesadez del cuerpo, el inmovilismo, la vida declinando con el paso del tiempo, muestran una edad del hombre en la que todo es cansancio y aniquilamiento. Los símbolos y objetos que acompañan al Viejo en el camino (el pozo, el árbol seco, el poste de la luz) crean una tensión entre el efecto de realidad barthesiano y la sensación de irrealidad marcada por la amnesia y el olvido de un mundo que acaso comienza a desdibujarse:

Nada indicaba que estuviese en un lugar reconocible, que más allá del pájaro colgado en el cable que tan poderosamente había llamado su atención, y del que en seguida se había olvidado, nada restituía una mínima referencia de nada (Díez, 2015: 557).

Sin embargo, pese a la amnesia del Viejo, afloran momentos de lucidez en los que quisiera superar ese estado de desmemoria, si bien toda mínima esperanza se trunca ante la llegada inexorable del olvido: “Por un momento la lucidez había tenido la insistencia de una bombilla que se enciende y se apaga” (Díez, 2015: 153). Los destellos de lucidez que se asocian a la isotopía de la luz se ven mermados por la desmemoria, el adormecimiento y ese territorio de la sombra que da título a la novela: el oscurecer. Luz y oscuridad marcan no solo el espectro cromático de la narración, sino también los matices de significación del estado mental y anímico del Viejo. La luz, bien escaso y lejano a la vejez, se ve mermada por la oscuridad, trasunto de la desmemoria: el reino del sueño, del extravío, del ocaso del mundo:

Lo que el Viejo pudiera decir tenía poco que ver con la lucidez que, sólo en algún momento, gobernaba su cabeza, ya que en los últimos meses, probablemente en el último año, la conciencia se iba diluyendo, el sueño ganaba el territorio mental que no le pertenecía y la imaginación fraguaba una franja de irrealidad excesivamente propicia para la disipación (Díez, 2015: 546).

El encuentro entre Lito (el joven) y el Viejo marca el devenir de la novela cuando el Viejo oye una voz desde la lejanía que le pregunta dónde está el apeadero

de Valma. El joven, que preferiría ser huérfano de padre, se dedicaba a robar y su madre lo echó de casa. Lito quiere ir a Ordial, aunque si viene el tren de Armenta, tampoco le importaría cogerlo. Lito huye, mientras que el Viejo quiere regresar. La novela ofrece una conversación que se va dilatando, ensanchando su curso a medida que la narración avanza. El Viejo y Lito parecen querer despedirse, pero siempre hay una nueva réplica, una razón para permanecer en el apeadero, prorrogando un poco más el momento de enfrentarse a su destino: el Viejo que regresará a Celama y el joven que huye.

4. LA PÉRDIDA DEL LENGUAJE: SOLEDAD Y SILENCIO

Si desde una perspectiva plástica, visual o pictórica, el cromatismo simbólico marca el itinerario esencial del Viejo (de la luz a la sombra, al oscurecer que es concomitante a la vejez, la amnesia y el desvarío), en su tesitura verbal la desmemoria del Viejo forja un desasimiento del lenguaje, un doloroso cántico entonado como un réquiem de la palabra. Si la memoria es el rasgo singularizador de las sociedades que creen en la fuerza de los relatos, esa fuerza del contar que se alberga en el arte de la fábula o del cuento, pervive en pos del recuerdo: en tanto que recordamos nos es posible contar. Sin embargo, el estado mental del Viejo contradice este principio esencial del relato: el desvarío se impone a la lucidez, la amnesia al recuerdo, el sueño o duermevela a la vigilia.

No obstante, el esfuerzo titánico del Viejo para que el relato perviva como el alma sustancial del reino de Celama se aprecia en los dos cuentos que, pese a estar atravesados por el fragmentarismo, la incoherencia y la incompletud, muestran los lúcidos atisbos del viejo por narrar pese a su desvarío. Albergados en los capítulos decimoquinto y trigésimo tercero, en los dos cuentos se produce un cambio en la voz narrativa del narrador heterodiegético al discurso interior en primera persona del Viejo. El primero, en cuyo comienzo reza: "...este es el cuento que te contaré para que lo escuches cuando hayas crecido o lo recuerdes cuando seas mayor..." (Díez, 2015: 558), se presenta como un cuento de invierno sobre un día en el que el sol no salió y no hubo luna. Es así como los relatos actúan en un nivel intradiegético, más que como una fábula ficticia en segundo grado sobre la transición de la luz a la sombra, como territorio de la fantasía donde resulta imposible establecer los límites entre el día y la noche porque no hubo luz ni sombra.

Por su parte, el segundo cuento versa sobre un perro llamado Amigo, en el que se incluye una reflexión inicial sobre la fábula:

...Este es el cuento que te contaré, uno de esos cuentos que en Celama llaman fábulas sin que nadie explicara la razón, aunque yo siempre entendí que la diferencia estaba en la intención del que lo contaba, la idea de que sacase alguna enseñanza o provecho moral, siempre queda algo por aprender y el que no escucha aprende menos que el que lo hace, el sabio estuvo callado todo el tiempo que pudo, habló lo preciso, escuchó muchísimo más de lo que hubiera oído (Díez, 2015: 609).

En el primer cuento, presentado de forma fragmentaria mediante un procedimiento de interiorización discursiva, prevalecen la imprecisión, la falta de datos históricos y constatables. El proceso de des-historización en el plano universal es contiguo al universo individual e íntimo del Viejo. Por su parte, el segundo cuento interesa porque se produce una ambivalencia entre el acto natural de contar a otros, a un tú que escucha, procedimiento mediante el cual el relato se perpetúa más allá de la memoria, y la insistencia en un hablar solo y no dirigirse a otro interlocutor. Aunque sobre este cuento el Viejo confiesa que se lo contaba a su hijo, el joven insiste en que está hablando solo. La condición de soledad del Viejo, unida a su extravío mental, a la falta de la memoria, forjan un discurso interior en el que el personaje ficticio evoca pasajes de una infancia perdida, de paraísos lejanos que ya nunca podrá recuperar.

Las palabras del Viejo sonaban con el cansancio de quien no logra apaciguarse, y durante un buen rato el silencio suspendió la voz, aunque Lito no estuvo seguro de que no continuara la murmuración, ese otro fluido subterráneo con que le había escuchado contar el cuento (Díez, 2015: 612).

El discurso monologado, dirigido a un interlocutor *in praesentia* que a veces parece no escuchar ni interesarse por la narración, o que simplemente siente lejano ese fluir subterráneo del pensamiento, quiebra la ilusión ficticia y el pacto de lectura e introduce un amargo descreimiento que se irá saldando en aras de una progresiva recuperación del diálogo como modalidad expresiva. Es así como el joven Lito sostiene que él también podría contar la parábola del hijo pródigo, o del niño perdido y hallado... Sin embargo, la incompletud y el fragmentarismo de estos pasajes, ráfagas de luz que vienen a irradiar espacios en la sombra de una acendrada desmemoria atizada por el olvido, constituyen el eje esencial de la prosa de Luis Mateo Díez.

La creación de un mundo narrativo que se sostiene en sí mismo pese a la desmemoria gradual y creciente de su protagonista convierte *El oscurecer* en una apuesta literaria y estética de gran hondura expresiva, de intenso lirismo y de luminosa lectura pese a la sombra que acecha como sema esencial de su estructura simbólica. Indagando en esa esfera individual, el eterno desvarío que induce al Viejo a pensar que morirá ahogado o que acaso ya está muerto entre innumerables muertes, ofrece una atmósfera fantasmal como cartografía primordial de la Llanura:

—Ahora me voy a morir ahogado, eso pensé... —dijo el Viejo— Y puede que aquella mañana muriera. No es verdad que se muere de una vez, es más cierto que se muere de muchas. Morí aquella mañana, de la forma más contradictoria que en Celama morir se puede: ahogado. No en todos los pozos de la Llanura hay un muerto, pero sí en más de uno. Se sabe que muchos de los que desaparecieron y no volvieron a dar señales de vida, cayeron al pozo y en él se ahogaron. Me moría de frío y de miedo (Díez, 2015: 616).

Es así como las palabras del Viejo parecen descomponerse, cercadas por la desmemoria, cercenadas por la muerte, deslucidas por la vejez. Resulta memorable, en este punto, el tono emocionado del que se impregna el pasaje en que el Viejo recuerda a su mujer muerta, que solo dijo seis palabras en los últimos seis años de su vida, una cada año. Ese discurso interior del narrador articula los destellos de la memoria del Viejo como breves ráfagas de luz:

Las seis palabras permanecieron en la memoria del Viejo por encima de los seis años a los que correspondían, sin que ese tiempo hubiese fraguado más recuerdos que los de ellas derivados. Todo se fue apagando en la medida en que la memoria sufrió un desgaste progresivo, como si poco a poco la progresión se acelerara, dejando muy borroso el pasado de esos años del que, sin embargo, emergían como huellas del oasis las seis palabras (Díez, 2015: 623).

La parquedad de palabras no exime sino que más bien refuerza el gusto por el silencio como lenguaje del Viejo, como una manera de ser que logra expresar su abstracción y su melancolía. Ante la disipación de la voz del Viejo, entonada *sottovoce* apenas como un susurro que se difumina en la bruma entre los fantasmas del páramo, existe un doble movimiento en el vaivén de la voz: a medida que la voz del Viejo —atizada por el olvido— se disuelve, las voces de la Llanura afloran como si se tratara del último aliento de algún susurro. La voz orquestada de Celama es el último recuerdo de un mundo clausurado. Todo intento de hacer memoria por parte del Viejo (las seis palabras de su mujer) conduce al desaliento, pues la imposibilidad del recuerdo se sitúa como antesala de la oscuridad, de “la caída en la sima” (Díez, 2015: 538). Cuando se desvanece la memoria, al Viejo solo parece quedarle el pensamiento, el de su discurso interior, que es también su desvarío. Logró decir el nombre de “Valma”, el nombre que recordaba entre tantas palabras que poblaron su vida:

Ahora le subió a los labios sin que suscitara temor ni agitación, la dijo con la convicción de que nombraba algo suyo, una referencia lejana de su vida, la huella tan indeleble como incierta de una simetría que el recuerdo no hacía posible, pero que la emoción rescataba como si removiera el rastro de lo que pudo sucedernos en nuestra antigüedad, cuando lo que queda de la memoria ni siquiera la memoria logra reflejarlo y, sin embargo, el sentimiento lo repone, una luz diminuta, un atisbo de lo que fuimos y también del escenario o el paisaje de lo que fuimos (Díez, 2015: 637).

Casi sin palabras y tras la pérdida de la memoria, en el capítulo final todo se diluye:

Caía el sol sin que quedase constancia de su progresiva desaparición, con la misma incertidumbre con que a veces se cierran los ojos sin que todavía exista ninguna previsión del sueño, ni siquiera de la intención de dormir (Díez, 2015: 639).

La narración se modula en tono de despedida, como si se tratara de una “travesía del Leteo” (Pozuelo Yvancos, 2011: 199) en un olvido que es al mismo tiempo universal e individual. Ya en las páginas finales, instante que condensa un momento crepuscular, el Viejo recuerda las palabras que dejó escritas en Celama el médico de los Oscos: “Es el oscurecer el que me quita toda esperanza” (Díez, 2015: 639). Tras el oscurecer, perdida la memoria y la vista y sin la dádiva de su voz, queda la última resonancia del tren. Al apoyarse en el árbol, con sensación de desvanecimiento, sintió la misma debilidad que siente quien se asomaba a un abismo, a una sima, en el vértigo de la caída final. Pero pronto se levanta y camina indeciso hacia las vías, hasta que se detiene para alzar la mirada hacia el poste de la luz: “El pájaro decapitado se había desprendido del cable” (Díez, 2015: 640).

Si la imagen inaugural de la novela es la de un pájaro decapitado en el poste de la luz, la fábula se clausura con la desaparición del pájaro muerto. En este pasaje se alberga una microescena del sentido del libro: la ausencia del pájaro ofrece una

innegable contigüidad con el ocaso inexorable del reino de Celama, con el mencionado proceso de des-historización, con la desmemoria de un mundo abocado a desaparecer. A nivel individual, es también un réquiem hacia la existencia vivida en plenitud, el inminente final del viejo, su amnesia fatigada o su vista nublada a causa del glaucoma.

Todas las líneas surcadas en torno a Celama trazan su itinerario en una misma dirección: oscuridad, vejez, desmemoria, silencio y muerte. Luis Mateo Díez ha fijado en *El oscurecer* la imagen de un mundo clausurado en el momento que precede a su fin. En las últimas líneas de la novela el lector puede dibujarse perfiles muy nítidos de ese ocaso de un mundo narrativo, con la voz del viejo entonando un réquiem sombrío.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se ha ofrecido un análisis de *El oscurecer (un encuentro)* (2002) de Luis Mateo Díez, a la luz del vínculo existente entre la *des-historización* de la fábula y el ocaso del mundo narrativo que la ficción integra. A modo de síntesis de los elementos analíticos abordados en el estudio, la novela se caracteriza por la singular ausencia de datos históricos, referencias concretas y fechas bélicas memorables, la acronía o falta de indicios acerca del tiempo histórico y de las lagunas en la localización espacial, así como por la omisión de nombres propios en los personajes y desconcretización en los objetos y símbolos que pueblan la cartografía mítica de Celama. Estos aspectos ficcionales constitutivos del relato de Díez son paralelos a la escasez de menciones a la guerra, el conflicto bélico o el bombardeo, tratado más que a nivel histórico y documentalista, desde una perspectiva atemporal y universalizadora, como un telón de fondo que en ningún caso se articula como foco primordial.

En este sentido, el ritmo acompasado entre la desconcretización y falta de datos empíricos sobre la Historia con mayúsculas (el conflicto de la guerra civil española) y la historia individual y personal del Viejo (el pastor Rapano), ante el avance progresivo del alzheimer y de su ceguera inminente, trazan una ósmosis que ha permitido reflexionar acerca de los territorios de la imaginación y la (des)memoria. A partir de algunos núcleos temáticos fundamentales —el olvido, la sombra, el silencio o la pérdida del lenguaje— se ha articulado una reflexión sobre cómo funcionan estos ejes temáticos en el tejido narrativo de la obra, hecho del que se deriva la consecución de una fábula de la difuminación, del ocaso y, por añadidura, de la cartografía de un territorio condenado a desaparecer, presto a perderse con tonalidad de elegía.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazán Rodríguez, Ó. (2015): “Las dos Celamas de Luis Mateo Díez: memoria y olvido”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 72-93.
- Bertrand de Muñoz, M. (1982): *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

- Castro Díez, A. (2010): "Luis Mateo Díez o el arte de la fabulación", *Turia: Revista cultural*, nº 93-94, pp. 139-152.
- Castro Díez, A. (2015): "Introducción", en A. Castro (ed.) (2015) *El reino de Celama*, Madrid, Cátedra, 11-55.
- Diakow, A. G. (1999): "Luis Mateo Díez: Establecer una relación verbal con el mundo", *Anales de la literatura española contemporánea*, 24, 317-323.
- Diakow, A. G. (2010): "El retorno renovador a la tradición: la memoria colectiva en la narrativa española (1973-1994)", *Disertación*, The University of Chicago, Dissertations & Theses, Full Text, ProQuest.
- Díez, L. M. (2001): "La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)", *Discurso leído el día 20 de mayo de 2001, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Luis Mateo Díez y contestación del Excmo. Sr. Don Manuel Seco*. Madrid, RAE, 1-56.
- Díez, L. M. (2004): *Fantasmas del invierno*, Madrid, Alfaguara.
- Díez, L. M. (2014): *La soledad de los perdidos*, Madrid, Alfaguara.
- Díez, L. M. (2015): *El reino de Celama*, Madrid, Cátedra.
- Fernández Prieto, C. (2006): "Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)", *Guerra y Literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 41-56.
- Gamero de Coca, J. (2009): *La mirada monstruosa de la memoria*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- González Boixo, J. C. (2003): "El tríptico de Celama", en A. Castro Díez y D. L. Hernández (eds.) (2003) *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones: 523-78.
- Hernández, Domingo Luis (2003): "Ruina y memoria (una conversación en la Gomera)", en A. Castro Díez y D. L. Hernández (eds.) (2003) *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones: 487-522.
- Juliá, S. (2006): "Bajo el imperio de la memoria", *Revista de Occidente*, 302-303, 7-19.
- Lefebvre, H. (1991): *The Production of Space*, Cornwall, Blackwell publishing.
- Moreno-Nuño, C. (2006): *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones libertarias.
- Nora, P. (1994): "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire", en R. O'Meally y G. Fabre (eds.) (1994) *History and Memory in African-American culture*, New York, Oxford University Press: 284-300.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010): "Luis Mateo Díez: el ciclo de Celama", *Turia: Revista cultural*, 93-94, 153-161.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2011): "Luis Mateo Díez en el reino de Celama", en G. Champeu, J. F. Carcelén, G. Tyras y F. Valls (coords.) (2011) *Nuevos derroteros*

- de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Universidad de Zaragoza, Prensas universitarias: 107-128.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2014): "Luis Mateo Díez y la memoria del Tiempo: el reino de Celama" en J. M. Pozuelo Yvancos (2014) *Novela Española del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia: 11-36.
- Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª edición <http://dle.rae.es/?w=diccionario> (Consultado en diciembre de 2016).
- Ricoeur, P. (2000): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Sanz Villanueva, S. (2002): "El oscurecer (un encuentro)", *El Cultural* <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-oscurecer-un-encuentro/5092>. (Consultado en septiembre de 2016).
- Sotelo Vázquez, A. (2003): "La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997)", en A. Castro Díez y D. L. Hernández (eds.) (2003) *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones: 73-95.
- Trabado Cabado, J. M. (2004): "La oralidad preliteraria. Memoria y teoría de la ficción en Luis Mateo Díez", *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, 647-658.
- Turpin, E. (2003): "El espíritu del páramo, una comarca para el alma", en A. Castro Díez y D. L. Hernández (eds.) (2003) *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La página ediciones: 455-68.

[Reseñas]

María Cruz Rodríguez González, *De la confesión a la ecología: el viaje poético de Margarita Merino*, Madrid, Editorial Pliegos, 2016, 433 pp.

De muy útil hay que calificar esta monografía acerca de la obra poética de Margarita Merino. Útil porque sitúa la obra de la autora leonesa en su contexto literario mostrando sus rasgos diferenciales en el seno del mismo, y lo hace atendiendo a sus circunstancias biográficas y contextuales también. Útil porque propone unas claves para resaltar sus aportes y originalidad dentro de la poesía española contemporánea, así como en la poesía hispánica escrita por mujeres. Y dado que entre esas claves se encuentra de manera primordial su peculiar ecofeminismo, la utilidad se extiende a la vertiente metodológica. Y útil igualmente porque el volumen contiene un conjunto inédito, *Viaje al exterior*, publicado como apéndice, lo que va a implicar que todo aquel que desee leer y adentrarse en el estudio de este libro habrá de hacerlo valiéndose de esta monografía de Rodríguez González, al menos mientras dicho título no se edite separadamente. Y esta edición debe y merece hacerse.

Tras una introducción, el libro de María Cruz Rodríguez González se desarrolla en cinco capítulos, una conclusión en la que se estudia la aludida obra inédita, el apéndice conteniendo *Viaje al exterior*, y una amplia y valiosa bibliografía. El capítulo primero se detiene en la inserción de la escritora leonesa en el panorama poético finisecular, y los capítulos siguientes se centran en el análisis respectivo de cada uno de los libros dados sucesivamente a la stampa por la escritora: *Viaje al interior*, *Baladas del abismo*, *Halcón herido*, y *Demonio contra arcángel*. Un tanto inesperado nos resulta después que el estudio de *Viaje al exterior* se coloque bajo el marbete de Conclusión, porque me parece más lógico y coherente que fuese un capítulo más, el sexto, precediendo a las consideraciones conclusivas. Y ha de observarse también que la introducción adelanta ideas que volverán a leerse en esta obra y que pudieran calificarse como conclusiones. No negaré que no es la primera vez que tal redundancia ocurre en una monografía, pero en el caso de la que estamos valorando se hace de modo que conlleva reiteraciones conceptuales que puede resultar inoportuno reencontrarlas. A continuación procederemos a la respectiva reseña del contenido de cada bloque de este estudio monográfico, comenzando por el primer capítulo.

En el capítulo de apertura destaco cómo María Cruz Rodríguez González discurre argumentalmente para situar a Merino en el mapa poético de los ochenta. Señala alguna concomitancia con los novísimos, y varias con los autores de la poesía de la experiencia, pero también subraya sus disparidades con ambas corrientes, aun subrayando que permanece mucho más cerca de los segundos que de los primeros. Tocante a poetas con los que guarda semejanzas, considero un acierto que se la coequipare más con Antonio Colinas que con cualquier otro poeta coetáneo, porque hay mucha base para esa semejanza. En otras ocasiones caractericé la poética de la autora leonesa estudiada como neorromántica, y esta monografía no me lleva a alterar

ese dictamen, pese a que la investigadora niegue esa poética alegando que Margarita Merino supera el sentimentalismo y el egocentrismo románticos (103), objeciones ambas que a mi entender no invalidan el concepto de neorromanticismo, porque este concepto sirve precisamente para referirse a un perfil romántico renovado.

Al contrastar la poesía de Margarita Merino con la de otras poetisas de la década en la que inició su trayectoria, Rodríguez González la diferencia desde un ángulo temático y psicológico, y desde esa óptica pone de relieve, y podemos suscribirlo, que en su literatura, al plasmar el desamor, se preserva la imagen secular de la mujer que lamenta que su amante la haya abandonado, pero “su poesía supera el maniqueísmo feminista al profundizar en el sentimiento del abandono que va más allá de la relación de pareja.” (41). Una valiosa observación, sin duda, y lo mismo podríamos decir del aserto según el cual “siente una angustia existencial que no tiene género”, aunque ya nos parece excesivo afirmar que el yo dicente poético “sufre un abandono de sus contemporáneos en general...” (Ibídem). No puedo pasar por alto en ese capítulo el que incluya un epígrafe con el desafortunado título de “Poesía regional”. Esta clase de titulación es obsoleta por completo, porque en el epígrafe se hace referencia a la poesía en otras lenguas peninsulares, que es el concepto que debiera usarse para titular dicho apartado. Referirse a poesía regional constituye un anacronismo crítico superado que suena a crítica decimonónica, lo que no es de recibo en una monografía en la que se emplean distintos conceptos críticos de gran modernidad, y que son de alto interés.

Se centra el segundo de los capítulos de la monografía en el análisis de *Viaje al interior*, una obra que apareció en 1986, y que comprende dos partes, la segunda integrada por un único poema, “Viaje americano”. El libro comienza con un “Exordio” y finaliza con un “Epílogo” poéticos. En estas páginas merece la pena que se pongan en valor distintas aseveraciones de Rodríguez González. A la obvia de que este conjunto lo vertebraba el parámetro del viaje, del viaje psicológico, lo que no excluye el viaje efectivo por la provincia de León, y a la no menos esperable de que anticipa algunos de los motivos que se poetizarán en entregas posteriores, se anota que hay una pluralidad de voces en el libro; que en uno de los textos, “Los deseos incumplidos”, se da prevalencia a una visión del mundo oriental sobre la de Occidente; que un homenaje a la América hispana se plasma en “Viaje americano”, composición que no refleja un recorrido verídico por aquellas latitudes, sino imaginario, soñado. A América la concibe como madre de sí misma, según Rodríguez González, y madre en el sentido de fuerza regenerativa opuesta a una España calibrada como vetusta., y a la que se suele designar como padre patria, en una designación que considero un hallazgo conceptual de cariz feminista. Por lo que hace a los versos de “Epílogo”, se enfatiza que contienen una denuncia de carácter ecológico que permite calificar el poema como ecologista. Dejaré constancia también de que la autora distingue, en el empleo de la intertextualidad por esta poeta, hasta cuatro tipos de formulación, lo que supone acrecentar de modo plausible la herramienta crítica de la detección y análisis intertextual.

De 1989 data *Baladas del abismo*, libro comentado en el segundo capítulo de esta investigación. En estas páginas son muy subrayables los entronques a la vez que las diferencias que este libro presenta respecto del que le precede, y que Rodríguez

González ha visto muy bien. Entre esos ligámenes recordaré, por ejemplo, que la poeta leonesa vuelve a plasmar la concepción oriental del universo como unidad que habíamos leído en el poema “Los deseos incumplidos”; vuelve también a alzar la voz contra la destrucción del entorno natural, esta vez a causa del fuego, y retoma el asunto del abandono en la relación amorosa. Entre los distingos diferenciales han de citarse el cambio de tonalidad de la voz, porque se hace melancólica la que fue alegre y optimista, pues tan solo un par de poemas escapan a la impregnación de la melancolía; la manifestación del dolor personal enmascarándolo a través del que pudieron sentir otros personajes en situaciones amargas y desgraciadas; la aparición de nuevos pretextos ofrecidos por el transcurso de la vida misma, como por ejemplo el fallecimiento del progenitor Bonifacio Merino en el poema “Memento”, o un viaje a Irlanda en la composición “Song for Peter”, en la cual ve a ese país como “Reino de la melancolía”, lo que pudo propiciar su identificación con unos horizontes “donde habita lo verde”, por seguir valiéndonos de sus propias palabras.

Muy dignos de párrafo aparte son los dos epígrafes con los que termina ese capítulo segundo., que llevan el título respectivo de “Marco ecológico: el abandono amoroso proyectado en la naturaleza y los animales” y “Estructura y elementos recurrentes en *Baladas del abismo*”. En el primero de ellos nos hace ver Rodríguez González en el poema “Retrato de Menina” como Margarita Merino se vale del personaje de su hija Eria para poner el dedo en la llaga de la destrucción de la naturaleza. La investigadora recurre en sus explicaciones a una teoría crítica que es muy oportuna en este caso, la de la identificación del orbe natural con la mujer, descuidados y víctimas ambas de la acción desconsiderada y agresiva de los hombres. En el epígrafe final del capítulo se explica la estructuración circular del libro, abierto y cerrado “con el yo expresando su desolación en una naturaleza devastada.” (144) Esa desolación, puntualiza Rodríguez González, pudiera haber sido profética, pero no lo es, sino apocalíptica., porque un profeta puede tener confianza en que haya una salvación para lo que le desvela. Por contra, y es el supuesto meriniano, no se contempla salvación alguna, y así “*Baladas del abismo* no propone ninguna salida al dolor de la voz poética, o la devastación de la naturaleza.” (Ibídem)

A propósito del conjunto de 1992 *Halcón herido*, en torno al cual gira el capítulo cuarto, Rodríguez González sostiene que una de las aportaciones de más relieve de Margarita Merino a la poesía del pasado siglo la constituye esta tríada: “La crítica de los maltratos a los animales, el cuestionamiento de la dualidad animal/ hombre y la unión de la denuncia ecológica a la social...” (170) Y a continuación señala que la poeta de León, en un contexto poético en el que primaba la experimentación con el lenguaje ejercitada por los Novísimos, entre quienes no se mostraba conciencia ecológica en su obra, ella iba a erigirse en precursora del ecofeminismo. Acompañando sus asertos, que son validables, la investigadora resume valiosos aportes relativos a la crítica ecológica feminista que el lector no impuesto en estas cuestiones ha de agradecer sin duda. Y ha de agradecerlos porque es necesario que se conozcan, quedando de manifiesto que Rodríguez González se ha dotado de un instrumental teórico muy hodierno, y en la

vanguardia de los planteamientos del feminismo, el cual siempre da pruebas de su capacidad admirable de reinventarse teóricamente.

Entre las observaciones que Rodríguez González hace a vueltas de *Halcón herido*, subrayaré las siguientes: el hecho de que estamos ante la obra más unitaria de la autora, por ser mayormente Merino objeto y sujeto de sus versos; el de la plasmación en ese conjunto de la identificación lírica con los valores espirituales y de libertad del halcón, un ave masculina, no valiéndose del símbolo femenino de la paloma; y la distribución en dos partes del contenido del libro, al narrarse en la primera una historia de desamor, y en la segunda los efectos devastadores de la ruptura sentimental. Al cabo del capítulo, se señala que la obra de referencia es reveladora de un estado transicional, porque muestra un alejamiento de los abismos interiores mientras se va “iniciando un viaje en un tono más alegre en *Viaje al exterior*.” (181)

De 1999 data la aparición de *Demonio contra arcángel*, quinto conjunto de Margarita Merino editado, si se exceptúa la inserción de *Viaje al exterior* en la monografía de María Cruz Rodríguez González. Si del libro precedente se dijo que era el más unitario, también ahora hubiera podido decirse lo mismo, pero se prefirió señalar que es el más coherente, añadiendo por nuestra parte que no solo resulta muy unitario, sino incluso más, que *Halcón herido*. De que es el más sombrío no cabe duda, y de que es el más subjetivo tampoco.

Como el título proclama, la obra se desarrolla como un monólogo en el que la víctima del abandono amoroso clama contra el demoníaco victimario, a quien hace responsable no solo del abandono, sino de la pérdida de su inocencia, y de la degradación psicológica que supone el haber despertado su furor vengativo, encarnado en la imagen de un Arcángel justiciero lleno de una indignación potenciada por el odio. Observa Rodríguez González que en la elección de esta figura ha invertido Margarita Merino la tradicional visión burguesa de la mujer como ángel del hogar, y es un acierto darse cuenta de esta apropiada contraposición, como igualmente lo sería apuntar que la autora leonesa “invierte la tracción del amor cortés”, (191) aunque ignoro si donde escribe “tracción” quiso decir “tradicción”. Aun cuando se ha distinguido a una víctima y a un victimario, ambos son víctimas en realidad, ella de él, y él de sí mismo. En cualquier caso, en la víctima femenina aflora esa zona de sombra dormida y honda que latía dominada por la luz, y que manifiesta esa contradicción humana de albergar los componentes del ying y del yang. En cualquier obra literaria son inevitables las alusiones directas o indirectas al medio natural, pero en *Demonio contra Arcángel* ha de subrayarse que la concentración de la hablante en su batalla furiosa no admite otro pretexto que la plasmación de dicho combate verbal, y por ende las problemáticas relativas a la naturaleza no reaparecerán en este libro.

Diversas particularidades presenta *Viaje al exterior* respecto a los libros de Margarita Merino a los que se ha hecho referencia. Y una no menor la constituyen sus avatares editoriales atípicos. La autora presentó esta obra en 1994 como tesis de maestría en la Universidad de Florida en la capital del Estado, Tallahassee. Con posterioridad, el conjunto fue enriquecido con aumentos y con modificaciones

significativas. Esta segunda versión data de 2002. Si se repara en las fechas anotadas, se observa que la versión inicial precede al libro *Demonio contra arcángel*, y asimismo que la escritora leonesa ha sido durante lustros renuente a dar *Viaje al exterior* a la estampa. Y cuando ha accedido a estampar esos poemas, la publicación se ha realizado de una manera extraordinaria: dentro de la monografía que estamos comentando. Rodríguez González apunta la posibilidad de que la autora no se decidiese a publicar este libro a causa de su diversidad temática, de la “falta de un hilo conector”, de que “carece de la coherencia interna de poemarios anteriores.” (227) Ignoro si esos fueron los motivos, o no lo fueron, pero no estará de más salir al paso de aquellos que crean que un buen libro de poesía ha de pasar el examen del hilo conector, o de la coherencia interna, ingredientes que a menudo poco o nada tienen que ver con que un libro de poesía deje satisfecho a quien lo escribe y a quien lo lee, a no ser que utilicen ambos el abusivo baremo unitarista que desde hace demasiados años se viene aplicando como criterio de calidad preferencial.

La experiencia estadounidense de Margarita Merino da fundamento a *Viaje al exterior*, obra en la que se ha superado el pretexto amatorio romántico, reinventándose el yo lírico como una mujer con diferentes perspectivas, y en la que se poetizan recuerdos autobiográficos, a veces nostálgicos, anhelos pacifistas y se recuperan denuncias de referente ecológico. Una nueva conciencia de sí misma hace aflorar la autora en este libro, la de saberse “capaz de obtener la felicidad en solitario.” (231), observa atinadamente Rodríguez González, quien cita un pasaje del poema “Qué clara luz al alba en el invierno” que me parece de una densidad existencial logradísima: “... Qué lejanía me ha/ ido separando de todas las ausencias que amé tanto, / cuando he aceptado ya que nadie me espera en ningún sitio.” (345)

No es una reseña espacio para acometer un análisis de *Viaje al exterior*, libro que desde ahora está disponible para ser leído y estudiado como merece. Si lo es para una valoración conclusiva de esta monografía de María Cruz Rodríguez González. Y he de puntuarla muy bien, pese a las reservas que he señalado en algunos pasajes del trabajo de la investigadora. Entiendo que haber puesto el acento en la dimensión ecologista de Margarita Merino, y haberla identificado como pionera del ecofeminismo poético, contribuye a situar a la escritora leonesa en el elenco de aquellas poetisas españolas que, además de haber ofrecido a sus lectores un universo propio muy interesante y personalísimo, han hecho un valioso e indiscutible aporte temático a la vez que ético a la historia de la poesía española contemporánea.

José María Balcells Doménech

Román Álvarez Rodríguez, *Los irlandeses en Salamanca: un legado secular*, Centro de Estudios Salmantinos y Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, 2016, 162 pp.

Hay al menos tres fidelidades cruciales en la vida y en la obra de Román Álvarez Rodríguez: la que guarda a su tierra leonesa, de la que es oriundo, pues nació en la localidad de Abelgas; la que observa a la que puede considerarse su tierra de adopción y asimismo de trabajo profesional, que es la salmantina, de cuya Universidad es catedrático desde 1998; y la que le vincula a la filología en lengua inglesa, que es la especialidad de su cátedra. Entre las aportaciones suyas como estudioso de esta lengua y su literatura ya habían destacado las dedicadas al estudio del origen y de la evolución de la novela histórica inglesa; y sus trabajos acerca de la presencia de la guerra civil española en la poesía expresada en inglés, donde necesariamente hubo de detenerse en poetas irlandeses, así como el volumen recopilatorio centrado en la poesía anglo-norteamericana relativa a la temática antecitada. A trabajos como los referidos se une ahora esta investigación acerca de la presencia irlandesa en Salamanca desde que comenzó hasta la actualidad.

No procede aquí referirnos a la primera de estas fidelidades, la leonesa, aunque debo dejar constancia de que, entre otras muchas pruebas de ella, la ilustra un libro que es un auténtico homenaje a su tierra, el titulado *Abelgas: paisajes, evocaciones y memorias*. Sí procede, en cambio, ocuparnos de las otras dos lealtades, porque ambas se conjugan en su monografía *Los irlandeses en Salamanca: un legado secular*. Y se conjugan porque el libro versa acerca de la huella irlandesa en la ciudad del Tormes, y ha sido coeditado, a mayor abundamiento, por una institución tan enraizada y representativa como lo es el Centro de Estudios Salmantinos, y por la marca vinculada a la ciudad que se denomina Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes. Este libro está integrado casi en su totalidad por el discurso de ingreso de su autor como miembro de número del Centro de Estudios Salmantinos, pero en él se incorpora también, en su parte final, el discurso de contestación al suyo que corrió a cargo de la catedrática de la Universidad de Salamanca María Jesús Mancho Duque. Asimismo hay que hacer notar que la obra contiene apreciables materiales gráficos, como por ejemplo la reproducción de algunos documentos, y la inclusión de diversas fotografías.

Precedida de un prólogo y culminada con unas conclusiones y una bibliografía que comprende cuanto con anterioridad se había escrito en relación directa o indirecta con el asunto, la obra comprende catorce capítulos. En la mayoría de ellos su autor ha reflejado datos que han sido fruto de una considerable labor de investigación en archivos diversos, siendo muy decisivo al respecto el que contiene los consignados como “Papeles de Salamanca”, en Maynooth, cerca de Dublín. Inicia el libro un capítulo de amplio espectro y que lleva por título “Las relaciones entre Irlanda y España: de la mitología a la historia”. Lo culmina el que atestigua la permanencia de los irlandeses en Salamanca, tras el que hace referencia a cómo pasó a integrarse a la Universidad de

Salamanca el Colegio del Arzobispo Fonseca, comúnmente conocido como el Fonseca, auténtico referente universitario en la ciudad. En general, es mucho menos sabido que el callejero salmantino cuenta con otras dos denominaciones relativas a Irlanda, la Plaza de los irlandeses, y la calle de San Patricio.

El capítulo con el que abre Román Álvarez Rodríguez su monografía versa, según anticipé, sobre las relaciones más antiguas susceptibles de establecerse entre Irlanda y España, y resulta natural que esas páginas se concentren en los vínculos celtas entre Galicia e Irlanda. Se trata de un capítulo muy útil, en el que se resumen datos en torno al origen y las vicisitudes migratorias y culturales aportadas por la creencia en un pasado común entre gallegos e irlandeses, y por la efectiva presencia en tierra gallega del sustrato celta. Aborda el capítulo siguiente cómo afectó en España la dominación inglesa de Irlanda iniciada en 1541 por Enrique VIII al proclamarse rey de ese país. Muchos irlandeses decidieron emigrar a España, y se pusieron al servicio de la corona española, como lo acredita el llamado Tercio de Irlanda que luchó en Flandes.

En ese capítulo segundo hallamos ya un anticipo de los lazos entre Irlanda y Salamanca que van a centrar el libro, pues ahí se refiere que el noble irlandés Henry O'Neill combatió en las campañas de Flandes, y se había graduado en Artes en la Universidad salmantina en 1602. Reinaba a la sazón Felipe III, que hubo de erigirse en protector de los irlandeses al ostentar la representación máxima de la monarquía católica. En la parte final de este capítulo se enumeran algunos apellidos importantes que hemos podido leer en tantos callejeros españoles -la calle O'Donnell en Madrid es una arteria de la capital bien conocida-, y que gracias al recordatorio de Guzmán Álvarez nos percatamos de su justificación.

Entre esos apellidos sobresale de manera especialísima el de los O'Donnell, en cuya saga destacaron el teniente general Enrique José O'Donnell, que recibiría el título de conde de La Bisbal, por haber vencido al francés, durante la invasión napoleónica, en esa localidad ampurdanesa; el también teniente general Leopoldo O'Donnell, que en un período de diez años, entre 1856 y 1866, llegó a ostentar en tres ocasiones la jefatura del gobierno español; y el capitán general, que lo fue de Cuba, Leopoldo O'Donnell, que organizó la sublevación popular conocida como la Vicalvarada en 1854, y participó en la primera guerra carlista. Además del título de conde de Lucena, recibiría también el de Duque de Tetuán por su victoria en la guerra hispanomarroquí librada en los años 1856 y 1866. Este título, al igual que el de duque de Estrada, lo detenta en la actualidad, anota Román Álvarez, el séptimo heredero de esta prestigiosa familia. Otra figura irlandesa relevante fue Ambrosio O'Higgins, que llegó a ser virrey del Perú. Con ligámenes estrechos con la provincia salmantina, ha de subrayarse de manera especial la figura de Arthur Wellesley, que alcanzó notables méritos en la guerra de la Independencia, y ostentaría los títulos ducales de Wellington y de Ciudad Rodrigo.

En el capítulo tercero explica el autor cómo se fueron creando los primeros colegios irlandeses en España, y recuerda que data de 1574 la más lejana presencia irlandesa en Salamanca, la cual se produjo a causa del éxodo de religiosos debido a

la presión del protestantismo anglicano. No tardaría la reina Isabel I en incrementar esa presión creando en 1592 el Trinity College en Dublín, fundado para dicho objetivo. Remonta precisamente a ese año la fundación del primero de los colegios irlandeses peninsulares, el de Salamanca. Un dato que avala su importancia es que en él se integrarían con el tiempo los colegios de Santiago de Compostela y de Alcalá de Henares.

Al Colegio de los nobles irlandeses en Salamanca dedica Román Álvarez el meollo del capítulo siguiente, no sin referirse antes en general a los colegios escoceses en España, y en particular al colegio escocés salmantino. La presencia de Escocia en la ciudad del Tormes la acredita también un hecho que el autor siempre ha enfatizado: tan solo dos años después de ser canonizado Thomas Becquet, se erigió en su memoria la más lejana de las iglesias cristianas en honor del santo, el templo románico de Santo Tomás Cantuariense. Respecto al colegio irlandés, las bases para su creación las sentó un decreto de Felipe II firmado en Valladolid en 1592, mediante el cual encomendaba a las autoridades académicas salmantinas que atendiesen de la mejor manera posible a los estudiantes irlandeses que moraban en la ciudad. Ahí estuvo el impulso para que se crease el Real Colegio de San Patricio de Nobles Irlandeses, cuyo primer rector fue James Archer. Esta institución se puso bajo la tutela de los jesuitas hasta que la orden fue expulsada de España en 1767.

Diversas fueron las ubicaciones del colegio irlandés en Salamanca hasta que su sede fue el emblemático Colegio Fonseca. A cómo se fueron asentando los colegiales irlandeses en la ciudad, así como a aspectos varios de la vida del colegio y de su administración, dedica Álvarez también un capítulo. A quienes están interesados en conocer mejor Salamanca y lean estas páginas les llamará la atención de manera especial saber que los jesuitas estuvieron en el Colegio Real que tuvo la Compañía en el edificio que, una vez restaurado, desde 1940 alberga a la Universidad Pontificia, en logro debido al obispo, más tarde cardenal primado, Enrique Plá y Deniel. Tocante a curiosidades, subrayo la de que en tiempos de Felipe III se costeaban los viajes de regreso a su país de aquellos estudiantes que habían culminado sus estudios, o que deseaban retornar a su tierra por otras causas.

Tras referirse en un breve capítulo a aquellos irlandeses que se quedaron en Salamanca para siempre por haber fallecido en ella, el autor aborda las consecuencias de la invasión napoleónica, de la francesada, en la ciudad y en sus instituciones, entre las que quedaron muy afectados varios centros colegiales, aunque no demasiado el Fonseca, que no dejó de tener suerte asimismo durante la desamortización. De ella se libró, señala Román Álvarez, gracias a que en parte lo ocupaban irlandeses, mientras la Hospedería estuvo a salvo a causa de los usos militares a los que a la sazón estaba destinada. Más datos sobre el Fonseca: en 1801 fue hospital militar, y el año siguiente hospital general de Salamanca, lo que conllevó que sus celdas se transformasen en salas grandes. En el período de la francesada, fue hospital, hospicio y casa de socorro. Los irlandeses arrendaron este edificio renacentista en 1827 por vez primera, y lo arrendaron de nuevo, en arriendo perdurable, en 1838. La zona de la Hospedería pasó en 1843 a arrendarse a la Hacienda Militar a fin de servir como hospital castrense.

Los rectores irlandeses del Colegio albergado en el Fonseca pensaron que sus estudiantes debían cambiar de entorno en el estío, y a tal efecto en los meses veraniegos iban a la casa que adquirieron en Pendueles, cercana a la localidad asturiana de Llanes. Esta casa indiana, que se conoce como La Casona de Verines, es bien conocida en el ámbito cultural español porque desde hace décadas, en concreto desde 1985, la Universidad de Salamanca viene organizando en ella cursos de verano de no poca resonancia. La guerra civil, al estallar en julio de 1936, ocasionó que los irlandeses hubiesen de abandonar el edificio y también el Fonseca, que el ejército de Franco puso a su servicio, siendo Embajada alemana algo más de dos años, desde junio de 1937 hasta mayo de 1939.

José María Balcells Doménech

Concepción Valverde, *La biblioteca Fajardo*, Córdoba, Almuzara, 2015, 277 pp.

La biblioteca Fajardo es el título de la primera novela publicada por Concepción Valverde, escritora que es preciso presentar porque su nombre apenas resulta conocido en el ámbito de la creación, aun cuando se le deben algunas aportaciones como guionista a varios proyectos televisivos para TVE. Esta autora granadina se licenció en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, y en la misma ciudad obtuvo asimismo la licenciatura en Arte Dramático y Danza. Es profesora de lengua y literatura españolas en un instituto de enseñanza secundaria de la capital de España.

El factor de sus estudios filológicos en literatura española, así como su inmersión en lecturas siglodoristas, están en la base de la elección temática y de los asuntos varios que su novela comprende. Una novela histórica puede ser de muchos tipos, pero una novela histórica que pivota en torno a libros y escritores españoles áureos revela en aquel que la escribe una especial deleitación en tales pretextos, amén de una solvente información sobre ellos. Y es lo que ocurre en *La biblioteca Fajardo*.

La novela se ambienta en la Sevilla de comienzos del siglo XVII, en una época en la que el comercio de Indias estuvo en pleno apogeo, lo que da pie a la autora para darnos muchas noticias sobre cómo era la ciudad en ese período histórico, y para situarnos de vez en vez en la zona del Arenal divisando embarcaciones que navegan por el Guadalquivir.

Las muchas circunstancias de carácter comercial con ultramar que concurrían en la ciudad en ese tiempo están muy bien documentadas, y también lo están determinadas situaciones, como por ejemplo la evocación de los días de luto que siguieron a la muerte de Felipe II, ciertos actos públicos atemorizadores, como por ejemplo las ejecuciones en tablados, o las reuniones literarias. En contrapunto, la picaresca que tanto proliferaba en la población, sin ser obviada, solo se menciona de modo esporádico, evitándose recaer en un tópico en el que suele abundarse cuando se sitúa una acción novelesca en la abigarrada y heterogénea Sevilla de entonces.

En ese marco urbano desarrolla Concepción Valverde una historia amorosa protagonizada por la joven Inés Fajardo, condesa de Morón, heredera de un título nobiliario y de una gran biblioteca que era una de las más importantes de España. Ella viajará al Nuevo Mundo, desde el puerto de Cádiz, acompañando un cargamento de casi tres mil libros con destino al Perú, y sobre todo a la ciudad de los Reyes, Cuzco, en compañía de Alonso Soares da Silva, con quien se había desposado secretamente antes del viaje a tierra americana. Este casamiento fue precedido de una negativa a contraer matrimonio forzada por su padre, la cual se debió al malentendido de que su futuro marido era hijo de un administrador desleal que en el pasado se había apropiado de una parte considerable de la fortuna de los Fajardo, estableciéndose luego en México bajo una falsa identidad, y amasando una cuantiosa riqueza con explotaciones mineras en Zacatecas.

Con anterioridad a narrar la problemática suscitada por el compromiso matrimonial, por la ruptura de este acuerdo, por el desposorio secreto posterior, y la marcha a las Indias, la novela había transcurrido sin que su autora se valiese del recurso al suspense y a la intriga. Pero al abordar esos puntos pone en práctica ambas estrategias, y logra hacerlo magistralmente, evidenciando un concienzudo aprendizaje de unas técnicas que pudo aprender con la lectura de clásicos españoles del Siglo de Oro tales como Cervantes, Lope de Vega o María de Zayas, entre otros.

La historia amorosa antecitada se va gestando a partir de la segunda mitad de la novela, y constituye en sí misma una suerte de amplia novela corta que nos recuerda el espíritu de los relatos ejemplares de Cervantes, y asimismo nos hace acordar de las narraciones que María de Zayas reunió en sus *Novelas amorosas y ejemplares*. El final feliz de esta novelita de Valverde condice con los enredos y finales que ideó Zayas para las historias agrupadas en su libro, mientras la ejemplaridad supone el fondo común en el que coinciden Cervantes, Zayas y Valverde: los tres muestran valores positivos como la generosidad y la nobleza de sentimientos, así como la devoción por la lectura.

Si bien, como se acaba de decir, la novela de Valverde acaba con las páginas de la antedicha historia de Inés y Alonso, el eje principal de la narración lo determinan los libros, la lectura y el comentario ocasional de obras, y también determinadas vicisitudes de la vida sevillana de diversos literatos de aquella fascinante ciudad andaluza. Los libros, las bibliotecas, no suponían un asunto demasiado nuevo en una obra narrativa. Empero, sí lo era el enfoque elegido en *La biblioteca Fajardo*: el de detenerse en las peripecias comerciales transoceánicas de la distribución de libros desde la península hasta el continente americano, contextualizando también los procedimientos legales que requería la normativa vigente para el comercio indiano. Y entre esos libros iba uno recién salido de la imprenta, la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, aparecida en 1605, meses después del inicio de la novela de Valverde, que arranca en el año 1604.

Algunos episodios de la vida de más de un escritor sevillano de aquel contexto aparecen y se relatan en *La biblioteca Fajardo*. Destacan entre ellos los relativos a la atractiva personalidad del caballero veinticuatro Juan de Arguijo, interesante poeta de estilo herreriano que fue desprendidísimo mecenas y derrochador a manos llenas del patrimonio familiar. Tras haber dilapidado su fortuna en fastuosidades desmedidas, y con deudas insuperables, se recluyó en una Casa sevillana de la Compañía de Jesús. Allí tuvo tiempo sobrado para meditar acerca de los vaivenes de la fortuna, vaivenes que él provocó, y que su vida ilustra de manera paradigmática. Otras significativas figuras que la autora hace aparecer, aunque de pasada, en esta obra son las de Francisco Pacheco, Lope de Vega, Rodrigo Caro y Juan de la Cueva. No falta tampoco Francisco de Medrano, a quien Juan de Arguijo y sus acompañantes, los enamorados Inés y Alonso, visitan en su finca de Mirarbueno durante una excursión a Itálica.

Hay que felicitarse por la aportación a la novelística de carácter histórico que ha hecho Concepción Valverde con *La biblioteca Fajardo*. Novela muy bien documentada, se ha sabido dar vida en sus páginas a un corte cronológico interesantísimo de la

bulliciosa, ajetreada y culta Sevilla de principios del XVII. También se ha sabido conferir vida propia a los personajes del relato, lo que solo se consigue sabiendo ponerse en la piel de los mismos, para lo que debe uno conocer con notable hondura la mentalidad epocal. Finalmente, señalo que no resulta nada fácil la gestión de la bondad en literatura contemporánea, de ahí que se aborde de manera tan esporádica, pero la novelista ha superado ese reto mostrándola de modo que la hace verosímil en aquellas coordenadas históricas y culturales que se recrean.

José María Balcells Doménech

Zoomaquias, Épica burlesca del siglo XVIII, Estudio y edición crítica de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel L. Luján Atienza, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, 513 pp.

He aquí una aportación indiscutible para el mejor conocimiento de la épica burlesca española, pero en su despliegue en el siglo XVIII. La han realizado dos filólogos que ya habían hecho algunos aportes de valía en este campo de investigación, Rafael Bonilla Cerezo, profesor de la Universidad de Córdoba, y Ángel Luis Luján Atienza, de la de Castilla-La Mancha. El primero había trabajado previamente en uno de los autores estudiados en el tomo de referencia, Francisco Nieto Molina. Al segundo se le debían investigaciones sobre José de Villaviciosa, y posteriormente ya había efectuado, en común con Bonilla Cerezo, una valiosa aproximación a otro autor de épica de burlas dieciochesco, Pisón y Vargas. Con estos precedentes sentaron las bases para acometer una tarea mucho más ambiciosa, la de estudiar y editar críticamente ocho textos de épica de burlas del llamado Siglo de las Luces, precediendo a esos estudios un útil estudio introductorio.

La realización de este libro se corresponde con el reparto de las tareas filológicas que en él se reflejan. Solo en un supuesto ha habido labor conjunta real, el estudio y edición de la obra de Pisón y Vargas que se edita, lo que resulta consecuencia lógica y esperable de haber colaborado antes, según se dijo, en un trabajo sobre ese autor que publicaron en 2012. A excepción de dicha salvedad, los dos investigadores se responsabilizarían de cometidos específicos, y que señalo expresamente porque al indicarlos se advertirá de qué poetas y obras consta este volumen. Bonilla se hizo cargo de la edición crítica de los poemas incorporados, así como de las notas e introducciones puestas a *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo, a *La Perromachia* de Francisco Nieto de Molina, a *El murciélago alevoso*, de Diego González, y a la *Grillomachia*. A su vez, Luján se ocupó de hacer los prólogos y anotaciones a la obra de Ignacio de Luzán *La Gatomiomaquia*, a *El imperio del piojo recuperado*, de Gaspar de Molina y Zaldívar, y a *La Rani-ratiguera*, de José March y Borrás. Y asimismo firma el estudio introductorio al libro, titulado “De ratones y ranas: origen y evolución de la épica burlesca”.

Entre las obras incluidas quisiera subrayar el acierto de incluir, al margen de que sean de menor relevancia literaria que las restantes, la *Grillomaquia*, y la *Rani-ratiguera*. En el primer caso porque no se la había prestado atención alguna entre los rarísimos especialistas de esta clase de creaciones, y en el segundo por tratarse de una versión de la *Batracomiomaquia*. Es un texto más que añadir a aquellos que he estudiado como formando parte del subgénero de la epopeya burlesca en distintos trabajos que incorporé a mi libro de 2016 *La epopeya burlada. Del Libro de Buen amor a Juan Goytisolo*.

El título de este volumen constituye un hallazgo terminológico relevante, y muy útil., como lo es también el de zooépica, acuñado por Cacho Casal. Como estudioso de la épica burlesca, yo mismo lo he incorporado a algunas muy recientes contribuciones

mías sobre este campo de investigación. Con todo, me parece que bajo este marbete no debieran albergarse textos en los que no se dan contiendas grupales entre animales, como pueden ser, por ejemplo, *El imperio del piojo recuperado* y la invectiva *El murciélago alevoso*. Entiendo que a este par de obras pudiera casarles mejor la calificación de textos zooépicos antes que el de zoomáquicos, porque en éstos habría de primar la estructura bélica y aún epopéyica que se desprende de la parte unida a *zoo*, es decir *maquia/s*.

Al acierto terminológico han de sumarse otros de más entidad, así los de haberse ocupado ambos estudiosos de un subgénero desatendido, y de haber prestado tanta exigencia filológica a autores y obras que requerían la debida atención, a fin de ponderar sus valores debidamente, y de darles un tratamiento técnico parejo al que se suele dar a textos de escritores de mucha más notoriedad. Con esta aportación, la vertiente creativa de las contiendas animalísticas del XVIII se conocerá mucho mejor de lo que se la ha conocido, aun cuando el asunto no esté agotado, porque caben otras aportaciones todavía. Una de ellas podría ser editar más textos de épica burlesca, varios de los cuales merecen el calificado de zoomáquicos mucho más que algunos de los insertos en el libro. Pondré como ilustración *La Galipodia o guerra de los gallos*, del aragonés Balbino Jiménez, descrito como “Poema heroico original en siete cantos”, y cuyo ms. se encuentra en la BNM.

Respecto al estudio introductorio, me parece notable por el buen nivel teórico que en esas páginas se manifiesta. Al respecto, resulta oportuno haber acudido a conceptos de Genette para deducir que la épica burlesca animal podría designarse como “pastiche heroicómico” (19), y en verdad es muy pertinente también haber señalado el papel que juega la fábula en el desarrollo de un subgénero que nació en Grecia asociado a ella. En este liminar se pasa revista a las obras estudiadas ponderando sus características y sus singularidades, y después se exponen los criterios seguidos en la edición de los respectivos textos, criterios muy concienzudos, por cierto. Y añadido que abundantes y pertinentes son las notas a los textos, un trabajo encomiable en cantidad y calidad.

Finaliza la introducción con una bibliografía muy adecuada. Sobre este particular, observaré que es prácticamente imposible que en una relación bibliográfica no puedan señalarse olvidos. Y no constituye desdoro que los haya. A mí personalmente me apura un tanto, porque pudiera considerárseme impudoroso, indicar que algunos de mis estudios sobre épica burlesca no aparezcan en las entradas porque se desconocen en un libro especializado en el que paradójicamente se entona un lamento por la poca atención prestada al subgénero. Sin embargo, lo que no acierto a entender es que un estudio como el que dediqué a la epopeya burlesca del XVIII no se conozca en absoluto habiendo sido publicado en las Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas, editadas en el año 2000 por Castalia, y al cuidado de Florencio Sevilla y Carlos Alvar. No se conoce ese estudio que incide directamente en el asunto del libro, y se citan trabajos que no tienen esa incidencia directa. En fin, ya decía un profesor mío que publicar es en sí mismo una penitencia, se mire desde el ángulo que se mire. De haberse leído las páginas a las que aludo no me cabe duda de que los materiales de esta aportación tan importante para el conocimiento de la épica burlesca animalística del

XVIII se habrían situado muchísimo mejor en el complejo y amplio mosaico de obras adscribibles al subgénero en la centuria dieciochesca. En una bibliografía ciertamente encomiable en tantos aspectos, incluido el de estar al día en cuantas aportaciones puedan concernir a la épica burlesca, y a la teoría literaria acerca de este subgénero, me resulta llamativo también que se ignore a escritores y tratadistas que se pronunciaron sobre el particular, como sería el caso de Boileau, o de Hermosilla y Martínez de la Rosa, por citar los nombres que primero vienen a la mente.

Por lo que hace a la edición crítica de los textos, me parece muy notable, y no deja espacio para poner pero alguno relevante, lo cual no supone que en filología todo haya que darlo por definitivo. Pondré un ejemplo de esta afirmación tan excusable por obvia. De *La Gatomimaquia* luzaniana se dice que se conserva en dos testimonios, los dos consignados debidamente. Siendo ambos fundamentales y clave, señalaré también que en la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, existe un manuscrito, cuya referencia es 1183, conteniendo el poema de Ignacio de Luzán. Si se confronta con el texto fijado en este libro, anoto que algunos de los versos difieren en algún punto. Esas diferencias pueden ser atendibles, aunque se las considere muy secundarias. Pero en el campo de la más rigurosa filología todo tiene su valor. Pongo un ejemplo. En la estrofa décima, el segundo endecasílabo dice, en el manuscrito barcelonés: “y múdate aparte luego luego”, y en el texto establecido por *Zoomaquias* “y múdate a otra parte luego luego;”. El verso sexto tampoco coinciden: “huye luego de aquí, yo te lo ruego;” dice el manuscrito que tengo a la vista, mientras el de la edición crítica se fijó de esta manera: “Huye presto de aquí, yo te lo ruego.” Me parece mejor lo que se ha fijado en este encomiable libro realizado al alimón por Bonilla y Luján, pero esto es otra cuestión.

José María Balcells Doménech

VV.AA., *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español*, edición y prólogo de Fernando Larraz y Javier Sánchez Zapatero, Madrid, Salto de página, 2016, 375 pp.

Fernando Larraz y Javier Sánchez Zapatero son dos profesores e investigadores universitarios, de las universidades de Alcalá y de Salamanca respectivamente, que han realizado varias e interesantes aportaciones acerca del exilio republicano español producido como consecuencia de la guerra civil de 1936-1939. Miembros los dos del GEXEL-CEFID, Grupo de Estudios del Exilio Literario, han coincidido en ocuparse de autores como Max Aub, y asimismo en detenerse especialmente en el campo de la narrativa. Recordaré un par de títulos muy representativos de cada uno. A Larraz se le deben *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América latina (1936-1950)* (2010) y *Max Aub y la historia literaria* (2014). A Sánchez Zapatero *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010) y *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014).

Los diecisiete relatos recopilados en este volumen corresponden a otros tantos autores, varios de ellos muy poco conocidos, o incluso desconocidos del todo, por el gran público español. Sería el caso, por ejemplo, de José Ramón Arana, Segundo Serrano Poncela, Simón Otaola, Esteban Salazar Chapela, Pablo de la Fuente, Martín de Ugalde, Clemente Airó, Jesús Izcaray, Paulino Masip, Simón Otaola, César M. Arconada y José Herrera Petere. Bien es verdad que en círculos universitarios los nombres de esos escritores se conocen en alguna medida, y en algunos supuestos también alguna que otra de sus obras ha sido estudiada, e incluso han sido seleccionados en tal o cual antología de textos. Con todo, es bueno que sean traídos de nuevo a la memoria, y en este punto hay que felicitarlos por la existencia del volumen objeto de esta reseña.

Consta *Los restos del naufragio* de un preliminar de los compiladores titulado "Escribir desde el exilio, escribir el exilio", al que suceden los distintos relatos, repartidos en tres apartados. Sus títulos respectivos son: "Memoria de España y de una guerra", "Por los caminos del exilio" y "La vuelta imposible". En la sección primera se han situado narraciones en las que se relatan sucesos acaecidos en el pasado español. En la segunda se agrupan las que tienen por objeto plasmar la nueva frialdad de acogida. En la tercera se abordan las problemáticas varias de distinto signo que a los exiliados pudo plantearles el regreso a España.

Al frente de cada uno de los textos narrativos va una breve reseña biobibliográfica del narrador que lo escribió, la cual me permito apuntar que en varios casos pudo ampliarse con la noticia de lo que en los últimos lustros se ha publicado de y sobre determinados autores en España. Al no haberse hecho así, el lector de la antología puede creer, basándose en el prólogo, que todos continúan en el más completo de los silencios, lo que no es de recibo no solo respecto a Ramón J. Sender y Francisco Ayala, que han gozado de predicamento en España desde hace décadas, sino tampoco por

lo que hace a otros autores, de los que solo voy a recordar algunos ejemplos. Manuel Andújar no es un inédito en la España anterior a la democracia, pues data nada menos que de 1970 la publicación de la trilogía *Vísperas*, y todavía es anterior la presencia de Salazar Chapela, cuya novela hasta entonces inédita *Después de la bomba* se editó en Barcelona en 1966.

De José Herrera Petere, a vueltas de su centenario, se han editado sus obras completas, epistolario incluido, y reuniendo toda su narrativa en 2009, en varios volúmenes, y en edición crítica de Mario Martín Gijón. Y sería demasiado extenso si consignara lo que se ha publicado de y sobre María Teresa León, que de ninguna manera puede ser considerada como una escritora de la que se hizo caso omiso, sino más bien al contrario. Estar incluida en el catálogo de Letras Hispánicas, de la editorial Cátedra, supone un refrendo en España a su consideración como un clásico de la literatura española contemporánea. Como complemento añadiré la curiosidad de que en el volumen de *Catedra*, al cuidado de Gregorio Torres Nebrera, y editado en 2003 con el título de *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*, está incluida la narración “*Esplendor de Teresa*”, la cual figura también en *Los restos del naufragio*.

Las páginas que sirven como prólogo resultan útiles, porque explican distintas problemáticas relacionadas con la literatura del exilio español. No añaden, ciertamente, nada nuevo a lo sabido y tantas veces reiterado, pero cumplen el fin previsto de justificar la necesidad de poner un eslabón más en la tarea de un posible y siempre necesario rescate de unos escritores que, al menos, merecen que se tenga noticia de ellos y que se vayan leyendo textos suyos, porque de otro modo no es factible la debida valoración de sus obras.

No cabe en un prólogo como el que antecede a esta antología extenderse acerca de todas las incidencias que han gravitado negativamente sobre el desconocimiento actual de tales autores en España. Excusado será por nuestra parte poner énfasis en la causa primordial, que no es otra que el exilio provocado por la guerra civil, y las décadas de silencio que impuso el franquismo. Pero ha habido más imponderables también, y no son precisamente menores los que han de achacarse a los programas de estudio, a la mayoría de editoriales, y asimismo a numerosos profesionales de la docencia y de la filología que hemos admirado y seguimos admirando porque son referentes filológicos.

Hubo tiempos muy oscuros en los que los programas eran dictados por el poder político franquista, pero lustros después ya no fue así, y se siguió desconociendo buena parte de la literatura del exilio cuando ya los temarios emanaban de los propios filólogos empleados en la docencia secundaria y en la docencia e investigación universitaria. Los libros de texto y las antologías fueron consolidando esa postergación. Y las historias de la literatura tampoco ofrecían un espacio condigno a los autores exiliados. Aun hoy, y seguramente durante lustros, ni siquiera aquellos que más énfasis ponen en la reivindicación de las obras de los autores desterrados, son capaces todavía de revolver cómo integrarlos, de modo técnicamente pertinente, en la serie literaria española.

En cualquier caso, sea muy bienvenida esta recopilación de relatos que reúne una extensa nómina de narradores exiliados que nadie va a poner en duda que deben conocerse mucho mejor de lo que algunos lo están, e incluso en no pocos casos han de empezar a conocerse.

José María Balcells Doménech

Andrés García Cerdán. *Puntos de no retorno*, Madrid, Reino de Cordelia. I Premio Internacional de Poesía san Juan de la Cruz Academia de Juglares de Fontiveros, 2017, 77 pp.

El éxito de una forma de pensar, de actuar, lleva a su fracaso, pues esa forma cambia las condiciones de contorno del sistema, de manera que se necesita otra forma mental distinta para resolver los problemas que la primera ha creado y no puede corregir dentro de sí misma. Se llega a puntos críticos o *Puntos de no retorno*, tal y como titula Andrés García Cerdán (Fuenteálamo, Albacete, 1972) su reciente libro de poemas. Estos puntos críticos suponen pequeños cambios mentales de consecuencias inmensas. No hay marcha atrás, podríamos resumir. Pero no solo eso. Es el cambio que conlleva. El mejor ejemplo fue la Revolución Francesa, donde se terminó con la idea del derecho divino de los reyes. Otro ejemplo actual son las consecuencias del desastre ecológico y el cambio climático, la destrucción de la capa de ozono y el calentamiento global. En general, cada etapa es distinta de la anterior y desaparece cuando se alcanza un punto de no retorno, un punto crítico, una cima a partir de la cual solo acontece su declinio. Y su cambio de dirección.

El libro que aquí nos ocupa, *Puntos de no retorno*, se estructura sin partes alrededor de la música, la canción y la huella que imprimió para una generación que creyó en el rock y en el sueño que prometía, rock concebido a veces como canción revolucionaria, inconformista, otras como movimiento contestatario... También como sueño de inmortalidad, al igual que la juventud: «[...] Ha ido el tiempo / colándose en los sueños / como una mala víbora / y aquí están ahora, hechos mierda, / descompuestos de ira y de rencor / a nuestros pies.» (de «(I can't get no) Satisfaction», p. 61). En su comienzo se afirma que «No hemos conseguido nada aún» (p. 61), y no se puede ser más explícito y radical en la aceptación de las frustraciones y los sueños rotos. Este poema, «(I can't get no) Satisfaction», es el más largo del libro, y bien resume el horizonte generacional, al convertirse en una lectura vital después de varias décadas, de verle las orejas al lobo de la madurez, de reconocer el fracaso en tantas quimeras que nos prometió el sueño americano, la misma idea de progreso, esta sociedad basada en las apariencias, y que sin embargo aún resiste: «Consumamos nuestra futilidad, esta triste / habitación sin ventanas, / en cada golpe de respiración / y en cada poema escrito.» (p. 64). La resistencia se plantea a través de la poesía, ese único instrumento que, una vez despejadas las dudas y las tinieblas del pasado, todavía resplandece, a pesar de todo. Incluso aceptando que el decadentismo se conforma como una postura estética: «[...] Ah, / la desolación, la única forma / de no morir del todo, de resistir un poco más / aunque ya sea para nada, / y aguantar como aguanta el sol / a la caída de la tarde» (p. 63). Un nihilismo estructural – no ajeno al cinismo – recorre este poema nuclear del libro: «[...] esta partida / que, de todas maneras, teníamos perdida / desde el principio» (p. 65), pero también en el final del poema titulado «Barro»: «Como era yo también: nada sobre la nada, / nada moldeando la nada.» (p. 24), y en otras

composiciones que podríamos citar, dotando al conjunto de un regusto agridulce, al estar tocado por la fugacidad del tiempo, sentirnos desposeídos, desamparados como fantasmagorías o «ángeles de nadie» (p. 42) en la inmensidad del universo, en el vacío de nuestra soledad. Nos podríamos preguntar qué queda tras la euforia...

La música aparece desde el primer poema, «Dentro» (pp. 11-12), que comienza aseverando: «No cantas, no: tu propia voz te infundes / como un veneno delicioso [...]» (ibíd.), y se establece una correlación entre la canción y la poesía a través de la lengua del poeta: «[...] El mundo / tiembla en la punta herida de tu lengua», concluye. Poesía como veneno, pero tendríamos que pensar en la homeopatía, que con pequeñas dosis nos va inmunizando. Son muchas las referencias a músicos, sobre todo de habla inglesa, aunque también aparece alguna voz francesa, Edith Piaf (en «Edith», pp. 29-30), y algunos españoles, como el malogrado Antonio Vega («Lucha de gigantes», p. 14), o en «Eres Antonio Vega en el perfil / de un sueño.» (p. 51). Kurt Cobain, Eddie Vedder de Pearl Jam, Ramones, Ian Brown de The Stone Roses, Bob Dylan, Jeff Buckley, Jim Morrison, The Rolling Stones y su mítica canción «Happy», que da título a un poema excelente homónimo (pp. 57-58), los insuperables Sonic Youth en su inolvidable temazo «The Diamond Sea», o David Bowie, son las referencias explícitas que podrían condensarse en «I Wanna Be Adored» (pp. 41-42) quizás uno de sus puntos culminantes, por todo lo que significó la idolatría de aquellos años, y que posee en «1995» (pp. 51-53) una suerte de resumen de esa mirada atrás – de reflexión – en la que el poeta se ve a sí mismo en una fotografía de hace veinte años, «Ajeno a la inmortalidad» (p. 52), fumando, aspirando y exhalando el humo del tabaco en largas bocanadas, mientras «[...] vuelve a sostener / en tus palabras / la radiante revolución del mundo. // Así brilla la luz de nadie / que llevas dentro» (p. 53).

Nihilismo anónimo o *Puntos de no retorno* que se disuelven en y desde la naturaleza, con su llamada a lo Jack London en el magnífico «Rebeco» (pp. 47-49): «Lee en sus ojos / la llamada mortal de lo salvaje» (p. 49), que nos recordaría asimismo al «Walk on the Wild Side» que cantara Lou Reed, o «Corrientes» (pp. 55-56): «Ojalá este deshielo / de las altas montañas de la noche / me lleve – como / lijando mi mala fortuna – / y me destroce / y me arranque de cuajo / y me destine al mar *por valles y barrancas, / a las playas desiertas y remotas, / hacia ese otro deshielo último / que espero / y que me nombra.*» (p. 56). Con sus respectivos intertextos machadiano y becqueriano. O el impresionante «Bajo las aguas» (pp. 67-68).

También la reflexión clásica de «Grecia (Huesos)» (pp. 31-32) o «Alejandro» (pp. 43-44), entre otras vetas temáticas, proponen contrapuntos al argumento o hilo musical del volumen, dotándolo de dinamismo y una especie de juego de espejos donde dialogan los poemas a través de un estilo coherente y bien sostenido, que no decae en ningún momento. El mundo de los dioses o los héroes, desde diferentes perspectivas, nos abocan a las aporías del tiempo, «el único argumento de la obra», en palabras de Gil de Biedma, como un *cul-de-sac* de difícil solución. Sin pretender convencer a nadie, no obstante el poeta quizás entone una salida a este laberinto intrincado por el que se resuelve la vida, y nos proponga ciertas lecciones de presente, como en el poema «Imperfección», en su estrofa final: «La perfección, el círculo no existen. / Existes tú,

muy cerca / de todo, y lejos, / en una furtiva aproximación / a los fragmentos vivos de ti mismo, / a las voces que en ti suenan precipitadas.» (p. 26).

Puntos de no retorno es una auténtica y punzante lección de cosas necesarias. Andrés García Cerdán ha escrito un libro excelente, y desde su voz grave nos ha entregado un puñado de verdades que nos reclaman para aferrarnos a la vida, seguir celebrándola, pero eso sí, con un ojo puesto en el pasado, nuestras temeridades juveniles, nuestras osadías y nuestras ambiciones, ya sin fatuidad. Nunca hay que renunciar a ellas, aunque el tiempo nos devuelva a un lugar desde el que no partimos.

Juan Carlos Abril

José Cabrera Martos. *Manumisión*, Granada, Valparaíso, 2017. 62 pp.

En *Manumisión*, el último libro publicado por José Cabrera Martos (Jaén, 1977), no falta de nada de lo que se suele exigir — o al menos pedir — a un buen poemario. El poeta sabe estimular el interés del lector, en primera instancia, a través de la profundidad de campo, de varios puntos de fuga argumentales, salpimentados con chispas continuas de juegos de palabras, superposiciones de planos sintáctico-semánticos, sin faltar el humor (véase por ejemplo «Casa tomada (Canciones del hombre desahuciado ante los relicarios y el ciprés granadino de san Juan de la Cruz)» (pp. 28-30)], no exento de denuncia ([...] mientras otros se elevan construyendo / moradas exteriores y el consumo / de luz se ha disparado / para ahuyentar la oscuridad interior, p. 29), y la fantasía asociativa en el mejor sentido freudiano, creación en estado puro y, en muchas ocasiones, sorpresas discursivas como regalos retóricos de imágenes («Sabes que aquí nunca te alcanzan, por eso retornas / de la inquietud con imágenes / rasas a tu sentimiento», de «Cipreses sobre blanco (Inquietud en las ramas)», p. 24), aliteraciones, retruécanos, rimas sonoras, encabalgamientos, etc. El barroco es aquí un instrumento que surge de la provocación lingüística y emocional, del palimpsesto de las estructuras mentales y abstractas, del choque de los contenidos y la riqueza expresiva; no del relleno del vacío u *horror vacui*. El barroco es un procedimiento eficaz en manos de José Cabrera Martos. Y también delicadeza, sensibilidad, contención, recorte narrativo como en «Almendros en nieve»: «Puede el aliento o la flor de la nube / y los almendros cubrir / tu sentimiento con nieve [...]» (p. 44).

De la mano de estos ingredientes, con un poema introductorio titulado «Elogio de la mediocridad y de la muerte (Parques infantiles de esferas)», a modo de poética erotanática se alude a «la ansiedad de un fuéramos (de un somos o un nacer) / por un instante y en cadena» (p. 11). Como nacimiento, anunciación o «manifiesto», la *aurea mediocritas* sirve de telón de fondo para adentrarnos en el universo semiótico de *Manumisión*, esta particular semiosfera donde el emblema «acción y efecto de dar libertad a un esclavo», repetido hasta en cuatro ocasiones (pp. 7, 15, 31 y 53, cada una con añadidos que, como variantes que completan, van aportando diversos prismas al conjunto), espolea las tres partes, el desarrollo temático del volumen, y su culminación. Llama la atención el aparato paratextual del libro y su precisión arquitectónica, repleto de citas, subtítulos, aclaraciones, paréntesis, homenajes, alusiones, intertextos y guiños hacia el lector, que son también parte de la construcción poemática, y que organizan la lectura. De hecho, las referencias a poetas suicidas — Cesare Pavese, Sylvia Plath — servirán de enganche para esa pulsión erotanática que vertebra *Manumisión*, sobre todo en la central «II. Razones para elegir un lunes como comienzo de la eternidad (Españoles por el mundo)», que es a su vez título homónimo del poema (pp. 40-43). En la cita que lo abre se hace eco del fragmento de *La campana de cristal* — relato autobiográfico de la autora malograda — en el que «También recuerdo a Buddy Willard diciendo, con una seguridad siniestra, que una vez que tuviera hijos me sentiría diferente, que no iba a querer seguir escribiendo poemas. Entonces pensé que quizá fuera verdad, que cuando

uno se casaba y tenía hijos era como un lavado de cerebro, y que después una iba por el mundo sedada como un esclavo en un estado totalitario.» (p. 40). A partir de aquí se comprende esta acepción de «manumitir» en el personal vocabulario de José Cabrera Martos, que lo hace extensible para nosotros, liberado a través de su paternidad de las ataduras de la soltería.

En poesía nada es gratuito, y una reiteración marca enfáticamente aspectos necesarios que se quieren resaltar por algo. En «I. La tempestad doméstica (Tormentas y burbujas de interior)», la primera sección del libro, se nos habla del tiempo, «Acolchado de relojes, almohadillas y revoluciones» (p. 19), entre la indecisión del creador/procreador y una época gris en la que el personaje no sabe por qué huye, ni de qué (ibíd.), para pasar al momento de la explosión inicial, «Pintura de interiores (Diálogo de acrílicos para la supervivencia bajo el síndrome del nido limpio)» (pp. 20-22), un largo poema en el que una pareja, que está pintando su hogar, acaba enzarzada armoniosamente en los brazos del amor: «Tras la vuelta del trabajo, regresamos rituales al desnudo / sin palabras, por supuesto hemos bajado / las persianas y empuñamos el rodillo / cada uno en nuestro lado hasta caer / abandonados / sobre el suelo. Al despertar / con la espátula raspamos la esperanza / para la monotonía de los días laborables.» (p. 21). Y concluye: «Los relojes volverán a detenerse / cuando abramos otra lata de pintura» (p. 22). En la composición se aúnan detonación verbal, cromática y concepción del ser literal y figurado, tematizado en la propia poesía, que es lenguaje heideggerianamente quintaesenciado, balbucir primero extraído directamente y sin presiones del amor al mundo, júbilo y fulgor de permanencia. Ese bebé luego poblará las páginas de la tercera parte, «III. Preparativos para un viaje de espumas (La presencia interior)», traído por la cigüeña común (de «Latir urgente azul», p. 56), y al que se saluda en «Encantarañublado» (p. 58) con un intertexto de Juan Antonio González Iglesias: «*Tu piel no lleva escritas las mentiras del mundo*» (ibíd.), en claro testimonio de la pureza del neonato. La poesía es el dispositivo que vehicula todo esto, como creación enunciativa, correlato del recién nacido, esa criatura o «animal perdido» (p. 59) y encontrado tras los dolores previos al parto que acabó estallando y provocando un «manantial de leche» (ibíd.). De ahí ese núcleo que desencadena — literalmente — esa acción y efecto de manumitir, ya que, en teoría, y frente a las tradicionales opiniones sobre la esclavitud de los padres frente a los hijos, José Cabrera Martos nos plantea un relato distinto, opuesto totalmente: el feliz descubrimiento de su singular manumisión a través de la paternidad. Por eso en la segunda sección del libro, «II. Razones para elegir un lunes como comienzo de la eternidad (La rebelión global de los libertos)», se encuentra la clave, ese elemento nodal que nos explica cómo a partir de la tensión erotanática — vital y verbal — se desliga el sujeto poético de sus ataduras. «Y paze estrellas / y arriba siembran mundos / imperturbable, / mientras sueñan los hombres, / sucede el universo.» (del díptico «Soleá universal (Visiones telúricas de lo celeste)», p. 49).

Esto es solo un anticipo de lo que *Manumisión* ofrece. Hay mucho más, aunque lo dejamos para que los lectores lo descubran. Baste decir que su poema final, «Perito Moreno» (pp. 61-62), es un estallido mineral y terrestre de todo lo que hemos explicado,

amplificado por el grito del glaciar derritiéndose, a modo de canción de cuna. Un momento ciertamente delicado y espectacular del libro, con largo alcance simbólico, y que nos habla de la mirada sincrética y leve de una poesía que debemos tener en cuenta. José Cabrera Martos nos ha entregado un poemario deslumbrante que merece la atención de los lectores de poesía en lengua española. Garantizado. No decepcionará a nadie.

Juan Carlos Abril

Josep M. Rodríguez, *Sangre seca*, Epílogo de Joan Margarit, Madrid, Hiperión. XXIV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina», 2017. 76 pp.

El sexto poemario de Josep M. Rodríguez, *Sangre seca*, ofrece continuidad en la línea de sus últimas entregas, pero al mismo una depuración de su voz. La precisión del detalle y la pincelada impresionista, los matices, se han hecho más recurrentes, y pertenecen a una perspectiva japonesa ya asumida, nada ajena a su estética, como así demuestran sus estudios sobre el haiku, antologías, traducciones... «Si naces fuente, morirás desagüe.» (p. 64), afirma con rotundidad en el último poema del libro, «Antes y después» (pp. 64-65), apuntando a las tradiciones que nos pueblan, de las que nos nutrimos y en las que nos diluimos, a esas raíces que «son nieve / sin la nieve» (p. 64). *Sangre seca* es una reflexión sobre el paso del tiempo, el fin de la juventud («Pero si he de ser yo en todo lo que veo, / la casa abandonada, / ¿será mi juventud?», p. 32), sobre sus consecuencias y efectos, sus causas y circunstancias, pero también sobre la poesía y los poetas, sobre las promesas sentimentales truncadas, la soledad y el vacío interior, el arte en general, o sobre una manera de mirar el mundo, como en «Mi tierra baldía» (pp. 31-32), en claras alusiones eliotianas: «Cae / la nieve / sobre la realidad, // modificándola. // Exactamente igual que mi mirada.» (p. 31).

Un poema como «Estampa Mallarmé» (p. 52) nos introduce bien en la semiosfera de *Sangre seca*, por su brevedad y concisión, por su carácter de boceto y de haiku, y lo reproduzco íntegro: «Atardecer como de encías sanas. // El jardín japonés / tiene un pequeño lago circular / y un puente de madera que le pinta una ceja. // Un cuadro de Monet: el faisán macho. // Le echan sal en la cola / para que no se escape. // Yo llevo en mí la sal de las palabras muertas. // Tradición, / naturaleza artificial, / madrastra.» (ibíd.). El poeta nos acerca a sus tradiciones, desde la poesía simbolista a la pintura impresionista. De hecho, podrían ser estos dos de los ejes compositivos sobre los que pivota este libro, y también en cierto modo, las técnicas mejor transitadas por los últimos poemarios de Rodríguez, que ha ido acotando su mundo en una percepción fragmentaria, pero cargada de significaciones. Los últimos tres versos, a falta de estructura métrica, parecen un haiku.

Dividido en tres partes sin títulos, solo separadas por unas citas, a saber: «Crees que estás escapando y corres hacia ti mismo», de James Joyce (p. 7), marcando el inicio; «Nosotros mismos escondidos detrás de nosotros mismos», de Emily Dickinson (p. 27), anunciando la segunda sección; y «Voy caminando solo rumbo a la sombra siempre», de Vicente Aleixandre (p. 49), dando paso a la sección final. Tres partes idénticas en número de poemas, once cada una, que nos presentan una calibrada ingeniería, y un sólido propósito autorial. *Sangre seca* no es solo un libro de poemas, sino sobre todo una declaración sin ambages sobre las tradiciones y las intenciones de un poeta que tiene que hablarnos de sí mismo, pero que a la vez entona el relato de todos nosotros. Así lo confirma Joan Margarit, en su lúcido epílogo: «Se trata de alejarse de la pretensión del malditismo que busca la propia maldición, ya que no hay más que un camino, el del

poema, y por ese transitamos todos en un tiempo que no es aún el de las condenas ni las originalidades. En ese solitario avanzar en la dirección de la certidumbre del peso de la tradición es donde estos poemas encuentran y desenvuelven su razón de ser más profunda y, por tanto, el camino de su propia verdad.» (p. 69).

Las anécdotas, en este sentido, pasarán de una historia contada como fragmentos de un discurso amoroso de la primera parte, desde «Trayecto» (pp. 12-13), donde «El deseo es un verbo, / tiene plumas de ave migratoria, me lleva a tu calor.» (p. 12), hasta «Estrella fugaz» (p. 14), pasando por las dudas de «Inmersión» (pp. 15-16), en el que una pareja está tumbada en la cama, y los dos sienten «dudas» (p. 16) como si tuvieran «alma de siamés» (ibíd.). Esa misma historia de amor tendrá su «Continuidad» (p. 18) con reproches y prevenciones: «No me hagas daño, dijo. // Si tengo mariposas en mi estómago / es porque en otro tiempo / me tragué las orugas.» (ibíd.). Y quizás en «Pequeña digresión» (pp. 22-23) concluya, con una visión desolada, en la incapacidad por ponerse en la piel del otro, junto a «Hilos» (pp. 24-25): «En los últimos meses de estar juntos / parecíamos // ascensores de hotel. Siempre a destiempo. // Ahora, en cambio, el amor / no es más que un jarrón roto: / recojo los pedazos» (p. 24).

El amor o Eros, y su pulsión, poseerá su lado menos amable en la muerte o Thánatos, y se encontrará presente la idea de suicidio en dos ocasiones, en la primera sección y en la tercera, acotando el territorio de los peligros y las obsesiones que nos rondan. «Hora prima» (p. 19), a través de varios recortes narrativos, y en una fotografía en blanco y negro de la cocina, presenta una visión desoladora del espacio doméstico, con un fantasma: «El horno me contempla / con su ojo de cíclope. // Y pienso en Sylvia Plath.» (ibíd.). Asimismo en «Casi variación Lowell» (p. 51), nos dice: «Deja hablar a los muertos. / ¿O es que al mirar la cuerda del suicida / no la sientes colgar dentro de ti?» (ibíd.).

Como vemos, varias brechas temáticas estructuran *Sangre seca*, que quizá equilibre su eje a partir de las referencias literarias, artísticas o de cualquier tipo, en amplio espectro interdisciplinar. Desde intertextos evidentes lorquianos – y a su vez guillenianos – como «¿Y tu niñez, / su fábula de fuentes?» (p. 9), que luego tomarán cuerpo en «Desempleo» (pp. 57-58), hasta Fiódor Dostoievski y *Los hermanos Karamazov* (p. 12), Adrienne Rich (p. 13), Vicente Huidobro (p. 17), Sylvia Plath (p. 19), Baltasar Castiglione (p. 24), Elizabeth Bishop (p. 29), T. S. Eliot (pp. 31 y 57-58), Ezra Pound (p. 36), Quinto Ennio (p. 39), Robert Lowell (p. 51), Stéphane Mallarmé (p. 52), Federico García Lorca y León Felipe (pp. 57-58), William Stafford (p. 59), y Ronny Someck (p. 62). Todas ellas configuran, en una especie de meditación metapoética, las preferencias y elecciones – la tradición propia – de Josep M. Rodríguez. Pero también pintores como Degas (p. 33), el citado Monet (p. 52), o Pollock (p. 60). *Sangre seca* está plagado de guiños no solo literarios sino de cualquier tipo, lo que proporciona un interés lector que va configurando una cartografía vital y literaria, a modo de composición descriptiva. Por resumir, *Sangre seca* además es una suerte de historia o lección de la literatura, como en «Desempleo» (pp. 57-58), pues se nos relata el momento en que Ángel Flores lee su traducción de *The Waste Land* a Federico García Lorca y León Felipe en Nueva York, contándonos cómo el poema «“La Aurora”, de *Poeta en Nueva York* /

antes se tituló “Obrero parado”» (p. 58), de ahí que nuestro autor acabe titulado su propio poema «Desempleo». Una lección de literatura a partir de la propia literatura, que podría completarse con las repetidas «versiones segundas» de los poemas (pp. 17, 22, etc.), con lo que el juego intratextual y de espejos se enriquece y multiplica. El poeta en su taller.

Todo esto y mucho más podrá leerse en este estimulante *Sangre seca*, del que hemos recorrido sus calas más significativas, aunque otros poemas llamarán la atención del lector avisado que, a buen seguro, devorará este libro desde su inicio hasta el final, recorriendo con los dedos esa concha de la herida que ya está a punto de caerse, que pica, pero que nos invita a seguir hurgando.

Juan Carlos Abril

Inmaculada López Calahorro, *Gabriel García Márquez. El discurso de la debilidad. Cuatro lecturas desde el mundo clásico*, Granada, Universidad, 2016.167pp.

Todos los recursos son pocos en estos comienzos del s. XXI para fomentar la conservación de nuestra larga tradición cultural. Parece a veces como si la literatura comenzara en el fugaz presente de nuestra frenética carrera por salvar el negocio en el que compiten las grandes empresas editoriales.

Una actitud que se observa en las nuevas generaciones manifiesta el olvido de las raíces en que se asentaba la literatura latinoamericana y que no son otras que el refinamiento y perfil acuñado durante siglos en nuestra literatura europea. Siendo muy respetables las iniciativas que intensifican los lazos de la literatura en lengua española con las costumbres autóctonas de cada región de América, la llegada al lector de la producción del s. XX en su proyección global se debe en parte al hecho de compartir raíces con la literatura desarrollada en el Viejo Continente. Por tanto, el lector educado en nuestra tradición valorará seguramente las claves para recuperar del olvido este tesoro de experiencias culturales comunes.

Una contribución en este sentido es el libro de Inmaculada López Calahorro, en la que destaca las resonancias clásicas de la obra de García Márquez, a partir de las referencias que este autor diseminaba en su actividad creativa, y de las descubiertas indirectamente a través de las otras lecturas reconocidas por los críticos. Útiles para esta interpretación se muestran *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, y las lecturas de Albert Camus y Franz Kafka.

Por medio de este esquema se proyecta una actualización de mitos clásicos que todavía se descubren fructíferos para dar relieve a una obra tan rica de matices como la de García Márquez. Se trata en concreto del mito de Prometeo, fundamental heraldo de la Ilustración, que no podía faltar en los descendientes de las élites criollas que han hecho madurar las sociedades americanas con la antorcha iluminada de progreso. A partir de la tragedia griega de Esquilo y Sófocles se realiza una reflexión desde el lado antropológico. Pero José Arcadio Buendía hablaba en latín, en tanto que Juan de Panonia rezó en griego: las referencias a la cultura grecorromana merecían un examen detallado. La tragedia griega sofoclea asumía la impronta del dolor y el remordimiento, sombra de la culpa sin memoria.

En esta labor se revela un aspecto muy relevante del análisis que hace la autora de este libro: el pesimismo y la desorientación que es consecuencia de la voluntad del olvido. En previsión de este peligro, la obra del escritor alerta contra la pérdida de identidad que acarrea el olvido de la historia. La segunda mitad del s. XX despierta una cierta reacción general del individuo asediado por la cultura de masas contra esa uniformidad que amenaza con anular su arraigo y su aspiración a la originalidad creativa. La exuberante imaginación que suscitan los territorios ignotos del continente americano en los europeos pudo ser un refugio ante esa progresiva oleada de olvido,

inducida en parte al galope de los intereses económicos de lo que conocemos al final como globalización.

De ahí el enfoque de este estudio sobre la memoria tal como la concibió Roma y como la había seleccionado previamente la cultura helénica al evitar la pérdida de su épica homérica. Un paso muy audaz en esta reflexión es la etiqueta de debilidad que asigna al retrato humano que presenta la obra de García Márquez. López Calahorro califica de “debilidad histórica” a partir de la lectura de la fundación de Roma y sus profecías (Tages se convirtió en Melquiades), la escasa vitalidad de Macondo. Explora entonces la inspiración del autor de la novela en las obras sobre la arqueología etrusca que se publicaron en Europa entre los años sesenta y ochenta, y en particular las reminiscencias del *Atardecer etrusco* de D. H. Lawrence, que las precedió, junto con el *Bomarzo* de Mújica Láinez.

Curiosamente, la perspectiva de la carencia de memoria no solo se interpreta como una negación del futuro común, sino también con la desolada desesperanza de los abismos infernales de la imaginaria clásica y bíblica. Estos espacios poblados de sombras y referencia de los personajes diseñados para traspasar el mundo de los vivos, se limitan, se localizan para albergar personajes desprovistos de una identidad psicológica ineludible y característica en la novela de García Márquez.

La investigadora buscaba en la actividad literaria del novelista y en la bibliografía crítica sobre esta narrativa latinoamericana ofrecer el mayor número de relaciones intertextuales a partir de las más grandes creaciones culturales del Mundo Antiguo. Llevada de los sorprendentes personajes de lo maravilloso, encuentra las claves más lúcidas para comprender los excesos y cualidades monstruosas de los pobladores de ese universo abocado a su liquidación final.

El estudio está planteado en la interpretación por las fuentes, y por la comparación con relatos muy famosos en el periodo de entreguerras, en los que se recreaba toda la creación posterior, en medio de la que el autor colombiano supo hacerse oír. El especialista no encontrará en el comentario un análisis literario que integre la inmensa bibliografía que ha suscitado la larga historia editorial de *Cien años de soledad*. Tampoco se pueden esperar elucidaciones desde el punto de vista de la teoría de la novela.

El objetivo de actualizar la perspectiva de las lecturas del primer García Márquez puede contribuir a adornar el conocimiento de una estructura del relato que ha influido poderosamente en la evolución del género hasta nuestros días. Las notas ofrecen suficiente información sobre circunstancias que apoyan la comparación que se propone. Con escenas y máscaras antiguas el creador supo hilvanar una forma de relato fantástico con expresión flexible, siempre nueva.

La interpretación que se ofrece ahonda en la múltiple figuración que manejaba el autor.

María Asunción Sánchez Manzano

Juan Manuel Blanch Nougés, *Locuciones latinas y razonamiento jurídico. Una revisión a la luz del derecho romano y del derecho actual. Pro iure romano et lingua latina*, Madrid, Dykinson, 2017, 752 pp.

Una loable exigencia de especialización a los que hoy son profesores universitarios no debe dificultar en ningún caso la búsqueda de una perspectiva integradora de sus conocimientos. Favorece esta actitud investigadora la colaboración interdisciplinar. Y ésta facilita la transmisión de una experiencia colectiva de diálogo entre el hombre actual y el pasado que nutre a las nuevas generaciones para avanzar ante los retos siempre nuevos que les plantea su existencia en sociedad.

Más allá del objetivo concreto que secunda este libro, ya desde el título apunta una de las actividades intelectuales más señeras de la aportación que Roma hizo a la cultura posterior, cuya utilidad no se rebaja en un mundo de lo inmediato, de la prisa que a veces determina un comportamiento irreflexivo. Me refiero al razonamiento, al razonamiento jurídico, que ha ido enderezando los aspectos tortuosos de la convivencia durante siglos. El autor expresa con rotundidad su defensa de estos fundamentos (p. 7): "(...) El conocimiento del derecho romano y de la tradición romanística posterior no solo contribuye a entender mejor el propio derecho vigente mediante el necesario aporte de la perspectiva histórica del derecho, sino que constituye además la base originaria del razonamiento jurídico en Occidente".

El impresionante desarrollo de la cultura escrita a través de los medios electrónicos no está fomentando que las decisiones que a menudo adoptamos en la vida diaria tengan un resorte argumental. La coherencia de vivir como se piensa exige explicitar los propios planteamientos conductuales. Si la actuación no declara cuál es el pensamiento que regula los tiempos necesarios para sopesar las circunstancias y los objetivos que se pretenden con ella, limita sus efectos a largo plazo. Sin duda las relaciones entre el individuo y la vida colectiva se resienten por esta deficiencia. La selección de los argumentos compromete el mensaje, y de ahí el alcance de la comunicación de cada uno con su sociedad y con el mundo en que vive.

En estas condiciones, el aprendizaje de los estudiantes que aspiran a un ejercicio profesional útil a los demás no es fácil. La reflexión de acuerdo a unas reglas es más que un juego interactivo en el que el entrenamiento procura una victoria satisfactoria. Ni siquiera el conocimiento de la retórica antigua capacita para participar en la reflexión jurídica. La mentalidad jurídica se adquiere con una preparación teórica y técnica. Pero el dominio de un modo de razonar compartido da acceso a una herramienta recurrente, proporciona una experiencia intemporal en un mundo que cambia sin cesar.

Las palabras se desgastan y se actualizan por autoridad y por costumbre. No debemos permitir que el uso continuado vacíe de sentido las expresiones del derecho romano que hoy todavía se reconocen en nuestro lenguaje. Cierto es que esa pérdida de contenido se produce porque nos falta el contexto y la finalidad con la que se

consagraron hace siglos, y nos falta el sistema de relaciones, similitudes y diferencias que sostenían su significado. De ahí que rescatarlas del olvido no sea mencionarlas sencillamente, sino reconstruir ese contexto y ese ámbito lingüístico y conceptual que echamos de menos.

La mentalidad jurídica romana es una creación valiosísima, que el profesor Blanch diferencia de la actividad legislativa que desarrollaron los griegos. Se trata del ejercicio del poder, que define e impone la ley, respecto del ejercicio de la persuasión que concreta los límites de su vigencia en la vida social y política. “La fuerza de la razón” (o *imperium rationis*) es lo que cuenta frente al criterio opuesto de la “razón de la fuerza” (*ratio imperii*)” (p. 7).

Sin embargo, esta obra no se queda en definir un marco teórico para su disertación sobre el lenguaje jurídico latino. Las referencias al derecho español y de otros países ilustran su vigencia. La lectura del índice final de referencias a fuentes antiguas, a fuentes medievales y modernas, se completa con la lista de las fuentes actuales. El autor reconoce una finalidad práctica en demostrar que “si las expresiones latinas de uso forense se han conservado a través del tiempo, ha sido gracias a su aptitud para decir mucho en pocas palabras (p. 22)”. La introducción presenta de manera muy directa las posibilidades y dificultades planteadas por el uso de la tradición en el actual sistema de enseñanza de las disciplinas jurídicas en la universidad. Por ello no faltan las fuentes, la bibliografía y los enlaces a páginas especializadas, y una guía de pronunciación y acentuación para los principiantes o legos en la lengua del Lacio.

En cambio, para los escasamente avezados en el funcionamiento de las instituciones jurídicas romanas, se ofrece un capítulo en que de manera sencilla se expone la “tradición romanística” con las fases de recepción del derecho romano y su pervivencia. Aunque la retórica latina constituía una parte de la educación romana que capacitaba a los integrantes del senado y los habilitados para las magistraturas, el procedimiento de impartición de justicia tenía unas características específicas que requerían una preparación adecuada. La persuasión jurídica se ejercía en un ámbito concreto en el que las expresiones técnicas adquirían su significado.

Pero la aportación principal de esta obra es el comentario de cada locución, con citas de autoridades antiguas y de especialistas modernos. Estos contenidos se presentan a manera de diccionario, por orden alfabético, para facilitar la consulta, y se dispone también un índice de expresiones en el que se pueda comprobar de manera rápida si la locución que nos interesa ha sido objeto de comentario. Ésta es la parte más cuidada, tanto desde el punto de vista formal (alguna errata encontramos en la introducción, pero no en los lemas) como de contenido. Tiene una disposición que permite remitir de una a otra expresión relacionada. Cada lema pretende desplegar ante el lector el “significado y contexto” de los términos concretos y de la locución resultante.

La traducción de las fuentes del *Corpus Iuris* que se cita abundantemente, corresponde a Ildefonso García del Corral, adaptada o matizada por el autor en algún caso. De esta manera se evita cualquier confusión que una traducción nueva pudiera

ocasionar desde el punto de vista de la costumbre en las citas de la terminología técnica. Pero en todo caso, se presenta en primer lugar una traducción literal de la locución, que sirve para indicar cómo ha evolucionado en su uso técnico jurídico.

Ahora bien, este compendio no se agota en una labor anticuaria, de arqueología lingüística. De acuerdo con esa comparación frecuente con el derecho actual, se invita al lector a aplicar la locución oportunamente en adelante, en los nuevos contextos que de continuo se activan en argumentaciones jurídicas y comentarios, en sentencias y en artículos de la prensa.

Muy fácil es dejarse influir por un artículo periodístico o un documental traducido del inglés para emplear erróneamente una locución. Pero será mucho más fructífera la lectura si apreciamos la posibilidad de corregir esos empleos, a fin de que se mantenga lo más íntegro que sea posible el verdadero sentido que el uso de siglos ha conservado para las generaciones futuras. Por otro lado, si esta publicación da ocasión de practicar los conocimientos jurídicos de los estudiantes, no defrauda tampoco las expectativas de los interesados por profundizar en el conocimiento del significado de gran número de textos de la prosa oratoria latina, y nos previene de cualquier interpretación exclusivamente literaria de algunas de sus características.

María Asunción Sánchez Manzano

