

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 8 - 2013



universidad
del león

■ Área de Publicaciones

2013

© Universidad de León
Área de Publicaciones

© Los autores

© Motivo cubierta: Autor: Gustavo Vega. Motivo: "Ditirambo" (1984).

ISSN: 1885-8597

Depósito legal: LE-371-2006

Impresión: Imprenta Kadmos

Queda prohibida cualquier forma de reproducción y transformación de esta obra sin la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, lo que puede ser constitutivo de delito (art. 270 y ss. del Código Penal).

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA
Vol. 8 - 2013

Índice

SÁNCHEZ-PÉREZ, María: «La refundición de obras en el Siglo de Oro: El ejemplo de la literatura popular impresa»	9
PÉREZ DÍEZ, Rosa María: «Miguel de Barrios: “El panegírico a las Musas”, <i>Flor de Apolo</i> . El sueño de la literatura»	35
BARBAGALLO, Simona Anna: «Análisis de las protagonistas de algunas novelas de Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga»	59
VIVES PÉREZ, Vicente: «Estilo y símbolos en la poesía de Miguel Labordeta: <i>Sumido 25, Violento idílico y Transeúnte central</i> »	93
MERCHÁN RUIZ, Juan Carlos: «Teoría y creación literaria en la trayectoria inicial de Carlos de la Rica»	117
CHAPARRO DOMÍNGUEZ, María Ángeles: «El concepto de novela y antinovela en <i>La varona. Antinovela</i> , de Francisco Contreras Pazo (1975)»	131
BALCELLS DOMÉNECH, José María: «José Antonio Muñoz Rojas y su visión poética de la naturaleza»	145
ELIJAS ESCORIHUELA, Juan Carlos: «La idea del vacío: <i>Réquiem de las esferas</i> , de José Luis Giménez-Frontín»	165
RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco: «El lenguaje del comercio, el comercio del lenguaje: La palabra traída a cuentas en <i>Los errores</i> de José Revueltas»	173

PONCE CÁRDENAS, JESÚS: "Bajo el signo de múltiples tradiciones"

MICÓ, JOSÉ MARÍA: "Algunos momentos"

RESEÑAS

SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel: Manuel Ballesteros, *Al otro lado*, editorial Madrid, Devenir, 2009, 58 pp. 199

MARÍN MARÍN, Virginia: Laura Arroyo Martínez, *La desmitificación de Ulises en el teatro de Antonio Gala*, Madrid, 2010, 126 pp. 205

PAZ GONZÁLEZ, Mario: Agustín Fernández Paz, *O rastro que deixamos*, Vigo, Xerais, 2012, 240 pp. 211

ARDILA, J. A. G.: Michael Bell (ed.), *The Cambridge Companion to European Novelists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. 456 pp. 213

ABRIL, Juan Carlos: Miguel Ángel García, *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012, 352 pp. 217

PAZ GONZÁLEZ, Mario: José María Balcells, *Miguel Hernández: espejos americanos y poéticas taurinas*, Madrid, Devenir, 2012, 334 pp. 221

ABRIL, Juan Carlos: José Andújar Almansa y Antonio Lafarque, eds. *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2011, 392 pp. 225

GÓMEZ CANSECO, Luis: Margarita García Candeira, *Estrategia y melancolía. La herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero*, Bern, Peter Lang, 2012, 300 pp. 229

RESÚMENES 233

REVISTAS DE INTERCAMBIO 239

NORMAS DE EDICIÓN 241

POLÍTICA EDITORIAL DE LECTURA Y SIGNO 245

LA REFUNDICIÓN DE OBRAS EN EL SIGLO DE ORO: EL EJEMPLO DE LA LITERATURA POPULAR IMPRESA

MARÍA SÁNCHEZ-PÉREZ
(Universidad de Salamanca)

INTRODUCCIÓN

Durante la Edad Media y los Siglos de Oro –e incluso después– fueron frecuentes los casos de reescritura y relectura de un mismo texto. Este fenómeno es fácilmente observable en la literatura culta o “mayor”, producida por autores de primera línea, pero también sucedió –como no podía ser de otro modo– en la literatura que llamamos popular o “menor”. Solamente con echar un vistazo a los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI que hemos conservado veremos que el fenómeno resulta relativamente frecuente. Ocurrió así con obras de temática y contenido muy diverso: piezas burlescas, obras religiosas y de devoción, relaciones de sucesos, etc.

Recibido: 18-II-2013. Aceptado: 6-V-2013.

Precisamente, nuestra atención se va a centrar ahora en algunos casos concretos que se produjeron con estas últimas. Recordemos que el interés creciente por la noticia que se observa a medida que transcurre el Quinientos hace que el desarrollo de las relaciones de sucesos impresas en pliegos sueltos se multiplique a lo largo de la centuria, extendiéndose a siglos posteriores¹. Si realizamos un repaso un poco meticuloso de estas obras conservadas, fácilmente puede observarse cómo una misma obra se publicó en varias ediciones o cómo un mismo pliego salió de prensas muy distintas, atribuido a veces al mismo autor, pero también a otro e, incluso, de forma anónima. Echar mano de textos anteriores va a ser quizá no un hábito, pero sí un fenómeno no poco frecuente en la historia de esta literatura de cordel. Sabemos que en el caso de la literatura popular impresa era frecuente que un autor refundiese obras anteriores buscando ofrecer a sus oyentes y lectores –digásmolo así– “nuevas noticias”, aunque estas se hubiesen producido varios años antes. A todo ello hay que unir el gusto del propio público sobre ciertos temas y determinadas obras, ya que únicamente se explica de este modo que relaciones de sucesos sobre, por ejemplo, el triunfo de Lepanto se sigan difundiendo y publicando varios siglos después del año 1571.

ALGUNOS CASOS DE RELECTURA Y REESCRITURA EN LOS SIGLOS DE ORO A PROPÓSITO DE LA LITERATURA POPULAR IMPRESA

A los investigadores dedicados a esta parcela de la literatura no les resultará extraño el nombre de Gaspar de la Cintera, un coplero popular del siglo XVI del que hemos conservado bastantes obras impresas en pliegos sueltos poéticos². Solamente

¹ Para una panorámica general sobre estas relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI puede verse: M. Sánchez Pérez, “Panorámica sobre las Relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)”, *eHumanista*, 21 (2012), pp. 336-368. Como estudios de conjunto dedicados íntegramente a diferentes aspectos relacionados con las relaciones de sucesos consúltense: M. C. García de Enterría *et al.*, eds., *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. *Actas del I Coloquio Internacional*, París & Alcalá de Henares: Publications de La Sorbonne & Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996; S. López Poza & N. Pena Sueiro, eds., *La fiesta*. *Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999; A. Paba, eds., *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar*, Alcalá de Henares & Cagliari: Universidad de Alcalá & Università degli Studi di Cagliari, 2003; S. López Poza, ed., *Las noticias en los siglos de la imprenta manual: homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, M.^a Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, A Coruña: SIELAE & Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2006; P. Bégrand, ed., *Las relaciones de sucesos: relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006; C. Espejo Cala, coord., *Relaciones de Sucesos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008; P. Civil, F. Crémoux y J. Sanz, eds., *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008; P. Bégrand, ed., *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

² Véanse las entradas desde la 141.8 hasta la 151 de la obra de A. Rodríguez Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997. Para el estudio y edición de este coplero popular puede verse M. Sánchez Pérez, *La obra de Gaspar de la Cintera: “ruiseñor” popular del siglo XVI*, Universidad de Salamanca, Trabajo de Grado, 2003.

con echar un vistazo a sus textos veremos que de alguna de sus obras se conserva más de una edición y, si hacemos un repaso más minucioso de todas las obras conservadas del Quinientos, veremos que una de sus obras apareció publicada años después atribuida a otro autor.

Detengámonos un momento en este caso. Como decimos, una de las obras de Gaspar de la Cintera, publicada antes de 1580, llevaba por título *Aquí se sigue una obra nuevamente hecha sobre un mal hombre que estuvo doze años sin confessarse y recibió el sanctíssimo sacramento del altar sin confesión, por lo qual y por otras maldades, un demonio, visiblemente, lo ahogó y se lo llevó*³. Esta obra, cuyo contenido se resume de forma bastante clara al leer el título, apareció dos años más tarde con un título muy distinto: *Obra nueva, la qual trata de un caso de gran milagro acontecido en el reino de Navarra, en la villa de Miranda. Es obra para que todos tomemos exemplo*⁴. Para el caso que nos ocupa, la reescritura de este tipo de paratextos ya es cuanto menos llamativa. Como apuntábamos, nos enfrentamos ahora con la misma obra, ya que el texto nos narra la historia de un mal cristiano que acaba siendo castigado por la justicia divina mediante la intervención del demonio.

Si, como se ha señalado en más de una ocasión, el título de estas obras servía en muchas ocasiones como un breve resumen del contenido, tal y como lo describió Pedro M. Cátedra en su libro *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa* al hablar de las distintas secciones que figuran en casi todos estos títulos o protocolos⁵; M^a. Cruz García de Enterría en su trabajo “Pliegos de cordel, literaturas de ciego” señalaba precisamente, a propósito de este asunto, cuál era la característica más importante de esta literatura popular: “la voluntad de narrar”, porque si en muchas ocasiones se ha declarado ya cómo será el final de la narración, es decir, los oyentes y lectores sabían cuál era el fin de muchas de estas composiciones –ya que se indica claramente en el título–, lo importante será siempre esa “voluntad de narrar sobre cualquier otra cosa” porque “relatar una historia es lo que más interesa”⁶. Recordemos el caso de Gaspar de la Cintera que termina diciéndonos cómo acabó ese mal cristiano: “un demonio lo ahogó y se lo llevó”. Sabemos cómo termina la obra y, sin embargo, el éxito de su venta y difusión debió ser clara porque unos años más tarde vuelve a publicarse nuevamente. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿por qué cambió el título?, ¿fue idea suya o del impresor de la obra?, ¿con qué efecto se hizo? Recordemos que por

3 Se trata de la entrada 148.5 de A. Rodríguez Moñino, op. cit.

4 Número 151 de A. Rodríguez Moñino, op. cit.

5 Véase P. M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002, págs. 225 y sigs.

6 M. C. García de Enterría, “Pliegos de cordel, literaturas de ciego”, en J. M. Díez Borque, dir., *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid: Editorial Complutense, 1995, págs. 97-112; cita tomada de p. 103.

aquellos años comienza a hacerse habitual la presencia del caso horrible y espantoso⁷, indicándose claramente en los títulos que se trata precisamente de eso, de relaciones truculentas y tremendistas que es lo que aquí presenta Gaspar de la Cintera. Es, por tanto, curioso que no aparezca ya esa terminología en el título de la edición de 1582 y, quizá, más curioso aún que se haya sintetizado en una línea el argumento de la obra. Lo que resultaría más llamativo para su posible compra es esa indicación de “es obra para que todos tomemos exemplo”.

Siguiendo con esta misma obra, de la primera impresión carecemos de indicaciones concretas, pero según la información que figura en Rodríguez Moñino 1997 la obra fue impresa en Barcelona, en la imprenta Claudio Bornat o Hubert Gotard, y sabemos, además, que ambos impresores mantuvieron algún tipo de relación profesional a finales del Quinientos⁸. Salvo la fecha, 1582, carecemos de los demás datos tipográficos sobre la segunda impresión de esta obra, con lo cual no podemos afirmar si salió de las mismas prensas con distinto título o Gaspar de la Cintera dio su obra a cualquier otra imprenta de la Península. Con todo, como decimos, era bastante frecuente que un mismo autor imprimiera una misma obra en más de una ocasión. Lo curioso, además, de esta obra concreta es que en el año 1600 apareció ya atribuida a otro autor: Juan Hernández de Tornón, del que solamente hemos conservado este pliego suelto⁹. Ahora ya sí el autor o el avisgado impresor redactaron el título conforme a la nomenclatura que se va imponiendo al avanzar el siglo XVI, puesto que no solo se resume todo el contenido, sino que también se señala que nos hallamos ante un caso horrible y espantoso. El título retoma claramente la descripción de la primera obra de Gaspar de la Cintera. En la obra de Juan Hernández de Tornón se indica: *Caso memorable y espantoso que aconteció a un hombre que estuvo doce años sin confessar y en todo este tiempo siempre recibió el Sanctíssimo Sacramento y assí visiblemente el demonio lo ahogó*. Suprime, por tanto, esa indicación que sí se nos daba en el otro pliego “y se lo llevó”.

El hecho de que en tres pliegos sueltos poéticos que contienen la misma obra se haya cambiado el título en todas las ocasiones nos da buena idea de la refundición que se realizaba de estas obras en el siglo XVI y comienzos del XVII. La posibilidad de refrescar estas noticias y de irse ajustando a la nomenclatura que prevalecerá en esta literatura popular demuestra el gusto del público hacia unos temas y unos contenidos muy concretos.

7 Véase M. C. García de Enterría 1995, op. cit., pp. 99-100.

8 J. Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco Libros, 1996, pp. 84-85 y pp. 292-294.

9 Se trata de la entrada 246 de A. Rodríguez Moñino, op. cit.

Hasta aquí únicamente nos hemos fijado en la función de estos títulos o protocolos, pero si atendemos ahora a la obra que aparece allí narrada veremos que también se han producido cambios. Como era de esperar, para poder dar mayor credibilidad a la relación de sucesos que allí se cuenta, era imprescindible que se cambiaran los datos temporales sobre el momento en el que sucedieron los hechos. De este modo, en la primera impresión de Gaspar de la Cintera se señala la fecha de 1556, en la segunda 1582 y en la Juan Hernández de Tornón 1599. Si damos por ciertos estos datos habrían pasado entre una impresión y otra más de cuarenta años de diferencia, lo que indica el gusto y la vigencia de ciertos temas durante décadas.

Sin embargo, no es el único cambio que se produce entre estas obras. Si leemos los tres pliegos de cordel¹⁰ con detenimiento veremos que, después de la composición tremendista propiamente dicha, Gaspar de la Cintera incluyó un apartado, bajo la indicación “El auctor avisando generalmente a los christianos”, donde, tomando la Biblia como base –o más bien los sermones de la época¹¹– hace una argumentación sobre la defensa de Dios citando a Ezequiel, San Pablo, San Juan, etc. Es en este fragmento de la obra donde nos encontramos con una religiosidad que nada tiene que ver con esa visión de tono catastrofista y truculento de la primera parte. La última composición, sin embargo, está suprimida de la edición datada de 1582 y, como indicaban Pedro M. Cátedra y Carlos Vaíllo, “nadie discutirá que con buen criterio”¹². Ahora bien, ¿quién tuvo ese criterio? y ¿con qué fin? Quizá porque lo que realmente llamaba la atención en aquellos años era la relación truculenta y tremendista y no tanto el aviso y la instrucción doctrinal que figuraba al final del relato y que no suponía más que una recreación de algunos de los tópicos más manidos que aparecían en cualquier sermón de la época. Tampoco sabemos si fue el copista o quien se apropió del texto o los impresores de la obra de Juan Hernández de Tornón que fueron Gabriel Graells y Giraldo Dótil. De ellos sabemos que compraron materiales de la imprenta de Noel Baresson, pero en la actualidad no consta que hicieran lo mismo con materiales de la imprenta de Claudio Bornat o Hubert Gotard, impresores de la primera obra de Gaspar de la Cintera, habiendo aprovechado así trabajos que ya se habían llevado a estampa¹³.

Es destacable, además, el hecho de que la obra fue acortándose paulatinamente a medida que transcurrían los años, de ahí que frente a las 4 hojas de que constaba el

10 Remitimos, de nuevo, a M. Sánchez Pérez, 2003, op. cit.

11 Para las relaciones entre la predicación y los copleros populares, véase M. C. García de Enterría, “El cuerpo entre predicadores y copleros”, en A. Redondo, ed., *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, París: Sorbonne, 1990, pp. 233-244.

12 P. M. Cátedra & C. Vaíllo, “Los pliegos poéticos españoles del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona”, en M. L. López-Vidriero & P. M. Cátedra, eds., *El libro antiguo español I*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, p. 107.

13 J. Delgado Casado, op. cit., pp. 296-297 y pp. 195-196.

primer pliego, los dos últimos solo necesitaron 2, algo que, como veremos un poco más adelante, no es ya habitual a medida que avanzan las centurias.

Este, por tanto, sería uno de los primeros ejemplos que podríamos aducir sobre los procesos de reescritura de la literatura popular impresa.

Además, investigadoras como M^a. Cruz García de Enterría o Consuelo Gonzalo García han puesto también de manifiesto cómo se han producido algunos de estos casos de reescritura y relectura de la literatura popular durante los Siglos de Oro¹⁴. Así, por ejemplo, García de Enterría indagaba en la diferente intencionalidad de las relaciones de sucesos en prosa y verso, aunque relataran el mismo acontecimiento. En otra ocasión, yo misma estudié un nuevo caso de reescritura y relectura en los Siglos de Oro¹⁵. Allí me basaba en una obra que se había conservado en versiones y formatos diferentes: por una parte, manuscrita y en prosa, gracias a la mano de un cronista de la época, y por otra, impresa y en verso, atribuida a un coplero popular del siglo XVI. No me detendré, por lo tanto, aquí en resumir y señalar de qué trataba la obra, pero sí quisiera destacar que de la lectura detenida de ese mismo texto, con sus variantes, en su proceso de refundición y, por lo tanto, con la nueva reescritura y relectura de una misma obra se podía observar claramente cómo los autores de esta literatura de cordel refrescaban antiguas noticias con unas intenciones literarias y sociales muy diferentes de las que tenía un simple cronista de la época.

LA REFUNDICIÓN DE OBRAS DE LA LITERATURA POPULAR IMPRESA A TRAVÉS DE DOS TESTIMONIOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Quisiera ahora detenerme en otro ejemplo sobre la reescritura y relectura de estos textos impresos en pliegos de cordel. Carecemos de datos tipográficos sobre una obra de la que se han conservado dos ediciones en el siglo XVI¹⁶, pero el hecho de que la acción se sitúe “en tiempos de don Fernando | rey cathólico guerrero” nos da ya algunas pistas. Señala su anónimo autor que fue un caso que “contó un religioso, | el qual se halló presente | a gran número de gente | predicando”. Además del ya citado trabajo

14 Véanse: M. C. García de Enterría, “Relecturas, escrituras y reescrituras. (Edición y estudio de una historia de cautivos)”, en P. Civil, ed., *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid: Castalia, 2004, pp. 515-536; C. Gonzalo García, “Casos tremendos y prodigiosos en prosa y verso: Escudero de Cobeña y tres pliegos sueltos del Duque de T'Serclaes de Tilly (siglo XVI)”, en P. Bégrand, op. cit., 2006, pp. 37-99; C. Gonzalo García, “Sucesos extraordinarios en torno a infieles y cristianos en la segunda mitad del siglo XVI: Escudero de Cobeña y el registro bibliográfico de la memoria popular”, en S. López Poza, op. cit. 2007, pp. 85-106.

15 M. Sánchez Pérez, “Un nuevo caso de reescritura y relectura en los Siglos de Oro”, en F. Bautista & J. Gamba, eds., *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2010, pp. 763-773.

16 Se trata de las entradas 767 y 767.5 de A. Rodríguez Moñino, op. cit.

de García de Enterría¹⁷, Pedro M. Cátedra constató cómo estas relaciones de sucesos y, en su caso concreto, los casos horribles y espantosos sirvieron para la predicación en la época. Cátedra estudiaba la obra de un coplero popular del siglo XVI, Mateo de Brizuela y, gracias a su trabajo, sabemos fehacientemente que unos frailes trinitarios decidieron sustituir el sermón por la lectura de ese pliego tremendista de Brizuela¹⁸. Se ha señalado, además, que fueron muchos los predicadores que utilizaban estos casos raros, espantosos y truculentos en sus sermones, así alguno de ellos los recomendaba “porque si son de santos, los mueven a ser santos, y si de pecadores castigados por sus vicios, los aterran y mueven a escarmiento”¹⁹. Así pues la divulgación de estos textos a través de una lectura individual, pero también colectiva –en el ámbito privado, pero también público– pone de manifiesto las diferentes modalidades de relectura que podía tener un mismo texto en la época e incluso en el mismo momento, sin necesidad de una reescritura posterior de la obra.

La relación tremendista que ahora analizamos resulta, en buena medida, un *exemplum* en el que encontraríamos el precepto horaciano de *utile et dulci*. La narración trata de un castigo ejemplar que la voluntad divina impone a un pecador, de ahí la doble finalidad de aprovechar deleitando. Resumiendo un poco el contenido, comienza la narración del caso tremendista relatando cómo un mal hombre –que vivía “en un pueblo muy vicioso” [v. 33]– desatendía los consejos de su mujer y amigos para que siguiese la doctrina de Dios y confesara sus pecados. Como ocurre en otras relaciones tremendistas de esta misma temática, el primer aviso divino que se le lanza al pecador consiste en que el protagonista cae enfermo de calentura y, recordemos que, durante siglos, se consideró, en muchas ocasiones, la enfermedad como un castigo divino a una vida de pecado. El pecador, obstinado, desatiende los consejos de todos, por lo que la mujer deduce recurrir a un prior para que interceda y le incite a confesar. Como el enfermo-pecador sigue negándose, su enfermedad se agudiza, de tal modo que comienza a escuchar cómo dos pregoneros espantosos “van por la calle clamando | altamente pregonando | contra mí” (vv. 278-280). Y añade:

En fin, en fin, esto es hecho
venga, venga Belzebú,
pues el benigno Jesús
me ha dexado (vv. 297-300)

Tras el relato de algunos elementos de carácter macabro y truculento se nos dice que el enfermo apareció “denegrado, | espantable, consumido, | cárdeno, desfigurado,

17 M. C. García de Enterría, 1990, op. cit.

18 P. Cátedra, op. cit., 2002, pp. 91-92.

19 *Apud* G. Ledda, “Informar, celebrar, elaborar ideológicamente. Sucesos y *casos* en relaciones de los siglos XVI y XVII”, en S. López Poza, 1999, op. cit., p. 208.

| como aquél que han castigado | con talega” (vv. 412-416). Recordemos que, en la época, frente al olor a corrupción y putrefacción que era característico de herejes, luteranos y otros enemigos de la fe católica, se encontraba el olor suave y delicioso que exhalaban los buenos cristianos –especialmente los que morían con fama de santidad–. Sin embargo, no solamente el olor diferenciaba a los muertos, los cadáveres también presentaban distintos signos y marcas, de ahí que frente a los cuerpos negros, cárdenos y denegridos de los herejes, endemoniados, etc., se hallaban los cuerpos tersos e incorruptos de los que morían en olor de santidad.

Termina el pliego con la inclusión de la moraleja final:

[...] síguese que aconteció
sin dubdar,
para aviso singular
de los que a Dios ofendemos,
porque no nos descuidemos
en la emienda.
Cada qual su vida entienda,
que si corrige su error,
al soberano Señor
se encomienda. (vv. 467-476)

Recordemos que habíamos conservado dos ediciones de esta misma obra. Una de ellas se encuentra actualmente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, la otra, por su parte, es un fragmento del libro *Glosa religiosa y muy christiana sobre las coplas de don Jorge Manrique*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. No es extraño, por tanto, que la relación esté escrita en las famosas coplas de pie quebrado o manriqueñas, estrofa nada habitual en los pliegos poéticos del xvi, salvo aquellos, claro está, que reproducen la obra de Jorge Manrique.

Aunque carecemos de datos acerca del año o el impresor de estas dos ediciones del *Caso memorable y espantoso*, diversos aspectos²⁰ nos conducen a pensar que, muy probablemente, fueron impresas en la primera mitad del siglo xvi. Lo curioso es que unos cien años después, concretamente en 1624, volvió a imprimirse la misma obra, en Barcelona, por Sebastián y Jaime Matevad, y esta vez ya no de forma anónima, sino atribuida a Juan Salazar. La edición original se encuentra actualmente conservada en la Biblioteca Nacional de Lisboa y está encuadernada junto con otras relaciones de sucesos²¹.

20 Por ejemplo, el tipo de estrofa en el que está escrita la narración, el hecho de que se sitúen los acontecimientos en la época de Fernando el Católico, etc.

21 Se trata de un volumen conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa, con signatura Res. 256 V. Puede verse descripción de esas relaciones en M. C. García de Enterría y M. J. Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2000.

Aunque nos encontramos ante la misma obra, existen cambios significativos entre unas ediciones y otras. Las dos primeras, de comienzos del siglo XVI compartían el mismo título²²: *Caso memorable y espantoso que aconteció en hecho de verdad, para aviso y escarmiento de los obstinados que no quieres o diffieren convertirse, pero una de ellas carecía de grabado –aspecto significativo sobre el que volveré a continuación–. La edición del siglo XVII sí tiene grabado –aunque muy distinto del anterior–, y el título difiere ya en algunos aspectos: *Síguese un caso notable y verdadero de cómo los diablos se han llevado a un mercader agavellador de trigo, porque no se quiso confessar. Es de gran exemplo para los christianos que mal viven agavellando trigo. Sacado a luz por Iuan Salazar. Con licencia del ordinario. En Barcelona, en casa de Sebastián y Iaime Matevad, delante la Retoría del Pino. Año de 1624*. La diferencia entre ambos es absoluta y, su finalidad, por tanto, también. En el grabado del siglo XVII aparece un simple adorno tipográfico, mientras que en la obra del siglo XVI observamos a una dama y a un sacerdote a la izquierda fijando su mirada a la derecha, donde aparece un enfermo postrado en la cama, con la cabeza vendada y, junto a la ventana, se observan unas figuras negras que representan a los moscones, esos seres endemoniados que terminan finalmente con la vida de este endemoniado. Además, el pecador se encuentra rodeado de diferentes animales o figuras semifantásticas, mostrando así las diversas animalizaciones que aparecen en el texto sobre el demonio y que, a su vez, representan la demonización del pecador. La correlación imagen-texto, es decir, lengua visual y lengua verbal, tan importante en estos pliegos de cordel, puede llegar a formar una unidad y complementarse mutuamente y eso es lo que ocurre precisamente en la edición de esta obra. Y si, en varias ocasiones, se ha afirmado que el elemento iconográfico suponía una ayuda en la lectura, podemos afirmar que en la obra del siglo XVII se ha perdido totalmente esa función, que sí la cumplía a la perfección en la del siglo XVI.*

Encontramos diferencias, por tanto, entre los títulos y los grabados de estas tres ediciones, pero, como no podía ser de otro modo, también existen diferencias, aunque leves, en el propio contenido del texto. Frente al endemoniado que protagonizaba el suceso en el siglo XVI, nos encontramos ahora con un ataque hacia aquellos que –dice– “malviven agavellando trigo”. Frente al pecador que protagonizaba el caso en las ediciones del siglo XVI, parece que se cambia en el pliego del siglo XVII para ajustarlo mejor a los nuevos tiempos, convirtiendo al protagonista de la narración en un especulador y un usurero, contra quienes fueron frecuentes los ataques en la literatura áurea del XVII. Como ya hemos señalado anteriormente, aunque los hechos que se nos narran en la obrita son idénticos, el autor –o quién sabe si los impresores– cambiaron

22 Incluimos al final del artículo el texto junto con las variantes de las tres ediciones, las dos primeras del XVI y la tercera del XVII.

determinados versos de la obra para ajustarlos a la nueva finalidad que perseguía el pliego en el siglo XVII y que difiere de la que tenía en la centuria anterior.

CONCLUSIONES

A través de todos estos ejemplos hemos podido ver cómo en la literatura popular impresa se dieron numerosos casos de refundición de estas obras a lo largo de los siglos. Los especialistas coinciden en que uno de los fines más claros de estas relaciones de sucesos era informar a la población de unos determinados hechos, pero precisamente estos casos de refrescamiento de unas determinadas noticias nos llevan a la idea de que, en algunas ocasiones, lo que se pretendía a través de estas refundiciones era crear un particular efecto de lectura, normalmente acomodándose a los nuevos tiempos.

Parece evidente, por ejemplo, que, si las obras sobre la batalla de Lepanto seguían imprimiéndose incluso dos siglos después, lo que se pretendía era recordar una de las grandes victorias del ejército español. En este sentido queda patente el recurso a uno de los elementos típicos de la cultura popular: la nostalgia o la necesidad de la tradición.

Pero, en otros casos, al deseo de novedad reciente –que también es un recurso típico de esta literatura de cordel– se unen otros elementos vinculados a diversos factores, como puede ser la propia realidad social de la época. De ahí que, por ejemplo, hayamos visto cómo un cronista del XVI había dejado constancia de unos determinados hechos sin ninguna intencionalidad concreta, mientras que el coplero popular, al refundir la obra, había aportado ingredientes de su propia cosecha, como hacer que los protagonistas del suceso fueran moros y no cristianos para alimentar la animadversión hacia “el otro”, de acuerdo al clima de odio hacia los musulmanes y moriscos que se respiraba en la época cercana a la expulsión de estos últimos de la Península.

En el último ejemplo que hemos presentado aquí, el hecho de que una misma narración de sucesos, un caso horrible y espantoso, apareciera refundido cien años después, con mínimos cambios, pero ya significativos, nos da una idea de la acomodación que sufren estas piezas para producir diferentes efectos de lectura entre el público de principios del XVI a los del XVII. Simplemente con ver cómo se han conservado cada una de estas obras: recordemos, una junto con las coplas de Jorge Manrique y otra junto con otras relaciones de sucesos de carácter tremendista fundamentalmente, nos da buena idea de la intencionalidad diferente con la que se publicaba y difundía una misma obra a lo largo de los siglos.

DESCRIPCIÓN TIPOBIBLIOGRÁFICA

Texto A²³

¶ Caso memorable y espantoso | que acontecio en hecho de verdad: para auiso
| y escarmiento de los obstinados | que no quieren o diffie- | ren conuertirse. |
[Pequeña cruz] |

- Con muy justa razon falta | la sazón de conuertirse

S.l., s.i., s.a.

4.º 4 hojas. Sign: A-Aiij

Madrid, Palacio Real: I-C-175 (7)

Texto B²⁴

[Orlita tipográfica compuesta de tres barras: superior y laterales, enmarcando un grabado que representa la exorcización de un endemoniado.] ¶ Caso memorable y espantoso que
| acontecio en hecho de verdad: para auiso y | escarmiento de los obstinados que
no | quieren / o differen conuertirse.

- Con muy justa razō falta | la sazón de conuertirse

Es un fragmento del libro *Glosa religiosa y muy christiana sobre las coplas de don George Manrique...*, s.i.t.

4.º 4 hojas.

Biblioteca Nacional de Madrid: R-10385.

Texto C²⁵

[Barra horizontal] SIGVESE VN CASO | NOTABLE Y VERDADERO DE | como
los Diablos se han lleuado a vn mercader | aguellador de trigo, porque no se
quiso cōfessar. | Es de grande exemplo para los Christianos que | mal viuen
aguellando trigo. Sacado a | luz por Iuan Salazar. | [Adorno tipográfico] | Con
licencia del Ordinario: En Barcelona en casa | de Sebastian y Iayme Matevad,
delante la Retoria | del Pino. Año de M.DC.XXIV.

- COn muy justa razon falta | la razon de conuertirse

Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1624.

4.º 2 hojas. Con reclamos.

Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 256 V (6; fols. 11-12)

23 Entrada 767.5 de A. Rodríguez Moñino, op. cit.

24 Entrada 767 de A. Rodríguez Moñino op. cit.

25 Entrada 108 de M. C. García de Enterría y M. J. Rodríguez Sánchez de León, op. cit.

Con muy justa razón, falta
la sazón de convertirse
a quien pudo apercebirse
y no quiso.

Siempre se halló arrepiso
en toda negociación,
el que pone dilación
en lo cierto.

Pues no escapó de ser muerto,
y ha pecado en este medio,
descuidar en el remedio
es gran yerro.

Habitamos en destierro
muy ciertos de la partida,
pues has de perder la vida,
guarda el alma.

Pues por no tener en calma
a los señores oyentes,
diré, conque paren mientes,
mi intención.

No les contaré ficción
ni cuento caminadero,
sino un caso verdadero
y espantoso.

Esto contó un religioso,
el qual se halló presente
a gran número de gente
predicando.

En tiempo de don Fernando,
rey cathólico, guerrero,
habitava un cavallero
generoso.

En un pueblo muy vicioso
y con vicios descuidado,
favorido, bien casado
y muy contento.

26 Para la edición, seguimos las normas del Proyecto de investigación "Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII" [BFF 2003-00011]. Guía para los miembros del equipo y colaboradores, Salamanca: SEMYR, 2003, pp. 8-9.

Pero como qualquier viento
abrsa tan flacas flores
no faltavan sinsabores
a la buelta.

Mas el pobre, a rienda suelta,
tras sus maldades tirava
y jamás se confessava
ni quería.

Su muger se lo dezía,
amigos le amonestavan,
pero todos trabajavan
muy en vano.

Vino a ser que en el verano
le dio una tal calentura
que no le puso la cura
mejoría. ^[A1v]

Dízenle que bien haría
si su ánima ordenasse
y luego se confessasse
sin tardar.

Él començó de burlar
del médico y de su sciencia,
pues de tan poca dolencia
se espantava.

Respondió que era muy brava
y no de menospreciar
y que no puede dañar
confessarse.

Y lo tal, a dilatarse,
succediendo frenesía,
entonces ya no podría
aunque quisiesse.

Que por muy gran interesse,
no querría ser notado
de médico descuidado
en aquesto.

«No me seáis más molesto»
-le respuso el cavallero-.
Y echole por majadero
de la sala.

«Señor, ansí Dios me vala
-dixo el bueno del doctor-
que mañana estéis peor
que no agora».

Su muger, que era señora
de mucha prez y bondad,
con amor y piedad
le rogava.

Él de sí la desejava
diziendo que viviría
y ella nunca se vería
en tal gozo.

Y la lançaríe en un pozo
si más esto lo rogasse,
solamente procurasse
su salud.

Pues la dueña de virtud,
sintiendo sus difavores,
pensó echarle rogadores
religiosos.

Fueron pues, no perezosos
y llamaron sin temor
un dominico prior
muy honrado,

el qual vino acompañado
con el que contó este cuento,
que era fraile del convento
do él estava.

Como le sintió que entrava
arrojose ante sus pies,
él la levantó, «¿qué es?»,
preguntando.

Su muger
Respondiolo çolloçando:
«O, Señor, ¡qué mal tan fuerte!
Mi marido está a la muerte
y obstinado.

»Muchos hemos trabajado,
no se halla quien pudiesse
hazerle que se confiesse
sus peccados».

El prior
«Míos son estos cuidados,
en lo demás proveed ^[A2r]
o vaya vuestra merced
a retraerse,

»que para mejor hazerse,
me quiero hazer de nuevas,
pues no valen otras pruebas
ni otro tiento».

Entrose en el aposento
y en verle tan trabajado
se halló maravillado
a la verdad.

El caballero
«Venga su paternidad,
por cierto, mucho en buen hora,
¿a qué bueno viene agora
y tan tarde?»

El prior
«Dios, a vuestra merced, guarde.
Yo le oviera visitado
si oviera, señor, estado
en la tierra.

»Vengo de hazia la sierra
y, como en casa me vieron,
en la hora me dixerón
su dolencia.

»Y pues no davan licencia,
mis grandes obligaciones,
a poner más dilaciones
vengo acá,

»para saber cómo está».

El caballero
«Muy mejor, bendito Dios,
una calentura o dos
me han tomado,

»cuatro vezes me han sangrado
después que purgué muy bien,
untado me han también
este cerro.

»No se ha hecho ningún yerro,
todo se ha muy bien cumplido,
presto me veré salido
desta red».

El prior
«Cuéntame, vuestra merced,
los remedios corporales,
no si remedia los males
de su alma.

»No es razón la dexé en calma,
pues curar su enfermedad
no daña la sanidad
corporal,

»que según es liberal,
aquel médico del cielo,
por lo uno da consuelo
a lo otro».

El cavallero

«Sois vos ya como aquel otro
nescio, sobre porfiado,
que me dexó tan penado
y con fatiga.

»Padre sin que se me diga
si siento necesidad,
con muy buena voluntad
lo haré».

El prior

«Señor mío, bien lo sé,
pero, pues estoy acá,
hecho, señor, estará;
comencemos». [A2v]

El cavallero

«Padre mío, no podemos,
que no lo tengo pensado».

El prior

«En esto perded cuidado,
que yo espero.

»Plaziendo al Señor primero
por vuestra sancta intención,
os dará en la confesión
gran memoria.

»Salid, Señor, con victoria
contra el perverso adversario,
que contino fue contrario
a penitencia.

»Descargad vuestra consciencia
y dexaréisle burlado
con todo quanto ha afanado
contra vos.

»Luego aplazeréis a Dios,
que buelve por quien le ama,
levantaraos de la cama
bueno y sano.

»Hazed, como buen christiano,
pues de Dios sois vivo templo,
mostrad este buen exemplo
a los demás.

»Confúndase Sathanás,
que procura vuestros males,
gózense los celestiales
moradores.

»Confessad vuestros errores,
conosced vuestros peccados
y serán luego olvidados
en el cielo.

»No tengáis algún recelo
o nescia desconfiança,
pues la nuestra bien andança
no es terrena,

»sino muy sólida y buena,
a buen árbol arrimada,
en el cielo conservada
sempiterna.

»Y no penséis ser moderna
nuestra christiana esperança,
que en la bienaventurança
se fenescce.

»Sabed que nadie peresce,
sino aquel desventurado
que no puso a buen recaudo
su consciencia,

»porque, en fin, la penitencia
en ningún tiempo es tardía,
como el mismo Dios dezía
amonestando.

»Y por su boca hablando
al propheta Ezechiel
diziendo, que todo aquel
que gimiere

»y del mal se arrepintiere,
por más males que en sí vea,
no tenga temor que sea
condenado.

»No vi tan grave pecado
ni tan malo al pecador,
que a la bondad del Señor
aventaje,

»ni para Dios ay ultraje,
tan indigno de perdón,^[A3r]
como desesperación
en el christiano».

El cavallero

«No gastéis más tiempo en vano,
callad ya, padre prior,
no seáis mi curador
para en esto,

»porque en ello y en el resto
sé yo para vos y mí.
Salid fuera, andad de aí,
que me duermo».

Apártase del enfermo
cansado de predicar
y retrúxose a rezar
sus maitines.

Ya que llegava a los fines
oyó bozes del doliente,
corren allá prestamente
preguntando.

Halláronle vasqueando
todo lleno de temor
y cubierto de un sudor
gruesso y frío.

Su muger

«¿Qué nos queréis, señor mío?»
-dixo luego su muger-.
Y el prior quiso saber
qué dezía.

El cavallero

Dixo con grande agonía,
en miedo bueltos sus fieros:
«¿No escucháis dos pregoneros
espantosos?

»¡Qué pregones temerosos
van por la calle clamando,
altamente pregonando
contra mí!

»El día en que yo nascí
sea maldito y la hora,
que soy condenado agora,
según siento.

»Aquel infernal tormento
se me ha dado por morada
la triste vida acabada
que me queda.

»La clemencia se me vieda
y la justicia me acusa,
penitencia no me escusa,
pues la dexo.

»Y de mí sólo me queixo
como malaventurado,
que tan mal he granjeado
mi provecho.

»En fin, en fin, esto es hecho,
venga, venga, Belzebú,
pues el benigno Jesú
me ha dexado.

»Ya querría ser llegado
donde tengo de morar,
ven demonio a me llevar,
no te tardes.

»Que no soléis ser cobardes,
llevadme en cuerpo y en alma,
pues que ganastes la palma,
venid luego,

»que ya siento vuestro fuego
sembrarse por mis entrañas,
ya vuestras penas estrañas ^[A3v]
me atormentan.

»Los aguijones me tientan
de no pensados dolores,
venid, tristes moradores
del profundo.

»Salga deste falso mundo,
quien tan mal ha usado dél,
vaya a padescer por él
lo que meresce.

»¡O, cuitado, cuánto cresce
la furia que me molesta,
¿qué hará lo que me resta
dende a poco?»

Su muger

«Estáis por ventura loco
o ¿qué es esto, mi señor?
Bolved en vos, mi amor
y callad.

»Al señor prior mirad,
hazed lo que os ha rogado
y no dañará el peccado,
no tardéis.

»Yo os suplicoos confesséis,
que luego se os quitará
el pensamiento que os da
tal fatiga».

El cavallero

«Ya no puede ser, amiga,
que sobre estar sentenciado
he ya sido apregonado
en altas voces,

»tan ravioras y feroces
de muy fieros pregoneros,
que como canes cerveros
dan ladridos.

»¡O, mal oyentes oídos,
no estaríedes atapados!
Ya tornan más denodados
pregonando».

El prior

Respondió: «¿Qué van clamando?,
¿qué pregoneros dezís?»

El cavallero

«¿Vos, padre, no lo oís?
¿Y vos, señora?

»Por aquí passan agora
que igualan con nuestra casa,
claramente y a la rasa
van diziendo

»tan claro que los entiendo,
dend' el tiempo que assomaron
y en su pregón declararon
mi malicia.

»Dizen: 'Ésta es la justicia
de aquel juez soberano
contra aqueste mal christiano,
gran traidor;

»de Dios, menospreciador;
de su salvación, contrario;
amigo de su adversario
y de sí mismo,

»es condenado al abismo
do su culpa le combida,
porque no emendó su vida
quando pudo,

»pues no tomó por escudo
a la divina clemencia,
Dios mesmo da por sentencia ^[A4r]
sea ahorcado'».

El prior

Respondió muy espantado
aquel horrado prior
diziéndole: «Buen señor,
ea pues,

»no aya largas, tiempo es,
tened en mucho esse aviso
no os halléis tarde arrepiso
si morís,

»porque las voces que oís
son para que despertéis
del descuido que tenéis,
confessaos.

»Sussignaos y santiguaos,
id vos señora de aí,
mayor dilación aquí
no se aguarde».

El cavallero

Y diziendo: «Ya es muy tarde»
tendió en su pecho la palma
y se le arrancó aquel alma
con gran pena.

La noche hazía serena
y la luna muy galana,
pero abriose la ventana
con un viento,

que entró por el aposento
y les mató las candelas,
huye la dueña y las velas
que allí estaban.

Unos moxcones entran
tan negros como la pez,
que le daban cada vez
en la cara.

Vino pues la luz ya clara
del día que amanesció
y el cuitado apareció
denegrado,

espantable, consumido,
cárdeno, desfigurado
como aquel que han castigado
con talega.

Su muger de llorar ciega
al prior le requería
que aquel caso todavía
lo callase

y aquel defuncto llevase
a su sancto monesterio
siquiera en el ciminterio
lo pusiese.

Respondió que allá no fuese,
porque no lo merescía
ni en casa consentiría
tal vezino.

Viendo el fin deste mezquino
quedan todos tan pasmados
como están los abobados
con hechizos.

El pelo como de erizos
hazia el cielo levantado,
todo rostro está alterado
y sin color.

Ella con mucho dolor
y los demás suplicavan
lo pusiesen donde estaban
sus abuelos,

que bien bastavan los duelos ^[A4v]
que en el alma padescía,
pues la muerta compañía
nunca emepece.

Fízolo, según parece,
pero bien se arrepintió
que quasi les destruyó
el monesterio.

Era cosa de misterio
ver las terribles visiones,
oír estruendos y sonos
que allí andavan.

Tanto, en fin, los assombravan,
que le ovieron de sacar
y en un suzio muladar
le enterraron.

Miren pues los que pecaron,
si son hombres que bien sienten,
y en la cabeça escarmienten
deste hombre.

Que no se declara el nombre
por no darle más fatiga,
bien nos basta que se diga
todo el hecho,

lo qual siendo sin provecho
al triste que peresció,
síguese que aconteció
sin dubdar,

para aviso singular
de los que a Dios ofendemos,
porque no nos descuidemos
en la emienda.

Cada qual su vida entienda,
que si corrige su error,
al soberano Señor
se encomienda.

Fin.

VARIANTES DE LOS TEXTOS A, B Y C

v. 9 escapó A] escapó B] escapa C

v. 10 ha A] he B] ha C

v. 20 intención A] intención B] entención C

v. 29 En tiempo de don Fernando A] En tiempo de don Fernando B] Díxolo medio llorando C

v. 30 rey cathólico, guerrero A] rey cathólico, guerrero B] sabed que con gran plazer C

v. 31 cavallero A] cavallero B] mercader C

v. 43 y jamás se confessava A] y jamás se confessava B] todo el trigo agavellava C

v. 44 ni quería A] ni quería B] que podía C

A partir del v. 44 el C incluye los siguientes versos: y venderlo no quería | a quien trigo faltava

- v. 49 Vino a ser que en el verano A] Vino a ser que en el verano B] Sucedió que en el verano C (v. 53)
- v. 50 una tal calentura A] una tal calentura B] tan gran calentura C (v. 54)
- v. 53 Dízenle A] Dizíenle B] Dízenle C (v. 57)
- v. 55 y luego se confessasse A] y luego se confessasse B] y que su trigo dexasse C (v. 59)
- v. 56 sin tardar A] sin tardar B] por su alma C (v. 60)
- A partir del v. 56 el C incluye los siguientes versos: y pues estava en tal calma | de morir que no tardasse | y luego se confessasse | por salvarse*
- v. 57 de burlar A] de burlar B] de burlarse C (v. 65)
- v. 69 Que por muy gran interesse A] Que por muy gran interesse B] Que por ningún interesse C (v. 76)
- v. 74 le repuso el cavallero A] le repuso el cavallero B] el mercader respondió C (v. 81)
- v. 77 me vala A] me vala B] me valga C (v. 84)
- v. 82 de mucha prez A] de mucha prez B] de mucho precio C (v. 89)
- v. 89 lançaríe A] lançaría B] lançaría C (v. 96)
- El C suprime desde el verso 91 hasta el 356*
- v. 98 *En ambos pliegos se lee remor, pero enmendamos: temor*
- v. 99 *En B existe un hueco en dominico y la primera i no se ve*
- v. 104-105 *om. A] aparece el rótulo Al prior en B*
- v. 109 *En B, colloçando*
- v. 112 y A] e B]
- v. 123 *En B no se ve al final del verso la s de pruebas*
- v. 130 *En B no se ve el final del verso: ho[ra]*
- v. 149 *En B no se ve el final del verso: sangra[do]*
- v. 150 *En B no se ve el final del verso y lo hemos podido reconstruir gracias al A: bien*
- v. 153 *complido A] cumplido B*
- vv. 156-157 *El prior A] Prior B*
- v. 159 *remedia A] remedio B*
- vv. 168-169 *El cavallero A] En B no se ve el rótulo completo: Cava[lle]ro*
- v. 170 *nescio A] necio B*
- vv. 176-177 *El prior A] Prior B*
- v. 179 *estará A] se estará B*
- vv. 180-181 *El cavallero A] En B no se ve el rótulo completo: [C]ava[lle]ro*
- v. 249 *En B no se ve el final del verso y lo hemos podido reconstruir gracias al A: vano*
- v. 253 *En B no se ve el final del verso: res[to]*
- vv. 268-269 *Su muger A] om. el rótulo en B*
- v. 269 *En B no se ve el final del verso: m[ío]*

- vv. 272-273 El cavallero A] *om.* el rótulo en B
- v. 274 En B no se ve el final del verso: fiero[s]
- v. 275 En B no se ve el final del verso: pregoner[os]
- v. 285 tormento A] tormento B / En B existe un hueco y no se ve la f de infernal
- v. 311 En B aparece vuestros, pero enmendamos por vuestras
- v. 338 En B se lee seutenciado
- v. 346 estaríedes A] estaríades B
- v. 351 lo A] los B
- v. 357 tan claro que los entiendo A] tan claro que los entiendo B] ya bien tan claro que los entiendo C (v. 103)
- v. 358 dend'el A] dende el B] donde el C (v. 104)
- v. 361 Ésta A] Ésta B] Aquesta C (v. 107)
- v. 363 aqeste A] aqeste B] este C (v. 109)
- v. 364 gran traidor A] gran traidor B] agavellador C (v. 110)
- v. 367 de su adversario A] de su adversario B] del adversario C (v. 113)
- v. 375 mesmo A] mesmo B] mismo C (v. 114)
- vv. 376-377 El prior A] En B el rótulo se traslada a los versos 378-379. En C desaparecen todas las indicaciones
- v. 377 En B no se ve el final del verso: espantad[o]
- v. 382 esse A] esse B] este C (v. 128)
- v. 383 En B no se ve el final del verso: arrepi[so]
- v. 389 santiguaos A] santiguaos B] sanctiguaos C (v. 135)
- v. 390 id vos señora de aí A] id vos señora de aí B] idos señora de ahí C (v. 136)
- v. 403 huye la dueña y las velas A] huye la dueña y las velas B] huyó la dueña y donzellas C (v. 149)
- v. 409 ya clara A] ya clara B] muy clara C (v. 155)
- v. 410 amanesció A] amanesció B] amaneció C (v. 156)
- v. 411 apareció A] apareció B] apareció C (v. 157)
- v. 414 En B existen dos huecos y no se ven ni la i ni la u de desfigurado
- v. 420 lo callasse A] lo callasse B] se callasse C (v. 166)
- v. 421 aquel defuncto A] aquel defuncto B] aquell defunto C (v. 167)
- v. 422 monesterio A] monesterio B] monasterio C (v. 168)
- v. 423 ciminterio A] ciminterio B] cimiterio C (v. 169)
- v. 445 Fízolo según parece A] Fízolo según paresce B] Hízolo según parece C (v. 190)
- v. 447 quasi A] quasi B] casi C (v. 193)
- v. 448 monesterio A] monesterio B] monasterio C (v. 194)

- v. 454 ovieron de sacar A] ovieron de sacar B] huvieron de sacra C (v. 200)
- v. 457 Miren pues los que pecaron A] Miren pues los que pecaron B] Miren pues los que trataron C (v. 203)
- v. 458 si son hombres que bien sienten A] si son hombres que bien sienten B] con trigo si bien lo sienten C (v. 204)
- v. 462 por no darle A] por no darle B] por no le dar C (v. 208)
- v. 466 peresció A] peresció B] peresció C (v. 212)
- v. 467 aconteció A] aconteció B] aconteció C (v. 213)
- v. 468 dubdar A] dubdar B] dudar C (v. 214)

MIGUEL DE BARRIOS: "EL PANEGÍRICO A LAS MUSAS", FLOR DE APOLO. EL SUEÑO EN LA LITERATURA

ROSA M^a PÉREZ DÍEZ
I.E.S. Maestro Haedo (Zamora)

1. MIGUEL DE BARRIOS. UN POETA SEFARDÍ EN ÁMSTERDAM

Antes de adentrarnos en la obra de este poeta olvidado, es necesario que sepamos cómo fue su vida, de la cual dejó numerosos testimonios en su lírica y prosa. Nació en Montilla (Córdoba) el 3 de noviembre de 1635. Sus padres, Simón de Barrios (Jacob Leví Caniso) y Sebastiana del Valle (Sara Cohen de Sosa), eran descendientes de antiguos judíos que habían emigrado desde Portugal a la Península Ibérica. Debieron de disfrutar de una situación económica acomodada porque su padre llegó a ser capitán de caballería, pero este estatus no los eximía de la persecución inquisitorial; para evitarla se convirtieron al catolicismo aunque, de manera oculta, seguían practicando el judaísmo.

Recibido: 28-III-2013. Aceptado: 13-V-2013.

El matrimonio Barrios tuvo nueve hijos: cuatro hijas (Clara, Judith, Esther y Blanca) y cinco hijos (Antonio, Francisco, Juan, Diego y Miguel, nuestro autor). Miguel de Barrios poetizó diversos avatares que sucedieron a los miembros de su familia.¹ Hacia 1650, en Sevilla, Miguel de Barrios es acusado de judaizante por la Inquisición junto a varios de sus parientes,² así que antes de 1660 abandona su ciudad natal, se adelanta a su familia de la que se despide en el *Triumpho XXII* «Mirtilo³ corriendo tormenta en el Golfo de León»,⁴ soneto en el que llora por la separación de sus seres queridos, de su patria y de su primer amor de juventud, Flor.

A partir de este momento, la familia se dispersa por diferentes lugares: norte de África, Turquía. Sus padres se establecen en Argelia y Miguel de Barrios se dirige a Italia,⁵ en concreto a Niza. Después se traslada a Liorna, y allí, aconsejado por su tía Raquel Coen de Sosa, se circuncida y abraza definitivamente la religión judaica, practicándola de forma abierta a partir de entonces. Su viaje a Liorna y su judaísmo abierto lo versifica en *Triunfal carro*.

Yo, de Leví, a la Ley por tal camino
busqué en Liorna, de mi patria ausente
que compré con mi sangre ser su amante.⁶

¹ En su obra *Estrella de Jacob sobre flores de lis*, 1686, p. 21 aparecen numerosas composiciones que nos permiten conocer la biografía del autor, sus raíces familiares, como la siguiente décima dedicada a su abuelo en la que se revela su origen portugués:

Mi insigne abuelo Abraham Levi Caniso
en Marialva villa portuguesa,
hizo a tu vida su filial pavesa,
que me alumbró con doctrinal aviso,
el Rey supremo que naciste quiso,
de Isaac Cohen de Sosa, la que presa
en tu lazo nupcial cayó en la huesa,
por subir a glorioso paraíso.
Hoy todos son de Dios, yo sin tu lumbre,
marchita Clície de parnasea cumbre.

² En 1665 se produce la ejecución de uno de sus parientes, Marco (Isaac) de Almeida, en un auto de fe celebrado en Santiago de Compostela, después de cinco años de prisión.

³ Miguel de Barrios se rebautiza poéticamente con el nombre de Mirtilo, es su alter ego amoroso. Emplea este nombre en las composiciones dirigidas a sus enamoradas y sabemos con seguridad que se trata de él mismo porque lo desvela en unos versos acrósticos en los que identifica a Mirtilo con Daniel Leví (Levy) en *Desengaño XXII* "Considerándose Mirtilo cadáver, habla en la sepultura" (Barrios, *Coro de las Musas*, 1672, p. 370).

⁴ M. de Barrios, *Coro de las Musas*, 1672, pp. 245-246.

⁵ Italia fue el destino escogido por muchos conversos ibéricos desde la época de la expulsión. La mayoría de ellos se dirigieron a Nápoles, pero fueron expulsados de esta ciudad en 1541 por presión inquisitorial. Posteriormente fueron acogidos por Ercole d'Este, duque de Ferrara. Esta ciudad se convirtió en una de las más importantes comunidades de exmarranos o criptojudíos. Véase: Ariel Toaff, "Los sefardíes en Ferrara y en Italia en el siglo XVI", en Jacob Hassan (ed.), *Introducción a la Biblia de Ferrara*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1994, pp. 185-203.

⁶ M. de Barrios, *Triunfal carro*, 1683, p. 361.

En Italia conoce a Débora Vázquez (Anarda en sus versos) con quien contrae matrimonio. Se embarcan, junto con otros ciento cincuenta judíos, hacia las Américas en julio de 1660 en la nave «Monte del Cisne». La travesía se hizo insufrible por las altas temperaturas y la escasez de agua, como consecuencia su esposa muere al llegar a la isla de Tobago. Barrios decide volver en la misma embarcación que le había traído y recuerda este funesto suceso en el soneto *Triumpho XXV* «Exclamación de Mirtilo dejando a su querida Anarda ahogada en el mar».⁷ En este nuevo viaje se dirige al que será su destino definitivo, la colonia de mercaderes sefarditas de Vlooyenburg, en Ámsterdam, ciudad a la que dedica el *Elogio XIII* «A la opulentísima ciudad de Ámsterdam, competidora de la Corte Veneta» de la musa Clío.⁸ Si Venecia fue uno de sus primeros destinos en su huida de España, Ámsterdam se convirtió en su nueva tierra de acogida, en su nueva patria.

A partir de 1661 su vida se reparte entre sus actividades militares como capitán de caballería de la Armada Española en Flandes, por una parte, y la dedicación profunda a la comunidad sefardita de Ámsterdam, por otra. Su rango no le aportaba lo suficiente para vivir con cierta holgura, a pesar de su condición de poeta-soldado, dicotomía vital que le perseguirá toda su vida: un Miguel de Barrios que se relaciona, convive e imita a los nobles y cortesanos de su antigua y nueva patria, España y Flandes; y un Miguel de Barrios que participa de la austeridad de su pueblo judío en Ámsterdam. Parece ser que llevó una doble vida, en Bruselas como el capitán don Miguel de Barrios⁹ y en Ámsterdam como Daniel Leví de Barrios, esa bipolaridad tan común entre los nuevos judíos. En Bruselas, donde vivió durante 12 años,¹⁰ vieron la luz dos de sus poemarios más sobresalientes, *Flor de Apolo* y *Coro de las Musas*.¹¹

Su labor literaria es una constante en su vida, pero no sabemos nada acerca de dónde adquirió sus conocimientos, su saber poético, en qué lugar se educó y quiénes

⁷ M. de Barrios, *Coro de las Musas*, 1672, pp. 247-248.

⁸ M. de Barrios, *Coro de las Musas*, 1672, p. 195.

⁹ En sus principales obras, *Flor de Apolo* y *Coro de las Musas* aparece en la portada «por el capitán don Miguel de Barrios». Sus contemporáneos también dan fe de este cargo. Antonio Pizarro de Oliveros en el prólogo de su obra *Historia de los sucesos de Ungria* (1690) escribe:

Y porque al mismo tiempo que se le daba en la prensa primera esponja a mi trabajo, hizo poéticamente, no sólo de la referida plaza, sino de todo el Reino de la Hungría, un Universal Descripción mi amigo el capitán d. Miguel de Barrios, me pareció presentártela aquí antes del exordio del libro, en las muy eruditas octavas que se siguen, cuyo lugar ocupa con mucha justicia el lucido ingenio de este autor, o para darle en él los elogios que ha alcanzado su pluma en las Academias de España y Flandes [...]

¹⁰ Durante estos años, externamente actuaba como cristiano pero de forma clandestina mantenía contactos con la comunidad judía de Ámsterdam.

¹¹ Estas obras contaron desde el principio con una gran aceptación de su público, de los más sobresalientes personajes de la época. Por supuesto, Barrios se vanagloriaba de este éxito, como ejemplo las *Decimas amorosas*: «A Doña Susana Van de Vayer, mujer de Don Gil de Olivares, caballero del hábito de Santiago en respuesta de una décima que escribió alabando a la Flor de Apolo» (Barrios, *Coro de las Musas*, 1672, pp. 478-479).

fueron sus maestros. Solamente podemos inferir de su obra que tuvo conocimientos de lenguas clásicas como el latín, geografía y mitología.

A pesar de las buenas relaciones que Miguel de Barrios mantenía con españoles residentes en Bruselas,¹² el joven poeta se implicaba cada vez más en la comunidad sefardita de Ámsterdam donde finalmente fijaría su residencia hasta su muerte. En parte se vio obligado a asentarse definitivamente en Ámsterdam porque los dirigentes del *mahamad*¹³ no estaban dispuestos a aprobar la publicación de los versos de un autor que llevaba una doble existencia y desarrollaba su labor literaria en «países de idolatría», su actitud era mal vista y corría el peligro de verse expulsado de su comunidad.

En Ámsterdam el 30 de agosto de 1662 contrae nuevamente matrimonio con Abigail de Pina (Belisa o Isabel en sus versos). Tienen tres hijos: Simón Leví Caniso, Raquel y Ribcâ.¹⁴ Con el tiempo Barrios se convierte en un miembro destacado de *Talmud Torah* y al igual que todos los miembros de la sinagoga, cambia su nombre por uno hebreo: Daniel Leví de Barrios. Cada vez viaja menos a Bruselas, sólo cuando se lo exige alguna campaña militar, se mantiene ocupado con su familia y el *Talmud Torah*. En 1665 un acontecimiento trastoca la vida de la comunidad amstelodana y de Daniel Leví de Barrios: es el movimiento religioso promovido por Sabatai Zebí. El «mesianismo» que pregona Zebí llevaría al poeta montillano a ocasionarle graves desequilibrios mentales, visiones, revelaciones...

La fecha de 1674 marca definitivamente un cambio radical en su carrera literaria: abandona el ambiente de Bruselas y a sus compatriotas españoles, renuncia a su comisión militar y comienza a orientar sus versos místicos y religiosos a la comunidad sefardita de Ámsterdam. Con esta decisión perdió el mecenazgo de los nobles españoles residentes en Bruselas y consecuentemente su situación económica

¹² Son abundantes las composiciones que dejan constancia de estas buenas relaciones con personajes miembros de los ejércitos, *Dezimas líricas*: «A Don Bernardo de Salinas, capitán de caballos en los Estados de Flandes» (Barrios, *Flor de Apolo*, 1665, p. 166).

¹³ El *mahamad* regentaba la Nación y todas sus instituciones: fijaba impuestos, cobraba la *imposta*, supervisaba a todos los empleados de la comunidad, aplicaba medidas disciplinarias, mandaba en materia de vestido, censuraba los escritos de los miembros de la congregación diciendo qué podía publicarse y leerse... Tenía un gran poder, incluso actuaba como el gobierno de una ciudad representando los intereses de la comunidad ante las autoridades amstelodanas en cuestiones de comercio de ultramar. Los miembros de la diáspora sefardí occidental se veían a sí mismos como parte de lo que en aquel tiempo se conocía como «Nación» hispanoportuguesa, era su manera de reivindicar su apego a la rama sefardí del mundo judaico y de evocar a la vez su orgullo por pertenecer al linaje de «la diáspora de Jerusalén en Sefarad».

¹⁴ En su obra *Estrella de Jacob sobre flores de lis* (1686) en el capítulo VII «La memoria renueva el dolor» narra estos acontecimientos vitales:

Casé en miércoles a 15 del mes de Hilul, año de 5422 con mi amada Abigail, hija de mis señores Isaac y Raquel de Pina. Tuve de ella a mi primogénito Simón en martes a 17 de marzo a las ocho de la noche, año de 1665 del cristianismo [...]

empeoró notablemente. Cuando por fin se asentó en Ámsterdam, una de sus labores más destacadas fue su contribución, junto con otros escritores exiliados españoles y portugueses, a la formación de academias literarias y hermandades religiosas o *yesibot*.

Pasó los últimos años de su vida dedicado al estudio de la *Torá*. Miguel de Barrios murió el 2 de marzo de 1701 y fue enterrado en el cementerio judío-portugués de Ámsterdam junto a su segunda esposa Abigail. En sus tumbas figura el siguiente epitafio compuesto por él mismo:

Ya Daniel y Abigail
Levi, juntarse volvieron
por un amor en las Almas,
por una losa en los cuerpos
porque tanto en la vida se quisieron
que aun después de la muerte un vivir fueron.

2. EL SUEÑO EN «EL PANEGÍRICO A LAS MUSAS»

Las Musas, dignas de adoración, presiden y protegen el pensamiento desde el Parnaso¹⁵, acompañan con sus cantos al dios Apolo, voces que entonan la inmortalidad de los dioses frente a los sufrimientos de los humanos. Los dioses necesitan una voz que cuente sus grandes hazañas. Homero canta al dios Apolo

Las Musas, respondiéndole todas a una con hermosa voz, cantan de los dioses los dones inmortales y de los hombres los sufrimientos, cuantos sobrellevan por causa de los dioses inmortales, y cómo pasan la vida inconscientes y sin recursos y no pueden hallar ni remedio de la muerte ni protección de la vejez.¹⁶

Miguel de Barrios dedicó una bella composición a estas damas inspiradoras, «El panegírico a las Musas», en una de sus obras más importante, *Flor de Apolo* (1665). Comienza su poemario con este canto de homenaje a las Musas. Recordemos que era un *topoi* entre los antiguos poetas dedicar y consagrar sus versos a estas damas, Calímaco escribió: «Está loco el hombre que es ajeno a las Musas».¹⁷

¹⁵

Fue divertida gozosa habitación de las nueve Musas, el ameno monte Parnaso, monte que se eleva excelso en la Grecia, con dos eminentes cumbres, que nombran Cirrha, y Nysa, propios nombres de dos populosas ciudades. Llamose Parnaso este monte (según advierten Pausanias y Juan Fungero) de Parnaso, hijo de Cleodora Ninfa, y el que intentó en este monte, el dar en los principios de afortunados sucesos, claros constantes anuncios de sus fines, queriendo con dudosos agüeros, los creyesen indubitables. (J. B. Aguilar, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Imprenta de Juan Pablo Marti, 1722, p. 294)

Ver: artículo sobre el nombre *Parnaso* en el título de obras del Siglo de Oro de José Simón Díaz, «El Monte Parnaso en cinco obras del Siglo de Oro», *Anales de literatura hispanoamericana*, 8 (1979), pp. 273-278.

¹⁶ Homero, *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Madrid, Gredos, 1988, p. 189.

¹⁷ Calímaco, *Himnos, epigramas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1980, p. 309.

El panegírico está compuesto de veintinueve octavas reales¹⁸, y en la primera de ellas inicia la ascensión hacia el Parnaso, muestra su intención de componer un canto inspirado por la musa Clío, un canto que le permita alcanzar la fama en la literatura.

Mi pensamiento altivo se levanta,
no con alas de cera, al sacro monte
de la ninfa inspirado, que himnos canta,
hija heroica del padre de Faetonte,
de suerte que si al sol no se adelanta,
admira con su vuelo al horizonte.
Águila penetrando su luz suma,
aunque para volar corta la pluma.

Esta primera estrofa está dominada por la *idea de ascenso*, vuelo «admira con su vuelo al horizonte», tiene como sujeto «mi pensamiento altivo», el cual asciende hacia el mundo de las Musas. El determinante posesivo en 1^a persona «mi» revela cómo el poeta toma el papel principal, es el único invitado en este viaje de *altos vuelos*, es «águila penetrando su luz suma», un águila majestuosa que penetra en el mundo de la poesía pura, el Mundo de las Ideas de Platón. Viaja de la mano de la musa Clío pero, ¿cómo sabemos que esa es la dama que lo guía? Barrios nos aporta una serie de «pistas» que nos conducen hacia esta Musa, «hija heroica». Clío preside la historia, su principal ocupación era mantener siempre vivo el recuerdo de los actos generosos y de los grandes triunfos «heroica».

En la 2^a octava real aclara definitivamente quién va a ser su guía en este viaje onírico:

Tú, del claro planeta, clara lumbre,
tú, del genio mayor, mayor encanto,
tú, de Venus, envidia y pesadumbre.
Clío divina, espíritu de cuanto
rayo fulmina, en la castalia cumbre,
dulce me inspira, tan sonoro canto,
que suspensas las aguas del Leteo
presuman otra vez que canta Orfeo.

¹⁸ Esta estrofa la difundió en España Góngora en el *Panegírico al Duque de Lerma, Fábula de Polifemo y Galatea*, poeta por el que sentía gran admiración Barrios y al que tributa honores en la 14^a estrofa de «El panegírico a las Musas».

Virgilio, Homero, Góngora, y el Tasso,
príncipes de la luz de la poesía,
ostentándose atlantes del Parnaso,
sabía Naturaleza los tenía
en igual competencia, al mismo paso
que con arte su ciencia más lucía,
porque sin arte el genio más delgado,
es un diamante que no está labrado.

Apolo, las Musas, las Gracias son sus «ángeles divinos poéticos», pero Barrios también es un hombre apegado a la tierra; la inspiración hay que ayudarla con el conocimiento, la sabiduría, por eso destaca la necesidad de unos modelos: Virgilio, Homero, Góngora y Tasso, que los define con la aposición «príncipes de la luz de la poesía».

La octava real tradicionalmente se asocia a la poesía épica o a la lírica de tono elevado.

Se dirige a un interlocutor concreto (apóstrofe), «Tú», segunda persona que identifica con «Clío divina». El recurso de solicitar a su Musa la inspiración es un tópico común entre los poetas de todos los tiempos, por ejemplo Juan de Mena apela a la musa Caliope en *Laberinto de Fortuna*. El orgullo disimulado en la primera estrofa ahora reaparece sin tapujos, iguala su canto al de Orfeo («presuman otra vez que canta Orfeo»), el cantor por excelencia, el músico y el poeta. Su canto es tan dulce que suspende las «aguas del río Leteo», es tan fuerte y maravilloso que por un momento consigue parar «el olvido» para recordar a Orfeo.

En la 3ª octava se adentra en el reino de los dioses, el Olimpo, y allí se convierte en un personaje más, rodeado de sus Musas.

Si digno de admirar, caso aparente,
entre sueños se vio, yo vi, dormido,
que del rojo titán, hija elocuente,
rápida entonces, de Helicón florido,
me llevó a la eminencia más luciente,
donde admirado, si antes atrevido,
conocí en su semblante mi ventura,
viéndome por su causa en tal altura.

Como efecto de la súplica anterior se presenta sumido en un SUEÑO INICIÁTICO («yo, vi dormido»), se ve guiado por Clío al monte de las Musas. En un estado de éxtasis Barrios se presenta ante Apolo acompañado de su musa. Conviene subrayar el adjetivo «elocuente» con el que caracteriza a Clío, la elocuencia se define como «la facultad de hablar o escribir de modo eficaz para deleitar, conmover o persuadir». Los versos del poeta nacen de la elocuencia, versos que deleitan, conmueven o persuaden, Barrios autoelogia su creación. La musa heroica le sirve de guía y lo acompaña hasta el monte Helicón, residencia habitual de las Musas en Beocia; lo coloca ante Apolo al que define como «eminencia más luciente» (dios del Sol). Ha llegado a la cumbre del monte, a la cumbre de la poesía gracias a Clío.

Advertida conoce el ardor mío,
la estrella que me abrasa, y que me dice:
«yo soy la que constante alumbro y guío,
a los que sabios de ignorantes hice.
La imagen de Arión, la musa Clío,
que al de fama inmortal, héroe felice,
aplaudiendo en el orbe de tu encanto
obró castillos de admirable canto».

En esta 6ª estrofa¹⁹ el poeta otorga la voz a su musa-guía, la *estrella* que lo ilumina, voz que había requerido con anterioridad. Ella ha escuchado su petición de inspiración, era concedora del ansia de Barrios («Advertida conoce el ardor mío»),

¹⁹ Barrios, *Flor de Apolo*, Bruselas, Imprenta Baltasar Vivien, 1665, p. 4.

sus deseos se hacen realidad («me abrasa»). En este momento interviene la Musa, se proclama «yo soy la que constante alumbro [...] hice», se define como Musa de los sabios, tiene la capacidad de metamorfosear a los ignorantes en sabios, ¿acaso la antítesis «sabios de ignorantes hice» es una confesión de falsa humildad de Barrios?, ¿la Musa lo ha transformado en un sabio? Más bien, podemos pensar que el poeta se autoproclama sabio y su ignorancia primera es el desconocimiento del camino por el que lo conduce la hermosa Clío. Estos versos se relacionan con la literatura de visiones oníricas presente desde el siglo XV en España, la patria de Barrios, en obras como *La República Literaria* de Diego Saavedra Fajardo, o en Italia, primer destino en su exilio, con la obra cumbre del Renacimiento, *Sueño de Polífilo* de F. Colonna...

2.1 El sueño literario. Antecedentes

Blanchard enlaza la mitología del sueño con la imagen que de él tienen los poetas:

El sueño es hijo de Erebo y de la Noche, y hermano de la Muerte y de la Esperanza. Esta alegoría es tan ingeniosa como agradable: los poetas para contemplarla han fingido que esta divinidad tiene su palacio en una cueva extraviada donde no penetran jamás los rayos del sol [...] Está el sueño en una sala de este palacio echado en una mullida cama rodeada de cortinas negras, donde reposa eternamente cercado de alados sueñecitos que envía a los mortales.²⁰

El sueño desde la **Antigüedad** ha sido iluminador de altos pensamientos, ha tenido un valor profético, anunciador de grandes triunfos, de vida futura, como en *El sueño de Escipión*.²¹

Al fin nos retiramos a descansar, y como yo venía cansado del camino, y había velado hasta tan tarde, me cogió un sueño más pesado de lo regular.

En él se me presentó [...] se me representó, digo, Africano en aquella misma figura, que me era bien conocido por su imagen. Luego que le reconocí, confieso que me asusté; pero él me dijo: ¡Ten ánimo, Escipión, depón todo temor, y conserva en tu memoria lo que te diré!

Ves aquella ciudad, que obligada por mí a obedecer al pueblo romano [...] Pues esta la destruirás dentro de dos años, siendo ya cónsul y tendrás adquirido por ti el sobrenombre, que hasta ahora tienes de nosotros heredado.²²

En los sueños es donde afloran las preocupaciones y las inclinaciones del que sueña. En el s. I a.C. el poeta filósofo Tito Lucrecio Caro lo argumentaba en estos versos:

²⁰ Blanchard, *La mitología*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1826, pp. 94-95.

²¹ Esta obra tuvo una gran divulgación en toda Europa a partir de Petrarca, demuestra el gusto por la vida ultraterrena, rasgo que caracterizaría al Humanismo. Cicerón coloca *El sueño de Escipión* como colofón en el Libro VI *De República*.

²² Cicerón, *Los oficios de Cicerón...*, Madrid, Joachim Ibarra, 1777, pp. 364-366.

Y aquello en que más uno se ha ocupado,
y en las cosas que más se ha detenido
y en que más atención hubiese puesto,
eso mismo en el sueño nos parece
hacer por lo común; los abogados
defienden causas e interpretan leyes;
combates dan y asaltos los caudillos;
con los vientos se baten los pilotos;
yo mismo no interrumpo mi trabajo,
y siempre busco la naturaleza,
y encontrada, a mi patria la declaro.²³

Los sueños permiten vivir una vida paralela donde se cumplen los deseos a los que se aspira durante la vigilia. En ocasiones, ni tan siquiera se tiene conciencia de esas aspiraciones, y es en el mundo onírico donde salen a la luz. Barrios ansía alcanzar la cumbre de la poesía. Aunque su labor fue reconocida en Bruselas y Ámsterdam, no fue así en España. Es en los sueños donde se produce el conocimiento más profundo del hombre²⁴. Un bello ejemplo de ello lo encontramos en Luciano de Samosata,²⁵ que comienza su obra refiriendo un sueño juvenil alegórico en el que dos mujeres, la Escultura y la Literatura, luchan por conseguirlo y la Literatura gana en este enfrentamiento. La vocación oculta del autor sale triunfante:

[...] después que anocheció, me dormí lloroso aún, y toda la noche estuve pensativo.

Las cosas que he dicho hasta aquí son ridículas y pueriles; pero las que después de estas oíréis, ¡oh varones!, no son por cierto despreciable, antes bien piden oyentes muy atentos, pues como diré con Homero:

En la tranquila y apacible noche una visión divina en sueños tuve, tan clara, que parecía verdad [...]

La otra pues mirándome, dijo: Yo por cierto te recompensaré por tu justificación, porque has decidido la disputa con acierto [...] Así pues yo he referido este sueño, con el fin de que los jóvenes se inclinen a lo mejor, y se dediquen a la Literatura [...].²⁶

²³ Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Barcelona, Orbis, 1984, pp. 275-276.

²⁴ Para Sinesio de Cirene en su opúsculo *De los Sueños*, estos tienen una procedencia divina. Idea de raíz platónica, plantea que en el alma se encuentra el conocimiento más cercano a Dios; mediante la fantasía el hombre puede conocer el contenido de su alma, y es a través de la fantasía como el hombre recibe los sueños, cree en la veracidad de los sueños. Sinesio de Cirene, obispo de Ptolemaida (s. IV-V d. C.) fue discípulo de Hypatia, fundadora de la escuela neoplatónica de Alejandría donde se daba formación en matemática, geometría y ciencias ocultas. Este libro lo escribió en el 404 y lo envió a su maestra Hypatia junto con la epístola 154: «Este año he dado a luz dos libros: uno promovido por Dios* y el otro por la crítica de los hombres». (Sinesio de Cirene, *Cartas*, Madrid, Gredos, 1985, p. 293)

* Se refiere al tratado *Sobre los Sueños*. Véase José M^o Blázquez Martínez, «Sinesio de Cirene, intelectual. La escuela de Hypatia en Alejandría», *Gerión: revista de historia antigua*, 22.1 (2004), pp. 403-419.

Sofía Torallas Tovar, «El libro de los sueños de Sinesio de Cirene», en Ramón Teja (coord.), *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana*, Aguilar de Campo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 69-82.

²⁵ Autor del siglo II, se le considera el creador del diálogo satírico; de origen sirio, escribió su obra en griego. Fue muy leído por los autores renacentistas e imitado por Quevedo.

²⁶ Luciano de Samosata, *El sueño de Luciano Samosatense ...*, Madrid, por don Antonio de Sancho, 1778, pp. 9-23.

Este sueño ficticio autobiográfico, didáctico, probablemente fue leído por Miguel de Barrios; al igual que el filósofo, el poeta sefardí inicia un vuelo hacia lo alto para obtener el conocimiento y la sabiduría. Ambos tienen una mentora en su viaje.²⁷ La Literatura conduce a Luciano de Samosata y la musa Clío al poeta cordobés. De igual manera, Barrios experimenta en su vida personal la lucha entre dos vocaciones: el Ejército y la Literatura, esta última gana.

A finales de la Edad Media, en el **Prehumanismo** encontramos numerosos ejemplos en los que el sueño se emplea como artificio para diferentes fines, Francesco Petrarca en *Triunfos*²⁸ tiene un sueño o visión en la que, a lo largo de seis cuadros, construye un poema alegórico estructurado en los Triunfos del: Amor, Pudor, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad. Esta obra tuvo una enorme difusión en España con numerosas ediciones y una gran influencia en autores como el Marqués de Santillana, López de Ayala, Juan de Mena y Jorge Manrique; por lo que es fácil concluir que Miguel de Barrios también la conocía. Hay que reivindicar a Barrios como poeta barroco español. Por circunstancias religiosas tuvo que abandonar su patria, pero siempre la recordó y estuvo al tanto de las novedades literarias que se sucedían en ella. Este espíritu español lo quiso mantener en su nueva tierra de acogida, Ámsterdam, y contribuyó a ello con la fundación de diferentes Academias literarias (Los Floridos y Los Sitibundos) que imitaban las existentes en la Península Ibérica (Madrid, Sevilla, Valencia, Lisboa) durante los Siglos de Oro. Con ello queremos subrayar que el uso del artificio del sueño en Barrios tuvo principalmente dos motivaciones: elevar su obra poética y participar en la moda literaria que se extendía por España, la moda de los sueños y viajes oníricos como pretextos literarios.

Además de la edición de 1778, también se puede consultar otra edición en griego y español en *Crestomatía griega de autores clásicos de la antigua Grecia*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de don Juan Oliveres, 1847, pp. 86-199). Ver: Teodora Grigoriadu, *La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

²⁷ Los sueños literarios siempre aparecen guiados por un personaje, hay una gran variedad: personas muertas conocidas del autor, *El sueño* de Metge, escritores reconocidos, *Divina Comedia* de Dante, personajes fantásticos-alegóricos, *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena ...

²⁸ Obra inacabada, los investigadores sitúan su inicio en 1352. Un estudio importante sobre la construcción y contenido de esta obra, se puede leer en la Introducción de la edición de Jacobo Cortines y Manuel Carrera de Petrarca, *Triunfos*, Marid, Editora Nacional, 1983, pp. 9-30.

Este sueño comienza con la visión del dios Amor y un cortejo de prisioneros, uno de ellos se le ofrece como guía.

Cansado de llorar sobre la hierba,
una luz vi, vencido por el sueño,
con mucho dolor dentro y placer breve
(Triunfo I, vv.10-12)

Gozó de gran fama *El sueño* de Bernat Metge,²⁹ el autor inicia un viaje onírico, en él debatirá con el rey Juan I sobre diversos temas: la inmortalidad del alma, las causas de la muerte del monarca ...

No ha pasado mucho tiempo desde que, estando yo preso, no por deméritos que quienes me persiguen y me envidian pudieran usar en mi perjuicio –según lo que más tarde claramente y para su vergüenza se ha demostrado–, sino o bien por mera maldad suya contra mí, o bien por algún secreto juicio de Dios, un viernes, en torno a media noche, mientras estudiaba en la habitación donde acostumbraba hacerlo (testigo espacio de mis cuitas), me embargó un intenso deseo de dormir. Tratando de vencerlo, me puse en pie y paseé un rato por la habitación. Pero, sorprendido por un gran sueño, me fue preciso tumbarme en la cama, y súbitamente, sin desvestirme, me dormí [...]

En tales condiciones, tuve la impresión de que se me aparecía alguien de mediana estatura y de venerable rostro[...]³⁰

Este texto se inscribe en el universo de obras oníricas autobiográficas, mayoritariamente ficticias, que contribuyeron a difundir el poder ilimitado del sueño: profético, crítico, político... y crear la atmósfera propicia para que los lectores dieran como válido y real todo aquello que se decía en sueños. El lector sabía que el artificio del sueño permitía una coartada al autor contra la censura. En sueños hay una mayor libertad para hablar sin tapujos.

Poetas del *Cancionero* como Pedro de Cartagena³¹, Garci Sánchez de Badajoz³² y Francisco Imperial³³ compusieron sueños ficticios para desarrollar diversos temas,

²⁹ Bernat Metge redactó *Lo somni* entre 1396 y 1399. Este autor barcelonés construye una obra en forma de debate, defiende que el saber proporciona la felicidad, el saber por el saber; desprecia la existencia de un más allá, la felicidad se encuentra en los bienes exteriores y no en los interiores. Cae en un sueño en el que se le aparece el rey Juan I, acompañado de Tiresias y Orfeo.

³⁰ B. Metge, *El sueño*, Barcelona, Barcino, 2006, p. 23.

31 Otra obra suya en que introduce interlocutores el dios amor y un enamorado.

anoche, cuando dormía
una voz muy espantosa,
temedera y amorosa,
me dijo que despertase.

(*Antología...*, 1951-1952, p. 120)

32 Otra obra suya recontando a su amigo un sueño que soñó.

Yo los días no los vivo,
velo las noches cativo
y, si alguna noche duermo,
suéñome muerto en un yermo
en la forma que aquí escribo.

(Sánchez de Badajoz, *Cancionero*, 1980, p. 197)

³³ Francisco Imperial en *Decir de las siete virtudes*, viaja por el paraíso terrestre de la mano de Dante, su guía, lo acompaña para contemplar las siete estrellas que simbolizan las virtudes teologales. Despierta de la visión alegórica con la *Divina Comedia* de Dante abierta entre las manos. Este poeta del s. XV inicia en Castilla la imitación de Dante.

Texto: edición y modernización de J.M^a Valverde. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, México D.F, Renacimiento, 1960, p. 78.

entre ellos el amor. No son sueños alegóricos de introspección, pero demuestran la tradición del sueño como artificio para crear una atmósfera de misterio. En los sueños amorosos encontramos una diferencia con los sueños satíricos y políticos: confunden al lector, no sabe si lo que allí se cuenta ha ocurrido o no. El amor en estos casos se identifica con el deseo y no con el hecho.

Con los ejemplos anteriores podemos destacar que el sueño literario es una excusa para componer textos invectivos, amorosos... En ellos la aparición de un personaje muerto o un personaje mitológico conlleva la enseñanza a un vivo, el enriquecimiento espiritual de este. Pero en ocasiones el sueño se convierte en un tratado doctrinal, en un texto que se puede incluir dentro de la literatura didáctica, en la literatura «espejo de príncipes» como *Visión deleitable de la filosofía y de las artes liberales* de Alfonso de la Torre (1480). Esta visión relata como se presentan ante el autor dos personajes alegóricos: Entendimiento y Voluntad. Inmediatamente inician una fuerte discusión, el Entendimiento lo empuja a no escribir y la Voluntad lo inclina hacia la escritura. En medio de esta disputa, Alfonso de la Torre cae en un fuerte letargo. Esta fantasía se convierte en un compendio del saber de la época. Recordemos que la lucha o enfrentamiento de personajes alegóricos tiene su origen en la obra del ya citado Luciano de Samosata.

Un nuevo ejemplo de literatura onírica, que tuvo gran difusión, es *Sueño de Polífilo* de F. Colonna, publicada en Venecia en 1499. En él, Polífilo, mediante un sueño, nos narra sus amores con la bella joven Polia en un mundo pagano. Viaje onírico de una pareja, otro punto de contacto con el viaje que realiza Barrios acompañado de la musa Clío, a la que describe como si de una bella amada se tratara en la 4^a estrofa del panegírico. La atribuye una belleza pálida «viva nieve, cuyo efecto es fuego» es uno de los clichés propio de las amadas de los poetas de los Siglos de Oro:

Con viva nieve, cuyo efecto es fuego,
ciñendo afable mi dichosa mano,
del gigante rapaz, del lince ciego,
en mi pecho sentí el harpón tirano,
de suerte que con ansia, y sin sosiego,
viéndose de su afecto soberano
sedienta el alma, por la mano bebe,
tósigo ardiente en víboras de nieve.

Era cercado todo aquel jardín
de aquel arroyo a guisa de cava,
y por muro muy alto de jazmín
que todo a la redonda lo cercaba:
el son del agua en dulzor pasaba,
arpa, dulzaina, vihuela de arco,
y no me digan que mucho abarco,
que no sé si dormía o si velaba.

En los **Siglos de Oro** sobresale *Sueño*, obra renacentista de Juan Maldonado, una lectura que probablemente sirvió de inspiración al poeta sefardí:

[...] Mientras rememoraba todo esto, me recosté sobre el césped que había en el suelo de la torre, cabeceando de sueño, por haber velado casi toda la noche. Así pues, me quedé profundamente dormido.³⁴

para acabar despertándose:

Yo no sé qué les ocurrió a los pescadores. De mí sólo sé decir que, con el ruido que hizo la nave al chocar, me desperté del sueño.³⁵

El círculo se cierra: el inicio del sueño o exordio, el discurrir del sueño y el fin con el despertar del narrador; la misma estructura que desarrolla Barrios en su panegírico, abandona a Morfeo en la última estrofa.

Quedó gustoso Apolo, y obligado,
y porque yo de sus grandezas fie,
a Clío, dice, de Helicón sagrado,
de la fuente Castalia me rocíe.
Bajar luego me manda con cuidado,
antes que del intento me desvíe,
y al reducir en obra mi deseo,
despertóme ausentándose, Morfeo.

Para Barrios la poesía ocupa toda su vida; su sueño busca un beneficio personal, conseguir la aprobación de la mayor dignidad en cuestiones líricas. El dios Apolo, si este lo acepta, nadie en la vida terrena podrá criticar o censurar su obra. El sueño literario y metaliterario tiene su antecedente más importante en *El viaje del Parnaso* de Cervantes en donde realiza un ejercicio de crítica literaria,

[...]
En fin, sobre ella el poetón valiente
llegó al Parnaso, y fue del rubio Apolo
agasajado con serena frente.
Contó, cuando volvió el poeta solo
y sin blanca a su patria, lo que en vuelo
llevó la fama deste al otro polo.
Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el Cielo,
quisiera despachar a la estafeta
mi alma, o por los aires, y ponella
sobre las cumbres del nombrado Oeta;
[...]³⁶

³⁴ M. Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 151.

³⁵ M. Avilés, *Op. cit.*, p. 178.

³⁶ M. de Cervantes, *Poesías completas II. La Galatea «Canto de Calíope»*, Madrid, Castalia, 1981, cap. 1, p. 54.

aunque insistimos, Miguel de Barrios emplea la ficción del sueño para autoelogiar su poesía, si bien rinde tributo a Virgilio, Homero, Góngora y Tasso en la 14^a octava real del panegírico³⁷, poetas junto con los que desea ser recordado. En el capítulo VIII del viaje de Cervantes surge la Poesía acompañada por sus Musas, imprescindibles en este mundo de «ensueño».³⁸

Las Musas conviven en un cuadro bucólico y sereno.
Al dulce son de mi templada lira
prestad, pastores, el oído atento:
oiréis cómo en mi voz y en él respira
de mis hermanas el sagrado aliento.
Veréis cómo os suspende, y os admira,
y colma vuestras almas de contento,
cuando os dé relación, aquí en el suelo,
de los ingenios que ya son del cielo.³⁹

Es en este universo donde situamos el sueño-tributo a las Musas del poeta sefardí. Recurre, al igual que Cervantes, a un *locus amoenus* para describir ese paisaje de ensueño, ese lugar soñado donde se hallan las Musas acompañando al dios Apolo, rodeados de una bella música. Comienza la 8^a estrofa con el epíteto «sonora melodía», un ambiente de paz en donde la música juega un papel muy importante, música y poesía son inseparables. Es habitual encontrar sintagmas similares en las composiciones de Barrios «suave melodía», suave y dulce voz en el canto que refuerza la idea de paraje idílico en el que vivían permanentemente las nueve Musas.

En esto de sonora melodía,
Eco suave resonó en el viento,
que organizado del farol del día,
a las voces que daba un instrumento,
la música apacible respondía,
al que inspirado de apolíneo aliento
bebe el néctar risueño de esta fuente,
Dafne circunda el polo de su frente.⁴⁰

Y es en la 10^a octava donde siente como la inspiración fluye por sus venas gracias al canto de las Musas («diez soles en un día»). Las Musas son nueve en total, por lo que el número diez podría referirse a su propia persona, la inspiración de las nueve musas junto con su quehacer poético, una combinación perfecta. El poeta ¿nace o se hace?,

³⁷ Ver nota 18.

³⁸ Corominas, *Diccionario crítico etimológico ...* escribe:

Ensueño es una palabra muy tardía, que no puedo documentar antes de 1580, en el comentario de Herrera a Garcilaso; además de este sólo conozco otros tres testimonios clásicos: en el Viaje al Parnaso de Cervantes (citado como aquel por Aut.), en Sorapán (cita de Pagés) y en Fr. Ant. Álvarez (Cej.). Junto a esto siguió empleándose con carácter predominante sueño...

³⁹ Cervantes, «Canto de Calíope», *La Galatea*, Libro VI, p. 170.

⁴⁰ Barrios, *Flor de Apolo*, 1665, p. 5.

cuestión ampliamente debatida, Barrios, a lo largo de toda su poética, defiende que Naturaleza y Arte deben conjugarse⁴¹.

Dejóme entonces la del Pindo Aurora,
cuando a la margen bella de Hipocrene,
llegué absorto a la música sonora,
que de aquel resonó coro solemne,
ya no atento al cristal que alegre llora,
la que así me llevó fuente perenne,
vi, con el claro dios de la poesía
parecerse **diez soles** en un día.

El tiempo avanza, desaparece la luz del amanecer para dar paso al nuevo día. Alude a ello en el verso «dejóme entonces la del Pindo Aurora». La Aurora es la mensajera del Sol, precede al nacimiento del día. Los poetas la describen montada en un carro rutilante, tirado por cuatro caballos blancos. El sueño y la noche huyen ante su presencia y a medida que ella se acerca, las estrellas desaparecen, «ya no atento al cristal que alegre llora», imagen gongorina que remite al rocío de la mañana. Con todo ello nos indica que el sueño iniciático de los primeros versos se ha convertido en una realidad: Barrios ya forma parte del Parnaso.

En el «Panegírico a las Musas» se nos ofrece una visión del Parnaso al que el poeta llega a través del sueño. Esta idea está presente en *La República Literaria* de Diego de Saavedra Fajardo que comienza:

Habiendo discurrido entre mí del número grande de los libros, y de lo que va creciendo, así por el atrevimiento de los que escriben como por la facilidad de la imprenta, con que se ha hecho trato y mercancía, estudiando los hombres para escribir, y escribiendo para granjear con sus escritos, me venció el sueño, y luego el sentido interior corrió el velo a las imágenes de aquellas cosas en que despierto discurría. Hállame a la vista de una ciudad, cuyos chapiteles de plata y oro bruñido deslumbraban la vista y se levantaban a comunicarse con el cielo.

Su hermosura encendió en mí un gran deseo de verla, y ofreciéndose entonces delante de mí un hombre anciano que se encaminaba a ella, le alcancé, y, trabando con él conversación, supe que se llamaba Marco Varrón [...]»⁴²

Saavedra imagina que, inmerso en un profundo sueño, se halla ante una ciudad, deambula por esas calles, y en ese momento se presenta para guiarle uno de los sabios de la Antigüedad, Marco Varrón. Al igual que Dante fue guiado por Virgilio en *Divina Comedia*. Es una alegoría del sueño en la que el autor va a entrar en contacto con los

⁴¹ **Prólogo al lector.**

Porque sin arte el genio más delgado,
es un diamante que no está labrado.
(Barrios, *Coro de las Musas*, 1672, s.p.)

⁴² D. de Saavedra Fajardo, *República Literaria*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 31.

sabios antiguos como con los eruditos del s. XVI.⁴³ De igual manera Barrios, a través del sueño, va a conocer a Apolo y el Parnaso guiado por la musa Clío. Saavedra invita «Al lector» a sumirse en un profundo sueño como forma de conocimiento real:

Y la piedad me obliga a convidarte a un sueño el menos pesado que he podido; duérmele, que por ventura despertarás de muchas cosas; pero de ninguna te des por ofendido, pues entre sueños no hay intención, y sin ella no hay agravio. Sosiega.⁴⁴

El viaje onírico de Barrios no tiene una misión crítica como el de Saavedra, es un viaje de tributo al Parnaso, a su visión personal de ese mundo perfecto. La novedad de Barrios es realizar un viaje literario en beneficio propio: subrayamos su deseo de elevar su propia poesía al Parnaso.⁴⁵

Su admirado Góngora empleó el sueño⁴⁶ como momento de inspiración en la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Estas, que me dictó, rimas sonoras
cult a sí, aunque bucólica Talía,
oh excelso conde, en las purpúreas horas
que es rosas la alba y rosicler el día,
escucha, al son de la zampona mía,
si ya los muros no te ven, de Huelva,
peinar el viento, fatigar la selva.⁴⁷

⁴³ Esta obra, impresa en 1655 después de la muerte de su autor, es una sátira de la ciencia, se burla de los investigadores. El sueño inicial le sirve de pretexto para llevar a cabo la mofa contra la ineficacia de los hombres que quieren saber y carecen de capacidad para ello. Ver: José Luis Calvo Carilla, *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2008.

⁴⁴ D. de Saavedra Fajardo, *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁵ Se puede explicar este afán del poeta de autoelogiarse, como consecuencia de los continuos juicios de censura a la que fue sometida su obra por el *mahamad*. Esta censura obedecía a que en muchas ocasiones traslucía nostalgia por su antigua patria, además en sus versos profanos halagaba a nobles españoles y portugueses incluso lisonjeaba la fe católica, lo cual le condujo a un claro enfrentamiento con el *mahamad*.

⁴⁶ Joseph Pellicer de Ossau y Tovar, contemporáneo de Quevedo, lo interpreta como una especie de duermevela en la que la inspiración es más intensa, aportando, según su costumbre, gran cantidad de autoridades. (Joseph Pellicer de Ossau y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Agote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, pp. 5-6),

Sólo pide a sus mecenas, que escuche al son de la zampona las rimas sonoras, que aunque en materia rústica y del campo, le dictó con aseo y cultura Talía, a tiempo, y en horas que la Aurora está haciendo la repetida resurrección en las rosas, y como prestando con su luz purpúrea, color purpúreo a las flores, hecha una rosa el alba, y encendido en rocicler el día, o en arboles de nácar, y como apiñada en aquel instante del amanecer toda la masa candente de luz que ha de gastar el sol desde el oriente al ocaso, que en aquella hora son las inspiraciones, y los sueños más puros; y aquí el poeta imitó a Petrarca en el triunfo de la Fe, y da a entender que esta inspiración fue en sueños [...] Así a don Luis en el sueño del amanecer la musa le dictó el caso de Galatea, la muerte de Acis, y los celos de Polifemo, soñando Góngora lo que no quiso Persio en el Parnaso. Pone con razón la hora al amanecer, porque en aquella sazón son más puras, más verdaderas las inspiraciones de las musas.

⁴⁷ L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 133.

Barrios, al igual que su paisano, sitúa su sueño al amanecer. No lo expresa directamente, pero lo deja entrever con los términos: *sol, luz* (1ª estr.), *claro planeta, clara lumbre* (2ª estr.) del panegírico. Estos términos tienen una doble lectura: la luz del alba y la luz de la inspiración. La inspiración se identifica con la luz de la inteligencia, una vía iluminativa pagana, semejante a la senda que recorrían los místicos hasta llegar al momento extático, el encuentro de Barrios con el dios Apolo.

Tú, del **claro planeta, clara lumbre**,
tú, del genio mayor, mayor encanto,
tú, de Venus, envidia y pesadumbre.
Clío divina, espíritu de cuanto
rayo fulmina, en la castalia cumbre,
que suspensas las aguas del Leteo
presuman otra vez que canta Orfeo.

No todos los poetas del Barroco dibujan una imagen benigna e idealizada del sueño literario, Quevedo utilizó la ficción del sueño para realizar una sátira de numerosos personajes viciosos en *Sueños, y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios, y engaños, en todos los oficios y Estados del mundo*.

Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores, como se collige del doctísimo y damirable Propertio en estos versos:

Nec tu sperne piis venientia somnia portis:
cum pia venerunt somnia, pondus habent.⁴⁸

No podíamos dejar de mencionar esta obra al hablar de los sueños literarios, a pesar de que Barrios no participa de esta corriente crítico-satírico social, él está luchando por su trabajo, por su quehacer poético en esta composición musea que podríamos denominar panegírico-prólogo de su gran obra *Flor de Apolo*.⁴⁹ El marco del sueño de ficción se relaciona con la corriente literaria onírica presente en España desde el s. XV, heredera de la *Divina Comedia* de Dante que comienza su camino en el *Infierno*:

A mitad del camino de la vida
yo me encontraba en una selva oscura,
con la senda derecha ya perdida.

¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura
esta selva salvaje, áspera y fuerte
que en el pensar renueva la pavura!

Es tan amarga que algo más es muerte;
mas por tratar del bien que allí encontré
diré de cuanto allá me cupo en suerte.

⁴⁸ F. de Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 89-91.

⁴⁹ Barrios muestra su admiración por Quevedo en versos de corte metafísico que llegan a ser un calco como el *ejemplo XXV*: «¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?» (Coro de las Musas, p. 391).

Repetir no sabría cómo entré,
pues me vencía el **sueño**⁵⁰ el mismo día
en que el veraz camino abandoné.⁵¹

En esta fuente se mira Barrios para construir su sueño. Cuando Barrios publica su «Panegírico a las Musas» está en la mitad de su vida, cuenta con 30 años, es un momento crucial en su existencia, sufre el influjo de la corriente mística de Zebí, se encuentra en un mundo que siente como una amenaza, se halla al igual que Dante en «una selva oscura», busca una salida y la encuentra en un viaje alegórico hacia el único lugar en donde puede encontrar consuelo y apoyo, el Parnaso. En estos tiempos de confusión mental, Barrios huye del mundo real y se refugia en un universo de visiones⁵².

2.2 Sueño de ficción y viaje onírico

Continuamente se emplean como sinónimas las expresiones sueño de ficción y viaje onírico. Muchos de los sueños literarios relatan un viaje del autor a lugares reales o ficticios. Este le permitía la sátira, la propaganda ideológica; pero siempre respaldado por el recurso del «sueño» que facilitaba el distanciamiento de lo expuesto en lo narrado, le servía al autor de coartada.

El motivo primero del panegírico es la ASCENSIÓN DE BARRIOS EN SUEÑOS a la región de Boecia donde asiste a la danza de las ninfas alrededor de Apolo. Se trata de una estructura lineal en la que sucesivamente va narrando cada uno de los pasos del camino hasta llegar al clímax, la aprobación del dios Apolo. Barrios busca el reconocimiento de su labor poética. En su fuero interno la tiene en gran estima, pero necesita el asentimiento exterior. El artificio del sueño ficticio, del viaje onírico le conecta con una larga tradición literaria y filosófica: los viajes proféticos estaban reservados a grandes personajes de la cultura, de la historia y Miguel de Barrios se sitúa en ese universo. Su vocación literaria la tiene clara desde su juventud en su Montilla natal, pero desea que su quehacer sea alabado y reconocido y sólo lo puede conseguir con la conformidad de la más alta dignidad, Apolo. Se coloca en el mismo plano de los grandes literatos. Sus manifestaciones de humildad siempre fueron meras representaciones para congraciarse con sus contemporáneos y lectores. Su valía como

⁵⁰ El sueño se puede interpretar como pérdida de la conciencia del bien.

⁵¹ Dante Alighieri, *Comedia. Infierno, Purgatorio y Paraíso*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 3.

⁵² Esta situación alarmó a su esposa, la cual se dirigió al rabino Jacob Sasportas en busca de ayuda; Barrios había abandonado sus quehaceres, ayunaba desde hacía cuatro días, porque esperaba la llegada del Mesías que haría que todos los cristianos se convirtieran al judaísmo, Sasportas tuvo que convencerle de su peligroso estado de salud y recordarle sus obligaciones familiares. Este episodio lo recoge Gershom Scholem, *Sabataitisevi. Le Messie Mystique*, París, Verdier, 1983, p. 518.

escritor era lo que le proporcionaba el reconocimiento de su comunidad, además de ser su principal fuente de ingresos.

Sueño y viaje aparecen estrechamente unidos en la literatura onírica. El sueño, por lo general, enmarca fantásticos viajes a otro mundo; en estos viajes no es necesario describir cómo se ha producido el traslado, pues el lector sabía que la idea del sueño iba unida a la idea del viaje. Desde la Antigüedad existía una profunda curiosidad escatológica por conocer «otros mundos» desde una visión religiosa o pagana, y estos viajes permitían ese tipo de conocimiento.

El viaje alegórico era un tópico común entre los poetas, la inspiración les orienta a un Mundo Superior, pero cada uno de ellos lo emplea con distintos fines: un viaje catártico amoroso para algunos, un viaje de indagación psicológica para otros; a Miguel de Barrios le sirve como pretexto para mostrar sus conocimientos mitológicos y hacer alarde de ellos, a la vez que «publicita» su oficio poético y lo coloca en un alto escalafón. Barrios emplea el viaje como pretexto para autojustificar su poesía. Hay que subrayar que siempre buscaba en sus composiciones una ganancia, crematística o de reconocimiento social.

Barrios presume de su quehacer poético, de su don poético; pero lo enmascara con una falsa pátina de humildad, él lo ha soñado, la musa Clío se lo ha contado y el dios Apolo se lo ha confirmado. Cuando nos referimos al viaje de Barrios como «sueño de ficción» no quiere decir que necesariamente se produzca en estas circunstancias, puede haberlo inventado durante una lúcida vigilia, pero al relatar lo que se ha concebido se presenta como algo que ha sido soñado «entre sueños se vio, yo, vi dormido».

2.3 Sueño e imaginación

¿Por qué Barrios prefiere decir que «lo ha soñado» en vez de que «lo ha imaginado»? Puede seguir la antigua tradición de los sueños proféticos de la Biblia⁵³, o los sueños adivinatorios de los poetas, héroes y filósofos griegos de la Antigüedad que Cicerón refiere en *La adivinación*⁵⁴; todos ellos encuentran una larga descendencia en las visiones y ensoñaciones medievales. Pero cuando un autor dice que ha soñado el único testigo de esta ensoñación es él mismo, por lo que no queda más remedio que creer en

⁵³ Los sueños del faraón interpretados por José, hijo de Jacob, sobre los años de abundancia y escasez que se aproximaban.

⁵⁴ Refiere Platón que, encerrado Sócrates en una cárcel pública, dijo a su amigo Critón que moriría a los tres días, porque había visto en sueños una mujer de deslumbradora hermosura que, llamándole por su nombre, le citó este verso de Homero: «Al tercer día de buen viento llegarás a Phthia». (Cicerón, *La adivinación. El Hado*, Barcelona, Orbis, 1985, p. 40)

su testimonio, que creer lo que cuenta; lo que relata será aceptable por la propia fuerza persuasiva de lo que allí presenta, no por otras consideraciones ajenas.

En un sueño ficticio se nos pueden narrar, como soñados, los más variados discursos. «Algunas veces los sueños son unas formas de las cosas que se desean, las cuales ponen delante la fantasía».⁵⁵ Nos encontramos con una situación ambigua: un sujeto se hace responsable de lo que nos cuenta en un sueño fingido que escribió cuando estaba despierto y era plenamente consciente y responsable de lo que decía; pero un sujeto que, al mismo tiempo, desvía la responsabilidad que le incumbe, remitiéndonos a un supuesto estado de irresponsabilidad.

Miguel Avilés estudia diversas obras que emplean como marco este recurso :

Son estos sueños unos relatos cuyos autores fingen haber tenido una ensoñación mientras dormían. Durante esa ensoñación, vieron, oyeron o sintieron determinadas cosas, de las que nos informaron puntualmente.⁵⁶

Estas mismas palabras podríamos aplicarlas al sueño creado por Barrios. Su única finalidad fue crear un universo onírico que le permitiera sumergirse con suavidad en un paisaje mitológico y ganarse el favor de Apolo, dios de la lírica. Vive el sueño como una realidad. En su afán de alcanzar la cumbre poética, creación, invención e imaginación se confunden. Realidad y fábula se funden en su sueño.

Si un puro afecto, y voluntad se admite,
admite el ruego humilde que te envió,
que el fervor que a tus ojos me permite,
consagrandome a las musas mi albedrío,
Castalia a sus cristales me remite,
porque le beba el líquido rocío,
que chupando del Pindo flores tantas
me trae a ser estrado de tus plantas.

Quedó gustoso Apolo, y obligado,
y porque yo de sus grandezas fie,
a Clío, dice, de Helicón sagrado,
de la fuente Castalia me rocíe.
Bajar luego me manda con cuidado,
antes que del intento me desvíe,
y al reducir en obra mi deseo,
despertóme ausentándose, Morfeo.

Con estas dos estrofas finaliza su «Panegírico a la Musas», muestra su «humildad», fingida, y su buena intención; ruega permiso, y a cambio promete el sometimiento de su canto a las Musas «consagrandome a las musas mi albedrío». Recurre

⁵⁵ J. Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1628, p. 414.

⁵⁶ M. Avilés, *Op. cit.*, p. 26.

al recurso retórico de *captatio benevolentiae*, quiere granjearse la *amistad*, el favor del dios Apolo.

Crea un campo asociativo relacionado con la religión y los creyentes, su religión es la creación poética («ruego humilde, fervor, consagrandó»), expresiones que evocan los versos consagrados a sus mecenas, pero en este caso no es un capitán o un duque, sino que es el divino Apolo. A partir de este momento sus versos son directamente dictados por el aliento divino, ¡qué mayor *laurel* para un poeta! El licor sagrado de la fuente Castalia, el licor de la sabiduría y la inspiración, «la fuente Castalia, cuya agua hacía ser poetas a los que la bebían»;⁵⁷ las flores de la cordillera griega Pindo, montaña griega donde estaba la fuente Hipocrene; las orillas floridas del Permeso lo «atan» al Olimpo, Parnaso ... Ante esta promesa, Apolo se queda satisfecho, acepta que Barrios cante sus grandezas y las de sus Musas en su obra *Flor de Apolo* («yo de sus grandezas fie»), contando con la ayuda e inspiración de su benefactora, Clío («a Clío [...] de la fuente Castalia me rocíe»). Por último, Apolo le insta a que abandone su reino para que comience su labor, y es en ese momento cuando se despierta Miguel de Barrios, el dios Morfeo, dios del Sueño, lo abandona.

BIBLIOGRAFÍA

- Antología de poetas líricos castellanos. La poesía en la Edad Media*, Marcelino Menéndez Pelayo (est.), Buenos Aires, Espasa Calpe, t. V, 1951-52.
- Antología de la poesía española e hispanoamericana*, J.M^a Valverde (ed.), México D.F, Renacimiento, 1960.
- Crestomatía griega de autores clásicos de la antigua Grecia, con notas gramaticales y filológicas por D. Antonio Bergnes adicionada con fragmentos de algunos poetas y con el Sueño de Luciano*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de don Juan Oliveres, 1847.
- AGUILAR, J. B., *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Imprenta de Juan Pablo Marti, 1722.
- AVILÉS, M., *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- BARRIOS, M. de., *Flor de Apolo, dirigida al ilustrísimo señor don Antonio Fernández de Córdoba*, Bruselas, Imprenta Baltasar Vivien, 1665.
- Coro de las Musas dirigido al excelentísimo señor don Francisco de Melo*, Bruselas, Imprenta de Baltasar Vivien, 1672.

⁵⁷ P. Blanchard, *Mitología de la juventud*, París, Librería nacional y extranjero, 1823, p. 171.

- Triunfal carro de la perfección por el camino de la salvación*, Ámsterdam, David de Castro Tartas, 1683.
- Estrella de Jacob sobre flores de Lis dirigida a las dos muy ilustres niños Jacob y Raquel*, Ámsterdam, 1686.
- BLANCHARD, P., *Mitología de la juventud o Historia fabulosa para la inteligencia de los poetas y autores antiguos*, París, Librería nacional y extranjero, 1823.
- La mitología*, Madrid, Imprenta de D.M. de Burgos, 1826.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M^a., «Sinesio de Cirene, intelectual. La escuela de Hypatia en Alejandría», *Gerión: revista de historia antigua*, 22.1 (2004), pp. 403-419.
- CALÍMACO, *Himnos, epigramas y fragmentos*, Luis Alberto de Cuenca y Máximo Brioso Sánchez (introd., trad. y not.), Madrid, Gredos, 1980.
- CALVO CARILLA, J. L., *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2008.
- CERVANTES, M. de., *Poesías Completas II. La Galatea «Canto de Calíope»*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1981.
- Poesías Completas I. Viaje del Parnaso*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1984.
- CICERÓN, M. T., *Los oficios de Cicerón, con los Diálogos de la Vejez, de la Amistad, Las Paradojas y el Sueño de Scipión*, Manuel de Valbuena (trad.), Madrid, Joachim Ibarra, 1777.
- La adivinación. El hado*, Francisco Navarro y Calvo (trad.), Barcelona, Orbis, 1985.
- COLONNA, F., *Sueño de Polífilo*, Pilar Pedraza (ed.), Barcelona, Acantilado, 1999.
- COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984.
- DANTE ALIGHIERI, *Comedia. Infierno, Purgatorio y Paraiso*, Ángel Crespo (ed.), Barcelona, Seix Barral, 2005
- GÓMEZ TRUEBA, T., *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GÓNGORA, L. de., *Antología poética*, Ana Suárez Miramón (ed.), Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1983.
- Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.
- GRIGORIADU, T., *La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente. Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- HERRERA, F. de., *Poesía castellana original completa*, Cristobal Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 1985.
- HOMERO, *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Alberto Bernabé Pajares (introd., trad., y not.), Madrid, Gredos, 1988.
- LUCIANO DE SAMOSATA, *El sueño de Luciano Samosatense, que es la vida de Luciano; y la Tabla de Cebes, en griego y español, ilustradas con notas y la análisis gramatical*,

- Miguel de Barrios: "El panegírico a las musas", *Flor de Apolo. El sueño en la literatura para provecho de los que se aplican a la lengua griega por el Lic. don Casimiro Florez Canseco*, Madrid, por don Antonio de Sancho, 1778.
- LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, Agustín García Calvo (ed.), Barcelona, Orbis, 1984.
- METGE, B., *El sueño*, Jorge Carrión (trad.), Barcelona, Barcino, 2006.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, J., *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello, 1630.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Ídolos, o Dioses de la Gentilidad*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo González, 1628.
- PETRARCA, F., *Triunfos*, Jacobo Cortines y Manuel Carrera (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1983.
- PIZARRO DE OLIVEROS, A., *Historia de los sucesos de Ungria*, Ámsterdam, en casa de Jacomo de Cordova, 1690.
- QUEVEDO, F. de., *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- SAAVEDRA FAJARDO, D. de., *República Literaria*, John Dowling (ed.), Salamanca, Anaya, 1967.
- SÁNCHEZ de BADAJOZ, G., *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Julia Castillo (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1980.
- SCHOLEM, G., *Sabataitsevi. Le Messie Mystique*, París, Verdier, 1983.
- SIMÓN DÍAZ, J., «El Monte Parnaso en cinco obras del Siglo de Oro», *Anales de literatura hispanoamericana*, 8 (1979), pp. 273-288.
- SINESIO de CIRENE, *Cartas*, Francisco García Romero (introd., trad., y not.), Madrid, Gredos, 1985.
- TOAFF, A., «Los sefardíes en Ferrara y en Italia en el siglo XVI», en Iacob Hassan (ed.), *Introducción a la Biblia de Ferrara*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1994, pp. 185-203.
- TORALLAS TOVAR, S., «El libro de los sueños de Sinesio de Cirene», en Ramón Teja (coord.), *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana*, Aguilar de Campo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, 2002, pp.69-82.
- TORRE, A. de la., *Visión deleitable*, Hipólito Escolar (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

ANÁLISIS DE LAS PROTAGONISTAS DE ALGUNAS NOVELAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS Y GIOVANNI VERGA

SIMONA ANNA BARBAGALLO
Universidad de Catania (Italia)

INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama artístico español e italiano de finales del siglo XIX, Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga se destacan como dos de los mayores representantes. Los dos autores, a través de sus obras, nos ofrecen una visión histórico-social que se ha convertido en una inagotable fuente de información. Ellos realizan una vívida y detallada descripción de la dinámica finisecular, logrando presentar sus características a través de los personajes que viven en sus obras. *La de Bringas*, *Tigre real*, *Fortunata y Jacinta* y *La Loba* representan un claro ejemplo de cómo Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga han conseguido llevar a cabo un retrato fiel de la sociedad de su tiempo, poniendo en evidencia a las mujeres protagonistas y dirigiendo la atención hacia sus

Recibido: 4-III-2013. Aceptado: 10-V-2013.

comportamientos y acciones, elementos fundamentales para realizar una comparación y subrayar así las semejanzas y diferencias.

Aunque sean novelas escritas por escritores de nacionalidad distinta, uno es español y el otro es italiano, en concreto siciliano, y aunque los hechos sean contados de modo diferente, es interesante poner de relieve los muchos rasgos que comparten las protagonistas de las obras en cuestión. Como podremos ver, lo que llamará más la atención será su manera de actuar, que es la misma. Rechazan totalmente las convenciones sociales, tienen un comportamiento egoísta y algunas de ellas aceptan la muerte sin arrepentimiento alguno.

LA NOVELA DE ADULTERIO EN ESPAÑA E ITALIA

La novela de adulterio fue uno de los subgéneros o variantes más fecundos de la segunda mitad del siglo XIX. A partir del Naturalismo y del Realismo, a veces bajo la influencia de corrientes ideológicas o religiosas contrapuestas, y con el telón de fondo de la situación de la mujer en esa sociedad, se gestaron algunas de las obras maestras de la novela de todos los tiempos. Recordemos, a este propósito, *La Regenta*, *Madame Bovary*, *El Primo Basilio*, y *Ana Karénina*. Una de las cosas que destaca en este subgénero es la extraordinaria complejidad de los personajes femeninos (no sólo de las heroínas, sino de personajes secundarios tan inolvidables y magníficamente contruados, como Juliana en *El Primo Basilio*). La posición subordinada de la mujer la situaba en una posición de inferioridad y dependencia tan fuertes, con respecto al hombre que, en ocasiones, su única opción era la inteligencia aguzada, la sutileza, el cálculo, etc. Los personajes masculinos, depravados o no, suelen ser pintados con trazos fuertes y simples, frente a la inextricable complejidad, el refinamiento, los recovecos, de las mujeres.

En la sociedad española del siglo XIX la mujer juega diferentes papeles, como el de promotora, reproductora, transgresora y víctima de las leyes sociales de su entorno. Un buen número de novelas realistas-naturalistas tienen como título nombres de mujer, por ejemplo, *Pepita Jiménez*, *Doña Perfecta*, *Doña Luz*, *Juanita la Larga*, *Tristana*, *Marianela*, *La Regenta*, etc. Sin embargo el tratamiento que la mujer ha tenido desde el punto de vista masculino es el que reafirma el *status quo*. La concepción de la mujer del siglo XIX no era demasiado diferente a la que se tenía de ella a mitad del siglo XX. Simone de Beauvoir decide escribir un ensayo para aclarar ciertas ideas relativas a la mujer. *The Second Sex* (1949) es una reacción ante los mal llamados «mitos femeninos». La autora explica que ellos sólo justifican y autorizan los abusos y que, en base a esto, los hombres no se sienten obligados a entender a las mujeres puesto que «esa es su

naturaleza». En dicho ensayo cita a Honoré Balzac (1799-1850), uno de los padres del Realismo literario. Balzac, en su libro *Filosofía del matrimonio*, dice:

pay no attention to her murmurs, her cries, her pain; nature has made her for our use and for bearing everything: children, sorrows, blows and pains inflicted by man. Do not accuse yourself of hardness. In all the codes of so-called civilized nations, man has written the laws that ranged woman's destiny under this bloody epigraph: "Va victis! Woe to the weak". (Énfasis de la autora).¹

Beauvoir dice que el mito del misterio femenino resuelve todo lo que al hombre parece inexplicable y que, por otro lado, si éste falla en descubrir ese secreto esencial, es simplemente porque no existe. Si la mujer no se puede definir objetivamente en este mundo, entonces su tan llamado misterio no es nada más que vacío.² Una de las razones por las cuales los nombres de los títulos se referían a la mujer era porque se veía en ella la provocadora de las acciones y un ser en permanente estado de minoría de edad a la que había que educar. En su mayoría el público lector decimonónico era femenino y una de las funciones de esta literatura era el ser didáctica; por medio de la exposición de situaciones, en contra y a favor del *status quo*, se le enseñaba cómo debía conducirse en sociedad y cuáles eran las consecuencias en caso de infringir el papel esperado de ella. La posición de la mujer en la España decimonónica es bastante específica, es el «ángel del hogar», la depositaria de la honra.

El 26 de febrero de 1889 Pompeyo Gener publica en *La Vanguardia*:

En sí misma, la mujer no es, como el hombre, un ser completo; es sólo el instrumento de la reproducción, la destinada a perpetuar la especie; mientras que el hombre es el encargado de hacerla progresar, el generador de la inteligencia, a la vez creador y «demiurgo» del mundo social.³

La mujer tiene éxito –entiéndase por ello aceptación y respetabilidad– siempre que se mantenga dentro de los cánones establecidos: la casa, la familia y la iglesia. Es un orden que no debe ser alterado. La figura de la adúltera se impone también en la novela italiana de finales del ochocientos, y constituye retratos de mujer a veces relacionados con los estereotipos del Verismo o con los esquemas de la novela de apéndice, a veces caracterizados por una mayor profundidad psicológica. En este sentido, *Jacinta* de Luigi Capuana, *Una pecadora* y *Tigre real* de Giovanni Verga, *La rubiecita* de Marco Praga, *La inocente* de Gabriele D'Annunzio y *Celos* de Alfredo Oriani, representan algunas de las novelas más significativas.

¹ Simone de Beauvoir, «The Second Sex», 1949, en *Critical Theory Since Plato*, Washington, Thomson Learning, Ed. Hazard Adams, 1992, p. 997.

² *Ibidem*, p. 997.

³ Cfr. M. Nash, «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX» en George y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Tomo 4, Duby, Madrid, Taurus, 1993, p. 614.

El motivo del adulterio, con la consiguiente sanción social y familiar que pesa a la mujer, toma otra dirección en la novela de Luigi Pirandello, *La excluída*, que todavía se encuentra relacionado con los esquemas del Naturalismo, sea en el tema sea en la estructura narrativa. Pero cabe considerar que el adulterio no ha sido cometido en realidad por la protagonista de la obra, Marta Ajala, aunque haya las apariencias que la acusan (las cartas del pretendiente descubiertas por el marido). La paradoja de la historia consiste en el hecho de que la protagonista, aun siendo inocente, es echada por el marido, y cuando se ha concedido a su amante Alvignani, vuelve a ser acogida por su familia. Los mecanismos del determinismo, la rígida consecuencia entre causas y efectos de la novela naturalista y de la filosofía positivista se sustituyen, con éxitos imprevisibles, por el juego del caso, que se burla no sólo de las normas sociales sino, sobre todo, de la mirada juzgadora de la hipócrita comunidad siciliana.

EL PERSONAJE FEMENINO EN LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS Y GIOVANNI VERGA

Es notable la presencia del personaje femenino en la obra de Benito Pérez Galdós. Durante toda su vida y su período de creación literaria él aparece como fascinado por las mujeres. Según señala María Zambrano, la importancia que ocupan las mujeres en el conjunto de las novelas del escritor español responde a una característica fundamental de su obra:

Pérez Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, «ontológicamente» iguales al varón. Y esta es la novedad, ésa es la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad.⁴

O como señala Bridget A. Aldaraca, refiriéndose a las novelas del escritor español, «la mujer y la vida doméstica se destacan en ellas como *materia novelable*»,⁵ con la importante salvedad de que «se interesa por la mujer como individuo y no como género».⁶ Entre ellas vale la pena destacar la importancia de personajes como Doña Perfecta, representante de un orden opresor claramente vinculado con la Iglesia, institución a la que la mujer se encuentra mucho más unida que el hombre en cuanto a la manifestación de la religiosidad; la oposición entre dos mujeres como Fortunata y Jacinta para poner de manifiesto las diferencias de clase que se dan en la sociedad española; Isidora Rufete y la destrucción total de los mitos literarios y de movilidad social de esa misma sociedad; Amparo Sánchez Emperador, modelo de humildad,

⁴ M. Zambrano, *La España de Pérez Galdós*, Madrid, Endymion, 1989, p. 188.

⁵ B. A. Aldaraca, *El ángel del hogar: Pérez Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992, p. 18.

⁶ S. Moreno, *Love, Marriage and Desire in the «novelas contemporáneas» of Benito Pérez Galdós*, Ann Arbor, Michigan, U.M.I., Dissertation Services, 1994, p. 101.

pobreza y castidad, tormento de un sacerdote que la ha puesto al margen de cualquier solución honrada para su futuro, algo muy semejante a lo que le sucede a Tristana; Mauricia «la dura», mujer desclasada, libre, ajena a toda norma social; la resolución de Isidora para sacar adelante a su familia en *Realidad*, su voluntad y capacidad frente a los que la rechazan o pretenden marginarla a causa de la relación extramatrimonial que ha establecido con el hombre que ama.

A través de estos personajes femeninos Pérez Galdós presenta diversos aspectos de la situación de las mujeres en la España del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, pero sin duda será Tristana la que plantee directamente el tema, discuta y se enfrente a la rigidez de algunas normas de comportamiento que encasillan a la mujer en el papel de esposa y madre sin ninguna alternativa.⁷ Como ya se sabe, el siglo XIX representa en España una época de cambios que divide su población entre la tradición y el modernismo. Una sociedad trastornada que no deja ningún papel social prometedor a la mujer española. Una situación que parece notar Pérez Galdós, que no olvida representar a esas víctimas de la sociedad en todo lo que tienen de espléndido como de horroroso.

Al igual que el escritor español, el personaje femenino como objeto de la narración, se repite continuamente en la producción de Verga, y eso parece evidente en algunas novelas juveniles como *Una pecadora* (1866), *Eva* (1873), *Tigre real* (1875), en las cuales las protagonistas representan figuras femeninas seductoras y fatales, que conducen a la perdición las almas de los hombres; o también en algunos cuentos, como es el caso de la infiel Lola en *Caballería rusticana*, que abre la misma colección *Vida del campo* (1880) en la cual se encuentra también *La Loba*. Pero con *La Loba* Verga alcanza otro culmen del retrato de mujer fatal, representándola dentro de una fábula folclórico-campesina. Con las novelas de *Vida del campo* Verga vira hacia el Verismo y

⁷ Es muy interesante en este sentido el estudio de Alicia G. Andreu (*Pérez Galdós y la literatura popular*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982, p. 48), quien analiza el papel literario de la nueva heroína en la literatura de consumo del siglo XIX, definida por cualidades como obediencia, pasividad y felicidad en la resignación. Cuando el personaje no cumple con estas características (cualquier manifestación de desobediencia o de falta de resignación ante las estructuras sociales y económicas bastaría) se convierte en antagonista y sufre toda serie de desastres, desde el abandono de los seres queridos hasta la muerte, pasando por enfermedades incurables (p. 24). En muchos aspectos Tristana cumple las características de la mujer antagonista de este tipo de obras; es una mujer «egoísta» como toda mujer cuyas actividades no giran alrededor del hogar (p. 58) y es sobre todo una mujer «mal educada», «aquella que ha rechazado el papel tradicional asignado a la mujer basado en la obediencia, la resignación y la castidad» (p. 66). La amputación sufrida estaría en la misma línea señalada por Alicia G. Andreu como castigo a su desobediencia social. Para esta autora, el significado último de *Tristana* es la condena de Pérez Galdós a ese «tipo de educación orientado a hacer a la mujer más atractiva en el mercado matrimonial» (p. 104), y ciertamente, el problema de la educación de Tristana es uno de los más importantes de la obra, ya que es la base de su incapacidad para desenvolverse en la sociedad. No creo, sin embargo, que Pérez Galdós esté proponiendo una mujer virtuosa como modelo único para la mujer de la época (p. 130); en *Tristana* se está exponiendo una situación y un problema que en aquel momento todavía no había encontrado una solución.

logra representar la realidad desde el punto de vista de los personajes, los «humildes» sicilianos, hablando su lengua, adoptando su cultura, su modo de ver las cosas, o sea dejando que ellos se presenten por sí solos. Mientras con *Eva* el autor marca el momento de crisis en la representación dieciochesca de la mujer, en la sociedad primitiva de *Vida del campo* Verga vuelve a descubrir la energía y la autenticidad de los sentimientos, desaparecidos en la sociedad burguesa.

Los motivos románticos y naturalistas se funden en una nueva figura campesina de la mujer fatal, representada por *La Loba*, que es descrita por el autor como un conjunto de pasiones, bestialidad y violencia. Esta mujer, con sus ojos grandes y negros, los labios rojos, que vaga sola en las horas más calientes del día, hace pensar en el demonio. Aislada de la comunidad, la Loba se integra perfectamente en la naturaleza salvaje del lugar con su manifestación extrema de sensualidad demoníaca. Ella aparece, pues, no sólo como la proyección de los aspectos femeninos más oscuros e inquietantes, sino como una mujer-bestia-diablo porque su pasión es obsesión, y su sensualidad agresiva está relacionada con la destrucción. El título, que lleva el nombre de un animal, hace de la Loba un arquetipo del eros insaciable, y también muestra una nueva perspectiva: el hombre mira a la mujer como amenaza de su propia integridad psíquica y familiar (Nanni, víctima de la loba, encarna este drama de la pasión como pérdida de sí mismo y del orden moral, familiar y social, contra el cual él se rebela con todas sus fuerzas hasta cometer el delito). La Loba es la encarnación de una sensualidad instintiva y animalesca, imagen de una feminidad primitiva, inquietante e incontrolable.

TIGRE REAL: LA CONDESA NATA

En *Tigre real*, que hace parte de las novelas juveniles de Verga escritas entre el 1865 y el 1875, y que sienten fuertemente la influencia de los autores franceses más famosos en esos años (Dumas, Prever, Feuillet) y del ambiente de la Scapigliatura con el que Verga estuvo en contacto en Florencia y Milán, la figura femenina que atrae la fantasía de Verga se inspira en el modelo romántico. Situaciones típicas de la producción mundana son: una pasión arrastradora, «romántica», contrastada o vivida de manera conflictiva por los protagonistas, con conclusiones casi siempre dramáticas; una imagen femenina en que se entrelazan la belleza, la excentricidad, la lujuria y la sociedad frívola. Así, mientras en los años sesenta se abre un feliz debate sobre la emancipación de la mujer y su derecho a participar en la vida política, la imagen femenina que prevalece en la narrativa tardo-romántica y en las novelas de Verga, a partir de *Una pecadora* (1866) donde la protagonista, Narcisa, sacrifica todo por amor, chocando con las convenciones sociales del mundo burgués, a *Eva* (1873), que representa la figura de una bailarina en que se encarna la seducción femenina

antes sublimada en la diosa, es el de la mujer fatal, de la dominadora que emana una fascinación destructora, tratándose siempre de una mujer de lujo.

En *Tigre real*, Nata (la heroína de la obra) está construida enteramente en la dimensión del melodrama, con todos los ingredientes típicos de las mujeres fatales, protagonistas de los furiosos amores del ochocientos, criaturas elegidas y perversas, seleccionadas como flores de la sierra o caballos de raza. Nata es una condesa rusa, casada con un diplomático, que pasa, envuelta en abrigos de piel y joyas, por los deseos de los hombres, eligiendo o rechazando, con notable indiferencia, a sus pretendientes; es una heroína pasional pero glacial e impenetrable al amor.

En estas manifestaciones literarias ninguno de los protagonistas masculinos se salva de las convenciones, y de las protagonistas femeninas, quizás sólo María en *Historia de una curruca* alcance alguna relevancia de verdad artística, al estar librada del patetismo. El estilo parece poco innovador, raramente se anima; muchas veces se hace enfático y resulta flojo, lo que no ocurre en la expresión original de las futuras obras maestras de Verga. La mujer fatal en estas obras se convierte en la personificación de la hipocresía burguesa. Un tema recurrente es el misterio del enamoramiento, ligado a la atracción por la lejanía, a la ilusión que se esconde tras la figura femenina, al mito de la apariencia: una vez caídos los aparatos escénicos, la mujer se revela en toda su miseria. Verga quiere analizar las pasiones para alcanzar el fin del arte, o sea la realidad. Esto lo explica en el prefacio a *Eva*, novela que cuenta la pasión de Enrico Lantieri, un joven pintor carente de medios, por la bailarina Eva; una pasión que lleva al joven, abandonado por la amante, a la muerte. Eva es la mujer fatal, ya inerte y frágil como una «curruca», ya cruel y agresiva como un «tigre real»; es una «pecadora», es «eros» que consume y destruye al hombre porque no sabe luchar ni reaccionar contra los golpes de la suerte.

En *Tigre real*, la figura femenina se encuentra opuesta a la realidad de la familia y del campo sicilianos. Nata, como ya se ha dicho, es una noble rusa, devorada por la tisis y por la pasión erótica, que personifica todavía el ideal romántico del amor absoluto identificado con la muerte. Y, en efecto, en la representación de la mujer, de su última noche de amor con el protagonista, Giorgio La Ferlita, la influencia de la Scapigliatura se hace muy fuerte, muy evidente en los tonos violentos y exasperados.

La novela cuenta la historia de un joven y rico siciliano, Giorgio La Ferlita, quien, durante una lujosa velada, conoce a la condesa rusa, Nata, mujer fatal pero enferma de tisis y destinada a morir. Giorgio se enamora locamente, pero Nata se limita a jugar con él.

Una noche, finalmente, le desvela que está malcasada y que sólo amó una vez en su vida a un polaco que la engañó. Arrepentido por tal engaño, el polaco acabó suicidándose y ella todavía no logra olvidarlo. Giorgio, vencido por la pasión, renuncia a un viaje de trabajo para estar cerca de su amada, pero Nata está obligada a salir con su marido para Rusia. Así Giorgio intenta olvidarse de esa mujer y se casa con la rica y virtuosa Erminia Ruscaglia, quien ha renunciado a su amor por su primo Carlo. Su vida transcurre serena hasta que regrese Nata. Los dos vuelven a verse y amarse. Giorgio está dividido entre la pasión por Nata y el quedarse con su mujer y su hijo. Al final, el amor conyugal triunfa sobre el amor-pasión, y Giorgio encuentra definitivamente la paz en su matrimonio.

Cabe subrayar que de *Tigre real* existen dos redacciones que son totalmente distintas, y que constituyen dos obras con trama y forma diferentes. En cuanto al concepto de redacción «diferente», F. Branciforti⁸ nos ofrece una clara definición en las páginas iniciales de su obra, *El escritorio verista*, sobre la historia editorial de los textos de Verga:

Stesura *diversa* è un testo rifatto nella sua struttura narrativa (altri avvenimenti, altri personaggi, altri luoghi, ecc.) e/o nella sua struttura formale (altra sintassi, altro lessico, altro *punto di vista*, ecc.); la sua alterità rispetto al testo approvato definitivamente dall'autore, può avere consistenza diversa riguardo all'una o all'altra struttura, al punto di lasciare intatta la prima e variare la seconda e viceversa o variarle entrambe, e anche il grado di modificazione può essere diverso, ora lieve de uniforme de ora frammentario e sconvolgente.⁹

Las dos redacciones de *Tigre real* se diferencian, entonces, por la trama y la forma, además de una serie de variaciones externas,¹⁰ así que se advierte «il chiaro disegno dell'autore a variare, a fare *un'altra cosa*».¹¹ Lo que tienen en común las dos redacciones es la nuda «fábula»: el amor de un joven y elegante diplomático, otro héroe de la mundanidad, el «hombre de lujo», algo superficial y vanidoso, por una noble mujer rusa, caprichosa, enferma de tisis y destinada a morir, que no se concede,

⁸ F. Branciforti, «El escritorio del verista», en *Los tiempos y las obras de Giovanni Verga*, Aportación para la Edición nacional, Florencia, Banco de Sicilia, Le Monnier, 1986, p. 62.

⁹ «Redacción *diferente* es un texto rehecho en su estructura narrativa (hay otros acontecimientos, personajes, lugares, etc.) y/o en su estructura formal (otra sintaxis, otro léxico, otro *punto de vista*, etc.); su alteridad respecto al texto aprobado definitivamente por el autor, puede tener una consistencia diferente en relación con una u otra estructura, a punto de dejar intacta la primera y cambiar la segunda y viceversa o cambiarlas ambas, y también el grado de modificación puede ser diferente, ya ligero y uniforme ya fragmentado y desordenado».

¹⁰ Onomástica diferente: en la primera redacción la protagonista es la baronesa Lida, en la segunda es la condesa Nata. El protagonista, en la primera redacción se llama Gustavo Di Marchi, en la segunda es Giorgio La Ferlita; aparecen diferentes rasgos físicos de los protagonistas, la proliferación de los personajes, un nuevo teatro de los acontecimientos, la división de la materia narrativa en capítulos, etc.

¹¹ «la clara intención del autor de cambiar, hacer *otra cosa*».

excepto en los momentos de extremo peligro, para conferir un halo de excepcionalidad a su relación en el imaginario amoroso del hombre.¹²

Las dos redacciones se diferencian, primero, por la diversidad de las intenciones, de las perspectivas ético-existenciales de que son depositarias. La primera versión de la novela se basa en la descripción de una pasión trágica y devoradora, y representa ese mito romántico y burgués del «amor excepcional», que ocupaba la fantasía juvenil de Verga. Gustavo y Lida, protagonistas de la obra, incitados por los ímpetus de un amor exasperado, sin límites, se mueven en un aura enrarecida y retórica de fatalidad. El amor de Gustavo es descrito según los cánones románticos que revelan la influencia directa de Dumas hijo en la exaltación de una «mujer fatal», que una tradición probada y culminada en la «dame aux camélias» le ofrecía. Lida no es una mujer real, es una enferma caprichosa, excéntrica, indiferente a la vida de los demás, aunque esto debería ser la consecuencia y la huella inolvidable de la desilusión padecida por su precedente amante polaco, quien la traicionó. Es una nueva desmañada encarnación de ese «mito de mujeres»¹³ que caracteriza no sólo las novelas juveniles del escritor, sino también la mayoría de la producción literaria del ochocientos, un carácter que sobrepasa los límites de lo normal para caer en lo patológico.

Si en *Tigre real I* domina la pasión que se mueve alrededor de la mujer, en *Tigre real II* el personaje masculino está relacionado con la atracción-oposición respecto al personaje femenino,¹⁴ crecido y madurado, que se distingue del personaje femenino de la redacción original, a quien se le atribuye, en el bien y en el mal, el papel de la generosidad.

Mientras la mujer, de hecho, es capaz de impulso, dedicación y acepta de manera resuelta todas las consecuencias de sus elecciones, el hombre, después del estallido de la pasión, vuelve a la racionalidad calculadora, cayéndose a estímulos externos de varia naturaleza: sociales, económicos, familiares, hasta que, cansado y casi asustado por la experiencia amorosa que revela cada vez más su carácter atropellador y amenazador, busca refugio en el puerto tranquilo de su isla, en el ámbito de las instituciones tradicionales y del cariño familiar, representados por su mujer y su hijo.

Como antítesis de Nata, mujer fatal y exótica, aparece la figura firme y madura de la mujer Erminia, depositaria de los valores familiares, y que por éstos renuncia a su amor por su primo. En esto consiste, principalmente, la diferencia entre las dos

¹² Ya en *Eva* resalta la tesis que el amor hay que alimentarlo a través del deseo insatisfecho, y que desaparece cuando el deseo se satisface.

¹³ Cfr. Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1983^o, p. 42-6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 227.

redacciones: en la primera, el amor y la aventura constituyen los estímulos para la expansión y el enriquecimiento del ser, a los cuales se contraponen en la redacción sucesiva, en la segunda parte innovadora, la familia y todo el orden constituido.¹⁵

Este regreso al *ethos* familiar y al ambiente isleño hace pensar en «un anticipo de la religión de la casa y del hogar doméstico del horizonte de *Los Malasangre*»,¹⁶ y se podría entrever también algo del «ideal de la ostra»: como la ostra se queda unida con la roca y no cede a las atracciones e inseguridades del mar abierto, el hombre se queda dentro del hogar sin ceder a las tentaciones y pasiones externas. Además de las sustanciales variaciones de contenido, es importante poner de relieve la diferente organización de la estructura de las dos obras en cuestión. En *Tigre real I* se subraya la tensión constructiva y organizativa del *récit* que, según las intenciones de Verga, tendría que hacer original la novela y aumentar su éxito como escritor profesional que aspiraba a ser. El empeño en la elaboración de las estructuras narrativas, que rápidamente llega a una complejidad infructuosa de las situaciones, se vale de los consabidos ingredientes de las novelas de la época, especialmente de la técnica del «corte» productor de *suspense*, que se deriva directamente de la novela de folletín.

Verga no quiere narrar la intrincada sucesión de los acontecimientos según un hilo lógico y cronológico lineal. La novela empieza con una andadura memorial y analéptica no muy diferente de la inicial de *Eva* («Había encontrado dos veces a esa mujer» / «En febrero de 1865 había venido a alojar en el hotel Nueva York un amigo mío de la infancia, empleado de la embajada, que ya no había visto desde hace algunos años»),¹⁷ interrumpida por avances del narrador omnisciente o por *flash-back*, ofrecidos especialmente por las cartas que están insertadas continuamente en la novela, consideradas elementos indispensables para el enredo, o como conexión de hechos con acontecimientos antecedentes necesarios de la historia, o bien por la narración del protagonista hecha al amigo confidente. Este último, de hecho, al principio del acontecimiento desempeña una función extradiegética, con una actitud de indiferencia u observación irónica frente a los excesos de la pasión y del capricho, que luego abandona para entrar en primera persona en la

¹⁵ *Tigre real II* muestra una dinámica diferente que, expuesta en *Fantasticheria*, caracterizará la ruta verguiana desde las novelas juveniles hasta las de la madurez. (Cfr. V. Masiello, *El punto sobre: Verga*, Bari, Laterza, 1986, Introd., p. 22-3).

¹⁶ Son palabras de R. Scivano a propósito de *Eva*, donde ya los críticos han subrayado una oposición entre la pasión y los afectos domésticos, y de *Tigre real*: «En el conjunto este contraste entre pasiones y afectos es, quizás, plausible para otros pequeños románticos, pero en Verga es recibido exclusivamente en su adquirida forma literaria, y ver un anticipo de la religión de la casa y del hogar doméstico del horizonte de *Los Malasangre* aparece poco creíble como tema no relacionado con ningún asunto de carácter social, y tampoco con temas más complejos de antropología a la cual Verga todavía tiene que acercarse». («*Mentira romántica y verdad novelesca*» en *el Verga fiorentino*, Actas del II Congreso *Las novelas fiorentinas de Giovanni Verga*, 1981, p. 30-1).

¹⁷ Cfr. R. Verdirame, *La aventura de «Tigre real» y otras novelas verguianas*, Catania, Aldo Marino Ed., 1984, p. 13.

acción, convirtiéndose en intermediario, además de ser el confidente y cómplice del protagonista, que lo lleva a la última cita con la mujer amada, y participa en el drama hasta casi identificarse con el amigo.

Analizando los diferentes niveles narrativos de *Tigre real I* se puede notar que la narración fundamental es contada por un «yo» narrador, y al lado de éste aparecen numerosas otras narraciones, siempre en el interior del desarrollo diegético principal, en un encaje estructural que desdobra, triplica, multiplica los planes de la compleja economía narrativa. La segunda redacción aligera la estructura narrativa de los planes y encajes. *Tigre real II*, de hecho, tiene una única fuente narrativa, y el cuento se enfoca en el punto de vista de una sola voz narradora. También en esta redacción el narrador extradiegético desempeña la función de personaje, pues intradiegética, empero, dentro del cuento principal, no se articulan narraciones secundarias, excepto que la exposición de una carta dirigida a Giorgio, y la descripción de la misteriosa mujer enferma que ha llegado al Hotel de los Baños de Acireale, que pero no representa una historia dentro de la historia, ya que es contada directamente por el médico Rendona.

A la hora de escribir la redacción definitiva de *Tigre real*, Verga hace una revisión de la primera versión con el fin de individuar los episodios para eliminar o considerarlos para la nueva redacción. Lo que Verga quiere destacar en la última redacción es el motivo psicológico central de la historia.

Como ya se ha dicho, mientras la primera redacción se basa exclusivamente en la descripción de la pasión trágica y devoradora de un joven y elegante diplomático por una caprichosa noble mujer rusa, quien no se concede calculadamente para dar y guardar un halo de excepcionalidad en el imaginario amoroso de él, la nueva redacción manifiesta una dinámica diferente de los personajes, que son más numerosos. Nata mantiene sustancialmente los rasgos salientes de Lida (personaje de la primera redacción), pero a lo largo de la obra demuestra, aunque sea caprichosa y pasional, ser capaz de impulsos y estar dispuesta a aceptar con determinación todas las consecuencias de sus propias elecciones. Giorgio, el protagonista masculino, conserva la fragilidad del carácter del joven viciado por la familia y la sociedad, que se manifiesta en la primera versión, pero cuando explota la pasión, él casi asustado regresa a su «razonable» tradición, o sea busca refugio en el usual matrimonio, conveniente también desde el punto de vista financiero, en el puerto tranquilo de su isla, con su mujer y su hijo.

La condesa aparece como una mujer fatal en toda regla, que engaña a su marido para disfrutar de los placeres de la vida. El embajador es un pobre hombre que no puede escapar a su amor: un simple mensaje, un simple beso, son capaces de llevarle a la ruina, de hacerle arriesgar todo por su amor. Se trata de una visión del amor

extrema, histriónica y ultratrágica. Nata posee todos los rasgos de una naturaleza salvaje y de una sociedad refinada; es una bohemia que arde de pasión, y esta gran pasión humana de la que ella es portadora, la hace el ídolo de todos los hombres, que intentaban conquistarla y quitarla al marido: «Cotesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata – era boema, cosacca e parigina – e nella felina pupilla coruscavano delle bramosie indefinite ed ardenti».¹⁸ Las mujeres envidiaban su hermosura, sus vestidos y las gemas que llevaba, las cuales dejaban entender su pasión por el lujo. «[...] le donne che le invidiavano le sue gemme e la sua avvenenza; questa grande passione umana, in nome della quale ell'era diva [...]».¹⁹

Nata es una mujer cuya fascinación depende de los artificios, de las joyas, de la máscara estética. Es la heroína pasional, caprichosa, que seduce los hombres con su belleza, despertando en ellos ardores irresistibles. Ella es ya una pantera celosa, ya una leona herida, ya un tigre real, ya una loba feroz, de largos silencios (aún artificiosos, diferentes de como luego serán los que encierren las penas auténticas), que concibe el amor como la única divinidad, y que muere sola (como todas las criaturas verguianas). Como antítesis de Nata, aparece Erminia, mujer virtuosa y esposa de Giorgio quien, aun sabiendo que su marido la había traicionado, renuncia, en nombre de los valores familiares, al amor inocente e idílico por su primo, y le dedica toda su vida al marido.

En *Tigre real* el protagonista es derrotado por sus pasiones, «vencido» por la vida, y abandona para siempre la gran ciudad regresando a su país nativo, que es Sicilia. Esta obra se cierra con el redescubrimiento del valor de la familia por parte del protagonista, decepcionado y ardido por la pasión pecaminosa y perversa por una mujer fatal. El regreso a la familia (a su mujer devota y buena y a su hijo) coincide con el traslado al campo, o sea lejos de los venenos de la ciudad.

Cabe destacar, a este propósito, el papel fundamental que desarrolla el «espacio». Verga considera la familia como el único «espacio interior» donde rigen la serenidad, el amor, el cariño, todos sentimientos que lo conducen a su tierra nativa, caracterizada por el ambiente del campo, donde estos valores están arraigados. La ciudad, considerada como «espacio exterior», es un lugar de seducción y tentación.

¹⁸ G. Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre Reale*, Milano, Mondadori, 1988, p. 350: «Esa mujer tenía todas las avidedes, todos los caprichos, todas las saciedades, todas las impacencias nerviosas de una naturaleza salvaje y de una sociedad refinada – era bohemia, cosaca y parisiense – y en la felina pupila coruscaban deseos indefinidos y ardientes».

¹⁹ *Ibidem*, p. 350: «[...] las mujeres que le envidiaban sus gemas y su avenencia; esta gran pasión humana, en nombre de la cual ella era diva [...]».

En las novelas juveniles de Verga (*Eva*, *Una pecadora* o *Eros*) el paisaje que hace de fondo es el de los teatros a la moda (el San Carlo, el De la Pergola, El Politeama), de los ricos salones, de los restaurantes elegantes, de las fiestas lujosas donde se cometen traiciones, intrigas amorosas, para destacar su fuerte poder atractivo y valor negativo. La ciudad, entonces, no representa más que el lugar del pecado, donde las pasiones y los impulsos llevan al hombre a la ruina. Espacio, entonces, de la seducción es el teatro, o sea el lugar físico, el espacio material de la platea y del escenario con sus anexidades, los palcos, el *foyer*, los camerinos. Espacio de la liberación de los impulsos, cuyas valencias pecaminosas están conectadas con su constituirse como lugar electo de la mundanidad; y muy a menudo espacio relacionado con circunstancias infaustas: en *Eros* la madre del protagonista saliendo del teatro se toma una pleuresía que la llevará a la tumba.²⁰ En *Tigre real*, es en el teatro donde la pasión amorosa de Giorgio La Ferlita por Nata tiene su primera manifestación:

Giorgio l'abbracciò quasi fuori di sé; ella gli appoggiò le mani sul petto, e s'irrigidì, coll'occhio sbarrato in quello di lui, senza vederlo; poi si svincolò dolcemente, ed uscì dal palchetto. Ei la seguiva barcollando, sbalordito, soffocato dalla violenza di quella passione che irrompeva ad un tratto come una tempesta.²¹

Y más tarde, después de haber pasado tanto tiempo sin verse y La Ferlita se había casado con otra mujer, es en el teatro donde los dos se vuelven a encontrar: desde ahí se reanuda el hilo de un amor no menos fatal que el de Pietro y Narcisa en *Una pecadora*: la conclusión será de nuevo la muerte de la mujer (añadiendo también la del hijo de Giorgio). Una vez más, entonces, el teatro se configura como el espacio en el que emerge lo pasional transgresor y ruinoso en todos sus efectos.

LA DE BRINGAS: ANÁLISIS DE ROSALÍA DE BRINGAS

En *La de Bringas*, como en *Lo prohibido*, *Realidad* y *Fortunata y Jacinta*, que pertenecen a las novelas sociales «de la serie contemporánea» escritas a partir de 1884, el tema del adulterio viene a desempeñar un papel significativo. Según el testimonio de Palacio Valdés, este interés en el tema del adulterio, por estos años medios de la década, era común a otros novelistas, probablemente por la influencia de los escritores naturalistas franceses:

[...] en las relaciones de familia, por regla general [los novelistas] no ven otra cosa interesante que el adulterio. De cien novelas contemporáneas se puede afirmar que

²⁰ G. Verga, *Eros*, Introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1986, p. 7.

²¹ G. Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre Reale*, Milano, Mondadori, 1988, p. 377: «Giorgio la abrazó casi fuera de sí; ella le puso las manos en el pecho, y se enrigidició, con el ojo cerrado, sin mirarlo; luego se alejó dulcemente, y salió del palco. Él la seguía tambaleando, pasmado, sofocado por la violencia de esa pasión que irrumpía de repente como una tempestad».

noventa se desenvuelven sobre este tema. Sin duda, por la constitución actual de la sociedad, es el adulterio la relación que engendra mayor número de episodios interesantes y pone en juego los más escondidos resortes del alma humana.²²

Además de la moda francesa, este cambio de enfoque que Pérez Galdós produjo entre sus novelas anteriores y posteriores a 1884 se debió al estreno del escandaloso drama de Eugenio Sellés *Las vengadoras* que, en los meses que iba componiendo *La de Bringas*, lo incitó a desarrollar en la novela el tema del adulterio matrimonial de la manera adecuadamente realista y artística que había preconizado en sus meditaciones teóricas hacía casi catorce años.

La de Bringas gira en torno a Rosalía, mujer de la baja clase media casada con un hombre avaro y cicatero, don Francisco de Bringas, que permanece atento y riguroso ante los menores incidentes de la economía doméstica. Rosalía, amiga de los trapos y de la representación social, traba estrecha amistad con una marquesa tronada, Milagros de Tellería, que acaba por arrastrarla a gastos insensatos en atavío, gastos que la de Bringas intenta ocultar a su marido por todos los medios. La posterior enfermedad de don Francisco, y su consiguiente cesión del control doméstico, contribuyen a que Rosalía acabe por enredarse en maniobras pecuniarias que la empujan finalmente hasta el ejercicio de la prostitución a cencerros tapados. La novela concluye cuando, definitivamente ciego el marido y ya corrida la mujer, es ésta quien se propone sacar adelante a la familia con una sabia venta de sus encantos. La novela es, por tanto, la historia de una mudanza moral, y la amiga funciona como un catalizador en el deslizamiento de Rosalía hacia la prostitución.

El eje fundamental en torno al cual surgen los argumentos y los personajes de *La de Bringas* es aquello a lo que J. F. Montesinos llamaría *la locura crematística*.²³ Cronológicamente se centra entre Marzo y Septiembre de 1868 y narra la vida de la familia Bringas, concretamente la de su personaje central, Rosalía Pipaón de la Barca, Señora de Bringas, perteneciente a la pacata burocracia palaciega; su posición social enlaza con la pequeña burguesía ufana de escalar posición y para ello nada mejor que dejarse embaucar por el mundo de las apariencias falaces. Nuestro personaje femenino se dibuja a la perfección con una serie de registros psicológicos donde la propia rebeldía y cierto afán por liberarse de unas ataduras domésticas van a convivir con formularios y *clichés* tan propios de la mujer burguesa del ochocientos.

Una característica fundamental es la vinculación establecida entre ésta y otras novelas del autor donde la relación mercancía (dinero) / mujer es un binomio que

²² A. Palacio Valdés, «Testamento literario» en *Obras*, Madrid, Aguilar, II, 1959, p. 1.273.

²³ J. F. Montesinos, *Pérez Galdós*. 3 vol., Madrid, Castalia, 1968-1973, citado en la Introducción de *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 19.

manipula inexorablemente el hombre. Nuestra protagonista, inmersa en su inagotable necesidad por adquirir vestidos, *trapos* y adornos de última moda, su particular *locura trapística*, accederá a préstamos, sustracciones, créditos, para saciar su voraz apetito hasta que, por fin y, en palabras del narrador, «desequilibrada la economía doméstica» iniciaría una nueva etapa en que «[...] supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades [...]».²⁴

Como podemos ver, el elemento del dinero que desempeña la función específica de posesión es muy importante en la novela de Pérez Galdós como en la de Verga, ya que contribuye a resaltar el marco social en que las obras se desarrollan: el urbano. En el medio urbano dicha posesión se reflejará en una simbología externa, a la cual, como vemos en la novelística galdosiana, se puede llegar sin la causa que produce el efecto (el dinero). Viene a decirnos Pérez Galdós que la clase media madrileña en su afán de aparentar es una gran mascarada. Tanto la clase media de Pérez Galdós como la de Verga tienen como fenómeno común el de la apariencia.²⁵

La de Bringas es una obra que nos muestra una doble lectura; por una parte, el análisis de una sociedad efervescente y del empuje de la burguesía como clase social contemporizadora en aras de asumir los resortes del nuevo poder sociopolítico, por otra, el retrato implacable de una mujer trabada a una determinada escala social, la pequeña burguesía burócrata. Como en toda novela de costumbres, Pérez Galdós afina al mostrar un preciso papel que en cierto modo le tocó vivir a la mujer; de una parte el matrimonio, que se configuraba como la gran solución viable y común a todas las de cualquier grupo social; de otra el trabajo, reducido mayoritariamente al servicio doméstico o a ciertos oficios tales como planchadoras, modistas, cigarreras, y vulnerable a cualquier tipo de prostitución más o menos encubierta. La mujer y su desarrollo personal y vital dependería, por tanto, del hombre y del tipo de relación que con él se estableciera, a excepción de aquellas circunstancias en las cuales ésta fuese poseedora de su propia fortuna.

En *La de Bringas* nos enfrentamos a un tipo de mujer (*femme incomprise*) que debe engañar a su marido para obtener aquello que más desea en la vida: el lujo aparente, entendido éste como la ostentación en el hogar (permitirse todos los caprichos posibles) y en el vestir (llevar los modelos más extremados y fulgurantes), rasgos que en cierto sentido comparte con Nata, la protagonista de *Tigre real* de Verga. Es cierto que las mujeres poseen más gracia en el vestir y que son, por lo general, mucho más presumidas que los hombres, pero también es cierto que la ostentación en el vestuario

²⁴ B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 305-308.

²⁵ Cfr. Clara Sánchez Muñoz, *Giovanni Verga y Benito Pérez Galdós*, *Dianium*, 2, 1983, pp. 101-102.

de Rosalía de Pipaón raya en el desvarío. En más de un momento se nos hace referencia a la suspensión que sufre la de Bringas en aquello concerniente a su vestuario: «se había apasionado grandemente por los vestidos».²⁶ «Bajo la acción intoxicante de una embriaguez de trapos»²⁷ o, por lo bajo, el capítulo X de la novela en el que la de Pipaón y la de Tellez saborean una refinada conversación sobre sus «trapitos» y lo que se llevará esa misma temporada.

Hasta aquí podemos hablar de una mujer extremadamente presumida, pero la herencia «bovática» empieza a hacerse manifiesta en el momento en que Rosalía se hipoteca por comprarse unos «trapitos». El referente está más que claro y, ciertamente, es la Bovary a quien también le ocurre lo mismo, empeñándose hasta la bancarrota para darse el placer de vivir y disfrutar de un lujo aparente. La situación en que estará el personaje la obligará a tomar el camino de la prostitución no sólo con Pez, sino con todos aquellos hombres con los que alternará en el Prado con tal de averiguar quién puede ayudarla con su deuda, a quién debe entregarse con tal de poder pagar.

Rosalía, entonces, es una adúltera: traiciona a su esposo, Francisco Bringas, para tener relaciones con otros hombres y para sostener a la familia. Ella, al igual que Nata en *Tigre real*, representa el tipo de mujer con capacidad de decisión, aunque dicho poder se ve limitado al ámbito doméstico, a la manipulación de su entorno y sus decisiones están regidas siempre por el interés en la opinión ajena. El mundo de Rosalía es un mundo maniqueísta, dividido en buenos y malos, ricos y pobres, un mundo que es, infelizmente, el retrato de la clase social a la que pertenece: la pequeña burguesía.

Rosalía de Bringas «era una dama hermosa, mucho más joven que su marido, que en edad aventajábala como unos tres lustros».²⁸ Pero la descripción de su tipo de belleza es más precisa: se trata de «una de esas hermosuras gordas, con su semblante animado y facciones menudas, labradas y graciosas, que prevalecen contra el tiempo y las penas de la vida. Su vigorosa salud, defendiéndola de los años, dábale una frescura que le envidiarían otras».²⁹

Para ayudarnos a imaginarla, el autor añade que se la solía comparar con los tipos de Rubens. Esta representación de la heroína como una Venus barroca sugiere desde el primer momento la psicología del personaje y la sitúa, al mismo tiempo, como símbolo de una clase social. En efecto, algunos caracteres del arte barroco son también

²⁶ B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 92.

²⁷ *Ibidem*, p. 104.

²⁸ *Ibidem*, p. 17.

²⁹ *Id.*, p. 18.

rasgos de Rosalía y de su medio: el gusto por lo aparatoso, las formas ampulosas, el tono triunfalista, la preocupación por la apariencia, el afán de impresionar y de deslumbrar. Esta vertiente de su personalidad, motivo central al que se subordinan todos los demás, comienza a manifestarse ya en *Tormento*, donde nos enteramos de que

«[...] se le había desarrollado el gusto en las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes sólo tenía cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes. Ella misma se había hecho dos batas bastante bonitas; usaba casi siempre el corsé, y en todo se echaba de ver que no quería parecer desagradable».³⁰

Este deseo de «hacer patente su hermosura» mediante «el esmero del vestir y por los aliños y adornos de buscada oportunidad» se asocia con su actitud seductora hacia su primo, el riquísimo indiano Agustín de Caballero, de quien espera sacar todas las ventajas posibles. Pérez Galdós refiere «cómo enseñaba sus blancos dientes, cómo contorneaba su cuello: cómo se erguía para dar a su bien fajada cintura esbeltez momentánea [...]».³¹

Se articulan en esta escena varios términos que pasarán a ser *leitmotiv* en *La de Bringas*, atrapándola en un círculo vicioso: adornar su cuerpo para seducir al hombre; emplearlo entonces como instrumento para conseguir dinero; comprar luego nuevas galas con que adornarse. Estos elementos hacen recordar a Eva y a Nata. De hecho, al igual que Rosalía, las protagonistas de los dos relatos de Verga exhiben el lujo de sus joyas y de sus elegantes vestidos para conseguir sus deseos y caprichos. Entienden el lujo como un arma, un poder que, aunque por razones diferentes, les deja conquistar y caer los hombres a sus pies, ejerciendo sobre ellos una fuerza y atracción irresistibles.

De este modo, la vestimenta pasa a ser el objeto privilegiado de los sueños de Rosalía:

Y después de recebar su imaginación en las hermosuras de la casa de la calle del Arenal, vivienda de ricacho soltero, veía montones de rasos, terciopelos, sedas, encajes, pieles, joyas sin fin, colores y gracias mil; los sombreros más elegantes, las últimas novedades parisienses, todo muy bien lucido en teatros, paseos, tertulias.³²

Es en esta escena fantasmática donde Rosalía puede articular su deseo. Aunque, al convertirse en una verdadera pasión, acabará por alienarla:

³⁰ B. Pérez Galdós, *Tormento*, Madrid, Alianza editorial, 1991, p. 172.

³¹ *Ibidem*, p. 226.

³² *Ibidem*, p. 242.

Y esta grandiosa visión, estimulando dormidos apetitos de lujo, le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora de Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de su falsificación con las ardientes borracheras del triunfo.³³

Así, retocada, adulterada, falsificada, Rosalía, al igual que Nata, sólo podrá organizar su subjetividad colocándose en el lugar de un objeto que se luce, que se ofrece a la mirada, admiración, envidia o deseo de los otros. Pero en *La de Bringas* el interés por la vestimenta no se limita a ser sólo un mero producto de la vanidad o un capricho femenino; se trata de una verdadera pasión, es decir, un deseo que conduce al sujeto a perder su posición como tal, para convertirse en esclavo del objeto que anhela poseer. Esta pasión se constituye como la cicatriz de una doble pérdida: por un lado, Rosalía había encontrado en los vestidos un objeto con que llenar las carencias que padecía en lo que Pérez Galdós llama irónicamente «aquel Paraíso en que su Bringas la tenía tan sujeta».³⁴ El autor describe no sólo el deseo de Rosalía de adquirir nuevos vestidos, sino también una permanente actividad que despliega con los que ya tiene: «[...] ella afectaba despreciar las novedades; pero a cencerros tapados estaba siempre haciendo reformas, combinando trapos e interpretando más o menos libremente lo que traían los figurines».³⁵

En el momento en que entra en escena Milagros, marquesa de Tellería, los trapos no son sólo un objeto de lujo o vanidad, sino que tienen una función muy compleja, en la que se articulan diferentes aspectos: ante todo, el mundo de los trapos representa la ruptura con una cotidianidad asfixiante; las palabras empleadas al hablar de las telas y los trajes remiten a un espacio diferente, a una escena deslumbrante, en la que, sin embargo, Rosalía se construye a sí misma como una marioneta, como una muñeca de trapo, en su intento por definirse, por atrapar y retener un contenido que llene su vacío interior y le proporcione sustancia. No obstante, paradójicamente, como escena ajena a la vida conyugal, es para ella, en lo imaginario, un espacio no sólo de identidad sino también de libertad.

Se aprecia, asimismo, el goce sensual: tocar las diferentes texturas, ver los modelos y colores, oír los sonidos que producen las telas al moverse, y hasta oler ciertos aromas: «De aquel bonito desorden salía ese olor especialísimo de tienda de ropas, que es un resto de los olores del tinte fabril, mezclado con los del papel y la madera de los embalajes».³⁶ Esta estimulación de los sentidos incluye la emoción asociada siempre al placer erótico, y le permite recrear una presencia, allí donde sólo había ausencia.

³³ Id., p. 242.

³⁴ B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 93.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 120.

Como se puede ver, el lujo, el gasto desbocado, derivados de una existencia frívola y mundana aparecen citados, en la novela, como causa de la vesania sexual femenina.

A este propósito, cabe recordar que, hacia 1870, se gesta en España una cultura de consumo accesible a los sectores acomodados de la clase media que habitaban en las principales ciudades del país. Vinculado tradicionalmente con la nobleza, este *ethos* del dispendio iba metafóricamente unido al exceso sexual, como sucedía con la figura, glosada ya por la literatura del Siglo de Oro, del aristócrata seductor y libertino.

En la segunda mitad del siglo XIX, la preocupación por la mujer aficionada al gasto inútil acompaña, como si fuera su sombra, al pánico suscitado por la hembra sexualmente activa. Se menciona el deseo del lujo como uno de los factores que conducen al lupanar a una legión de muchachas de condición modesta, deslumbradas por el brillo de la gran ciudad y decididas a emprender una vida por encima de sus posibilidades. La misma propensión al gasto desmedido se cita como signo de histerismo y antesala del adulterio, respectivamente, entre las jóvenes solteras y las ociosas cónyuges de clase media, despreocupadas de sus deberes familiares.³⁷ Lo más común era considerar que la mujer adúltera suponía la desintegración del orden familiar, la ruptura de la frontera que separaban lo privado de lo público.

Hay que tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, la adúltera que pulula en los relatos de Pérez Galdós (*La familia de León Roch*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo Prohibido*, *Fortunata y Jacinta*) pertenece a las clases acomodadas, teniendo como único desempeño el cuidado del hogar y la crianza de la prole, sin tener que recurrir al trabajo asalariado. Esta mujer pone también en solfa la separación entre la lógica del amor y del afecto que prevalece en la intimidad familiar, y la lógica del cálculo y del interés que predomina en la escena pública. Por eso el adulterio femenino aparece derivado de una cultura de consumo que lleva a la mujer a traspasar los límites de la necesidad; la adúltera es siempre una dama ociosa, madre negligente que sueña con una vida de lujos y de placeres más allá de las rutinas conyugales.

Comparada con la prostituta, mujer plenamente entronizada en la lógica del mercado, la adúltera se aloja a la vez en el interior y en el exterior; sin abandonar su condición de esposa y madre introduce en el hogar la instancia corruptora del capitalismo moderno y de sus libertades, cuya metáfora es el exceso, la ruptura con la necesidad natural. El caso límite lo exhibe Rosalía de Bringas, descrita por Pérez Galdós como una esposa que ve en el adulterio una oportunidad, una carrera para

³⁷ J. Labanyi, *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2000, citado en el artículo de Francisco Vázquez García, «Figuras femeninas de la desviación sexual. España, 1850-1920», en *Anuario de hojas de Warni*, n. 15, 2010.

hacer fortuna, y que selecciona a sus amantes entre las figuras de las altas finanzas. El final de la novela, de hecho, nos presenta a una Rosalía orgullosa, satisfecha de sí misma, que ha logrado lo que desea, ascender socialmente, figurar en un puesto de mayor relevancia, que le parece merecido y legítimo, y para conseguir el cual su conducta queda justificada.

Como hemos notado, a través de las obras analizadas de Verga y de Pérez Galdós, el adulterio se comete más en la ciudad que en el medio rural. En estas novelas, y según lo que ambos escritores quieren transmitir, la estigmatización del adulterio funciona dentro de una campaña en favor de la familia orgánica, natural y autogobernada, una institución que se ve amenazada por las tendencias civilizadoras: por los poderes corrosivos del mercado, que interfieren en la vida familiar incitando a un consumo compulsivo, y por los poderes tutelares del Estado, que se inmiscuyen en el espacio doméstico plegándolo a sus intereses.

Sea Verga, sea Pérez Galdós, en estas obras tratan del mundo de la burguesía, tema típico del decadentismo europeo de fin de siglo, y utilizan sus personajes femeninos con todos sus caprichos para mejor describir la sociedad de su tiempo. En esta atmósfera destaca la fascinación de las mujeres que, con sus trapos, decollétes, piedras preciosas, perfumes, son concebidas como un estímulo para la expansión y enriquecimiento del ser. Son «mujeres fatales» que, por razones distintas, a través de sus modales, ejercen una atracción irresistible sobre los hombres, sometiéndoles a la pasión.

FORTUNATA Y JACINTA: EL PAPEL DE FORTUNATA

Ambientada a mediados de los años setenta, Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta* intentó recrear el ambiente total del Madrid de su época. La novela se centra en la crónica de dos amores opuestos (aunque ambos tienen un mismo objeto: Juanito Santa Cruz) que, a su vez, encarnan dos clases sociales distintas: el instintivo e irrefrenable de Fortunata, una muchacha del pueblo; el conyugal y tierno de Jacinta, una joven perteneciente a la alta burguesía.

A través de la diversidad de personajes y ambientes, el autor reconstruye la vida social madrileña del último tercio del siglo pasado; los salones de la aristocracia, la burguesía comerciante, los mendigos y el ambiente político de la I República y de la Restauración monárquica. El intento de Pérez Galdós, pues, es de evidenciar las diferencias sociales y económicas que existen entre estos dos lados de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX, y el modo en que estas diferencias tienen consecuencias en el modo de vivir y en la comunicación entre los miembros de la

sociedad. Sus principales técnicas literarias para conseguir este intento son la ironía y la descripción detallada, cuya ayuda logra evidenciar la psicología de sus personajes e implícitamente de los miembros de su sociedad antes mencionados.

En *Fortunata y Jacinta* se desvela el alma humana porque Pérez Galdós consigue crear un argumento que atañe a personajes de todas las condiciones. Las pasiones humanas se desnudan en la dialéctica entre Fortunata y Jacinta, (sin ser conscientes, cada una de ellas redimirá a la otra), entre Santa Cruz y Maximiliano, entre la prostitución de Fortunata y su reclusión conventual o entre su vida disoluta y la mentalidad práctica del coronel retirado que, ya senil, adopta a la joven protagonista. Pérez Galdós no tiene interés en reflejar las costumbres de un pueblo al que ha analizado exhaustivamente, sino el afán de que ese pueblo, a través de sus costumbres, refleje los avatares históricos de una nación, los conflictos de una sociedad, los pesares y las alegrías del más mísero y del más pudiente. Pérez Galdós, como Zola, no hace historia para explicar al ser humano, sino que explica al ser humano para hacer historia. Eso, que es la misma esencia de *El Quijote*, es lo que convierte a *Fortunata y Jacinta* en una obra desbordante.

En *Fortunata y Jacinta* se establece un diálogo con la tradición misma de la novela del adulterio, introduciendo aspectos nuevos, renunciando a situaciones típicas y al triángulo unívoco. Es una novela que presenta no un caso aislado de adulterio, sino todo un mundo al que éste se incorpora. En realidad puede ser vista como una acusación social aún más fuerte que la de *La Regenta*. En *Fortunata y Jacinta* la situación sin salida adquiere matices más graves, subrayando el factor de las jerarquías sociales. Dedicando mucha más atención y espacio a la presentación de varios estratos de la sociedad madrileña en su evolución, uniéndolo a los acontecimientos históricos y la situación económica nacional, Pérez Galdós da a entender que estas dos historias no son algo excepcional, sino una muestra característica de la vida española. Se trata de una sociedad que adelanta por medio de casamientos, pero los respeta sólo dentro de su propio círculo y clase social.

La gran invención de Pérez Galdós consiste en introducir como protagonista –como adúltera– a una mujer del pueblo, sin dejar de realzar esta diferencia a través de las cuatro partes de la novela. Es decir, establece el diálogo entre dos perspectivas que no se tocan. Dentro de la selva de personajes variadísimos, cada uno con una fachada diferente, Fortunata es prácticamente la única que no presenta fachada; «no hace papeles», en palabras de doña Lupe, y es, en toda la extensión de la palabra, honrada. Su sinceridad es la única cualidad que nadie le disputa, junto a su belleza. A través de todos los encuentros, a través de todas sus desgracias se insinúa la condenación de la sociedad que no permite que ella lleve una vida sencilla y honesta. Lo que le interesa a Pérez Galdós no es tanto mostrar el caso particular como denunciar la actitud

prevaleciente, la injusticia social general. Fortunata, la mujer adúltera, se distingue de otras «adúlteras» también por ser casi analfabeta. Por consiguiente no vive en un mundo imaginario construido a base de lecturas. No busca un «amor ideal». La conocemos completamente dominada por una sola pasión concreta: Juanito, a quien permanece fiel a su modo.

Mucho se ha escrito por críticos de varios países acerca del enfoque unilateral de la mujer en la novela decimonónica: casi siempre es vista desde una perspectiva masculina, presentándola así como «debería ser» según el hombre. Las escritoras feministas en otros países, dando a veces en el otro extremo, iban cambiando esta noción. Pero en España tal fenómeno apenas existe en el siglo XIX. Por esto la defensa de la mujer les incumbe a los hombres, cuando se deciden a hacerlo. Teresa Cook aduce las obras de Pérez Galdós y de Clarín como un buen ejemplo de «agitación de conciencia nacional»³⁸ para colocar a la mujer en un puesto más digno y libre. *Fortunata y Jacinta* parece justificar tal aseveración.

Casi todas las mujeres que se mueven a través de esta novela tienen más energías, voluntad, incluso rectitud que los hombres. Pero pocas logran salir adelante. Tanto Fortunata como Jacinta son moralmente superiores a Juanito, pero es él quien rige su destino, deslizándose complacido por encima de todos los obstáculos.

Fortunata se distingue de las otras adúlteras del siglo XIX en casi todos los aspectos, salvo su extraordinaria belleza. Su persona y su destino son regidos por «una Providencia que gasta bromas». No es precedida, como otras adúlteras, de la fama de «fortaleza inexpugnable» (lo es Jacinta), ni tiene características de «mujer fatal», aunque sea muy pasional y tenga un poder destructor: no hay que olvidar que Feijo se deshace físicamente amándola, y Maxi se deshace cerebralmente. No le interesa subir socialmente ni afirmarse económicamente. Su amor es su vida, no su profesión. El narrador vuelve repetidamente sobre el hecho de que ella no quiere aceptar nada de Juan: una actitud que pone frenética a doña Lupe, dispuesta a perdonar, si el perdón trae dinero. No suspira como Emma Bovary, por caballeros elegantes de la clase aristocrática. No, irónicamente se lamenta de que la suerte no le haya deparado un amor dentro de su propia clase: «Si es lo que a mí me gusta, ser obrera, mujer de un trabajador honradote que me quiera [...] No le des vueltas, chica: pueblo naciste y pueblo serás toda tu vida».³⁹

Si semiinconscientemente escoge a Jacinta como modelo, es porque quisiera ser respetada como ésta. También en esto la ironía se da en varios grados y extendiéndose al

³⁸ T. Cook, *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976, p. 181.

³⁹ B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003, pp. 1128-1129.

detalle: pudiendo tener hijos propios, se le ocurre proponer que adopten un huérfano, ya que Jacinta se ocupa de varios. Su gran obsesión es ser honrada. Sobre este punto el narrador establece la ambigüedad como base del desarrollo de la novela. Fortunata actúa según su propia moralidad, que no coincide con la que predicán la Iglesia y la sociedad; es entonces una mujer transgresora.

Irónicamente, es este terreno –el del amor abusado y traicionado– lo único que le permite establecer una comparación con Jacinta. Cuando en la escena de la última desertión de Juanito, éste aduce como motivo de la separación su atrevimiento de compararse con Jacinta, Fortunata pierde los estribos: «Eso es decirme que soy un trasto, que yo no puedo ser honrada, aunque quiera [...] Pero ¿qué demonios es esto de la virtud, que, por más vueltas que le doy, no puedo hacerme con ella y meterla en mí?». ⁴⁰

Son la idea de la dignidad entendida moralmente y la esperanza de poder llevar una vida recatada, no el cálculo de provechos, lo que la inclina por fin a casarse con Maxi. Fortunata es apesada entre dos impulsos: se ve empujada por la pasión que la convierte en amante de Juanito y simultáneamente por su fuerte deseo de respetabilidad social que la lleva a casarse con Maxi. Su brusca afirmación de amor («para mí hay dos clases de hombres, él a este lado, todos los demás al otro»), volitiva más que racional, revela el desdén de las convenciones sociales. Moviada por el instinto, fracasa moral y socialmente, cometiendo un adulterio y deshonrando a su marido. Pero tal violación por parte de Fortunata de las normas sociales sólo parece inmoral si se la juzga según unas convenciones aceptadas; es que ella misma justifica sus actos en nombre del amor: «el amor lo hace todo regular, rectifica las leyes, derogando las que se le oponen». ⁴¹

Este desafío casi anárquico evidencia, de hecho, un intento de realizarse a sí misma y plantea la cuestión (filosóficamente válida) de si una persona en busca de su propia verdad tiene o no el derecho a abrirse paso a la fuerza y pasar por encima de todo lo que obstaculiza su camino, sean lo que fueran los deberes sociales. Fortunata responde que sí:

«Los curas y los abogados ... dirán que esto no vale ... Yo digo que sí vale; es mi idea. Cuando lo natural habla, los hombres tienen que callar la boca». ⁴²

Parece pues que en el caso de Fortunata seguir el impulso natural y rechazar las obligaciones morales, la disciplina o el autosacrificio, fuera algo justo y hasta meritorio.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 1349; 1351.

⁴¹ *Ibidem*, p. 968.

⁴² *Id.*, p. 1401.

La situación de Fortunata frente a la sociedad, sin embargo, no es más que una dualidad aparente, ya que la verdadera dicotomía está dentro de ella misma. Resulta que a sus inclinaciones apasionadas y a su aparente falta de inhibiciones, ella misma contrapone un deseo auténtico de paz, orden y dignidad que únicamente pueden ofrecer la conformidad con las exigencias del orden social. Fortunata desea nada menos que ser una esposa honrada y virtuosa, como Jacinta. Por eso se yuxtaponen con su apasionado amor por Juanito su respeto y su compasión profunda por Maxi. No obstante, cuando se ve forzada a elegir entre los dos es su empuje natural el que domina su voluntad, haciendo que Fortunata rechace el refugio de la sociedad. Juanito anula a Maxi, al tiempo que la pasión anula el sentido de honor, la paz y la seguridad de la vida matrimonial. La situación desgarradora de Fortunata indica que contiendas racionales sobre lo que se debe o no se debe hacer y sobre lo que es moral o inmoral son, en determinados casos, más que inauténticas, insignificantes cuando se trata de juzgar los actos de alguien. Aquí la tragedia personal resulta inevitable cuando la pasión de Fortunata socava o pasa por alto su deseo de ser esposa legítima y de llevar una vida socialmente aceptable. Un bien vital simplemente anula el otro. Su carencia de inhibiciones no le deja hacer en el teatro de la sociedad un papel decente como el de su antagonista Jacinta, con respecto a quien muchas veces se siente inferior y a quien, a la vez, admira profundamente por su condición angelical.

Las leyes de la naturaleza se oponen a las del sistema social establecido, por lo que Fortunata se halla impulsada por el vaivén arrebatador de la doble condición de la humanidad: el bien y el mal. Fortunata se halla igualmente atraída por el angelismo de doña Guillermina y Jacinta, como por el diabolismo de Mauricia *la Dura*. Su vida es un vaivén que oscila entre el diabolismo y el angelismo, entre el bien y el mal. En el centro de esa doble atracción se halla su amor a Juanito. En sus impulsos de angelismo le gustaría identificarse con su rival Jacinta y conquistar su cariño y amistad. En sus momentos de tentación satánica ansía su mal y destrucción. También en su condición angélica se convierte en la mujer honrada, caritativa y compasiva para su marido Maximiliano, pero los arrebatos diabólicos desatan, en cambio, el odio contra él y la conducen a su deshonra.

La Naturaleza es un poder que la manipula. Lanza a Fortunata a las honduras del pecado, pero, al mismo tiempo, la rescata, haciéndola apta para su función regeneradora. Gracias a la entrega de su hijo mediante un sacrificio voluntario, la «ley de la sangre» (Naturaleza) adquiere una significación de carácter religioso. Las fuerzas misteriosas del orden natural quedan así integradas dentro de la esfera de la divinidad. La Naturaleza se ha encargado de que Fortunata sea solamente la portadora del heredero de los Santa Cruz, un agente externo que ha contribuido a la sucesión de una dinastía. Una mujer del pueblo, y como pueblo que es, alguien a quien la burguesía

explota cuando le interesa. Como el pueblo, Fortunata es fructífera, en contraposición a Jacinta que representa la burguesía, y como ésta también ella es estéril.

LA LOBA: EL PERSONAJE DE GNÀ PINA

En *La Loba*, que es, sin duda alguna, uno de los cuentos más representativos de la colección *Vida del campo*, Verga presenta a una mujer adúltera que lleva una vida de disipación, manifestada en un desenfrenado e insaciable apetito sexual. El relato trata la historia de gnà Pina, viuda atractiva, mujer todavía animada de una fuerte carga de erotismo y necesidad absoluta de amor y pasión. Los deseos insatisfechos de la protagonista acaban por agredir, casi de manera salvaje, a Nanni Lasca, un joven hermoso, que se ha casado con Mara, hija de la Loba. Entre madre e hija, que luchan por tener el mismo hombre, nace inevitablemente el odio: la llegada al pueblo de gnà Pina con ocasión de la procesión del viernes santo, hace estallar la tragedia. Nanni, confuso y angustiado por no lograr librarse de las atenciones de la suegra, la mata a golpes de hacha.

Verga, al igual que Pérez Galdós con *Fortunata y Jacinta*, elige para su cuento una mujer del pueblo. Como en otras obras suyas, él utiliza el artificio de la regresión que, según el mismo autor, es el modo mejor para conferir a su relato el criterio de la impersonalidad del arte, muy celebrado por el Naturalismo francés. El escritor siciliano ha logrado imponerse desde el punto de vista del pueblo, considerado el «verdadero» narrador de la historia, capaz de expresar opiniones, de usar expresiones típicas del lenguaje hablado («las mujeres hacían la señal de la cruz»; «gnà Pina») o proverbios («cuando el diablo envejece se vuelve ermitaño»; «en esa hora entre vísperas y nona, no sale de casa mujer buena»).

La regresión, entonces, nos lleva a leer la historia con los ojos de alguien que la ha vivido realmente; por esta razón entendemos que los juicios sobre la Loba, presentes en la novela, derivan justo de la mentalidad cultural del pueblo. Se entiende perfectamente que la Loba era vista como un ser demoníaco que «despulpaba» a los hombres «en un abrir y cerrar de ojos», «y los arrastraba detrás de sí con sólo mirarlos con esos ojos de satanás». La Loba era, según el punto de vista del pueblo, un demonio, una mujer mandada por instintos animales, incapaz de manejarlos y que se dejaba llevar por éstos. La Loba es una «mujer fatal». La emancipación de esta mujer es debida a su diversidad, a sus diferentes necesidades. Ella transgrede a las reglas morales que toda la sociedad intenta respetar, y justo esa transgresión suya es, en cierto sentido, su ruina, o mejor dicho, es la transgresión que determina su marginación de la sociedad.

Las necesidades de esta mujer son diferentes de las de las otras mujeres del pueblo. Ella sentía que tenía que satisfacer sus propios impulsos eróticos, sus propias exigencias amorosas, y sólo en la pasión amorosa encontraba la solución para sus pretensiones. La lectura del relato, empero, además de darnos un cuadro bastante completo sobre esta mujer, nos ofrece también algunos elementos sociales del ambiente en que ella vivía. Por cierto emergen las opiniones de una sociedad, de un pueblo que no podía tolerar esa trasgresión y que veía en la acción de la Loba una influencia demoníaca. Y, si el juicio de la Loba, de parte de la sociedad, es negativo, la opinión que ésta tiene de la hija Mariquita es diferente: ella es vista como una víctima que sufre las consecuencias del comportamiento de su madre, padeciendo sólo ella el disgusto debido a la marginación. Entonces, según la óptica popular, la denuncia que Mariquita ha hecho en detrimento de su madre, ha sido una consecuencia lógica por todo lo que gnà Pina ha hecho a lo largo de su vida. La Loba, sin embargo, no se sintió amenazada ni por su hija ni por su yerno, quien la ha amenazado con matarla. Su índole es conducida a la transgresión, y sólo Nanni, llevado a la exasperación por las provocaciones de ella, no puede hacer más que poner fin a las «tentaciones del infierno». La pasión de la Loba por el joven Nanni es una pasión trágica, casi incestuosa, que infringe las convenciones sociales y «pietas» familiares, y que por su enormidad y su escándalo podrá ser expiada sólo en la sangre.

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE FORTUNATA Y GNÀ PINA

Un estudio más pormenorizado de las protagonistas de *Fortunata y Jacinta* y *La Loba* nos permite llevar a cabo una comparación, poniendo de relieve algunas semejanzas en los papeles que las dos mujeres interpretan en las obras. Como ya se ha anotado, tanto Pérez Galdós como Verga, utilizan a sus protagonistas para dar una vívida y detallada descripción de los modos y manera de vivir de cierto sector social, a finales del siglo XIX. Fortunata es presentada como una muchacha del pueblo sencilla, natural, espontánea, que se encuentra con un mundo dominado por el interés y el egoísmo. Su amor rudo, irresistible y desbordado no se deja dominar por los convencionalismos, idealismos y conveniencias de quienes se encuentran en su recorrido sentimental. De manera igual, gnà Pina es retratada por Verga como una mujer del pueblo muy atractiva, que se rebela contra las reglas de la sociedad civil por su necesidad absoluta de amor y pasión.

Fortunata y Jacinta es la obra donde queda fielmente reflejada la sociedad burguesa de la época. A parte del reflejo de los modos de vivir de esta sociedad, el autor nos transmite una fiel imagen del papel de la mujer dentro de esta estructura social. Uno de los ejes alrededor del cual gira la novela es el del hijo: el hijo frustrado de la estéril Jacinta y el hijo real de la adúltera Fortunata.

Dentro del papel que cumple la mujer en la obra, se puede destacar el tema de la maternidad tan vinculada a ésta. De este modo la necesidad que tiene Jacinta de experimentar la maternidad es vista como el deseo de encontrar su sitio social, ya que el puesto de madre le puede dar una identidad clara dentro de la estructura social del momento histórico en el que transcurre la trama de la novela. El matrimonio a finales del siglo XIX, se ve como una especie de contrato, uno de cuyos principales fines es procrear, y como Jacinta no se queda embarazada siente esta ausencia como una falta suya, está incumpliendo el contrato matrimonial. A este propósito, Friedrich Engels, en *El origen de la familia* nos dice que «la primera opresión de clase coincide con la opresión del sexo femenino por el masculino». ⁴³ Él afirma que dentro del matrimonio la mujer y los niños son propiedad y siervos del hombre. La mujer, limitada a su función reproductora, está al servicio de la familia, de la casa marcada con el nombre del padre. En el matrimonio esposa y madre son dos términos inseparables. La mujer debe renunciar a cualquier otra alternativa fuera de la maternidad para alcanzar su «felicidad» conyugal. A esta se le exige una doble maternidad dirigida por un lado al niño y por otro al marido.

En el caso de Fortunata, que se casa con Maximiliano, existe una diferencia, porque ella no quiere asumir las expectativas maternas propias de su condición de esposa. Ella tiene sus propias ideas sobre los vínculos legales que unen a una pareja y, además, quiere ponerlos en práctica. Quiere cambiar un niño por otro y aquí podemos ver esa noción de doble maternidad. ⁴⁴ Desea cambiar al hijo por el padre y así lo expresa dirigiéndose a Juanito: «Escucha nenito de mi vida lo que se me ha ocurrido. Una gran idea; verás le voy a proponer un trato a tu mujer. [...] A ver qué te parece. Yo le cedo a ella un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido. Total, cambiar el nene chico por el nene grande». ⁴⁵ En realidad Fortunata piensa que si no hay niños no hay matrimonio y que por ser ella la madre también es la verdadera esposa.

Fortunata, con sus ideas resume y asume la equivalencia freudiana con una diferencia fundamental. El equilibrio estructural familiar que implica la ecuación de Freud (mujer = esposa = madre) se rompe en la novela de Pérez Galdós. En *Fortunata y Jacinta* los términos no se igualan por causa de la discordancia que produce un excedente. Tenemos una esposa pero es estéril, y tenemos maternidad pero por causa de la amante. Para igualar los términos tenemos que tener en cuenta que la esposa tiene que actuar como madre del hijo y del marido. Doble maternidad que si por un lado iguala a la esposa y a la madre por el otro hace que el hombre se refleje a sí

⁴³ F. Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Madrid, ed. Fundamentos, 1996, p. 83.

⁴⁴ T. M. Vilarós, «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, p. 23.

⁴⁵ B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003, p. 820.

mismo en cuanto hijo.⁴⁶ Por eso Fortunata no tiene inconveniente en cambiar a «los niños», y Jacinta, ya que no puede proporcionar el hijo real, se esfuerza en cumplir con la otra maternidad, la dirigida al esposo, de la que nos da un ejemplo la siguiente conversación entre Juanito y Jacinta:

¡Qué gusto ser *bebé!* –murmuró el Delfín–, sentirse en los brazos de la mamá, recibir el calor de su aliento y ...! Pasó otro rato, y Juan, despabilándose y fingiendo el lloriqueo de un tierno infante en edad de lactancia, chilló así:

– Mamá ... mamá ...

– ¿Qué?

– Teta.

Jacinta sofocó una carcajada.

– *Ahola* no ... teta caca ... cosa fea ...⁴⁷

Jacinta es el prototipo de la esposa de clase media de la época, abnegada, de escasísima cultura, educada para el matrimonio, aun de conveniencia, en el que sufre lo indecible con tal de guardar las apariencias. Ella es la casada estéril. Flor sin fruto y por lo tanto inútil en un sistema económico basado naturalmente en la producción, en el que la mujer está a menudo integrada como productora de hijos, como madre; o, alternativamente, en la prostitución, como receptora de un tipo particular de plusvalía, Jacinta es la malcasada, la malquerida.⁴⁸ La esterilidad de Jacinta la anula como mujer.

Desplacemos ahora la atención hacia *La Loba*. Verga, a través de su obra, nos ofrece una espléndida reconstrucción documental y objetiva de la realidad. Se centró el interés en la evocación del mundo provinciano, regional, y sobre todo en los sectores sociales menos favorecidos, como la plebe rural, en su lucha cotidiana contra la vida. Pero no consideraba esa lucha como un simple choque mecánico entre fuerzas naturales, como lo hacía el Naturalismo, sino como una tragedia humana del sentimiento. Dentro de esta realidad siciliana de finales del siglo XIX, el autor nos presenta a la protagonista de *La Loba* como una mujer del pueblo muy hermosa, animada de una fuerte carga de erotismo, capaz de conducir a la perdición las almas de los hombres.

Es peligroso sostener relaciones con gnà Pina como con Fortunata porque las dos poseen un poder destructor. Ellas son droga fuerte. Fortunata, por poco, mata al pobre de Feijoo; si éste se deshace físicamente amándola, Maxi se deshace cerebralmente. Gnà Pina aparece como una mujer-bestia-diablo. En ella toman forma y cuerpo las

⁴⁶ T. M. Vilarós, «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, p. 24.

⁴⁷ B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003, p. 414.

⁴⁸ T. M. Vilarós, «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, pp. 26-27.

fuerzas más escondidas y potentes de la naturaleza, no hay astucia ni exorcismo que puedan salvar al hombre que cae en su seducción.

Desde siempre la mujer ha tenido en la literatura una visión negativa por efecto y consecuencia de su consideración en la vida cotidiana. Los trágicos acontecimientos de la protagonista de este cuento, definida una «outsider» que se mueve sola como una «cagnaccia con quell'andare randagio [...]»,⁴⁹ la ponen a los márgenes de una sociedad que la desprecia y la considera encarnación del diablo. Es interesante subrayar cómo Verga, en la presentación y representación de la Loba, sigue el topos literario de la «mujer que camina»,⁵⁰ presente también en la poesía de otros autores de su época (D'Annunzio, Cardarelli, Caproni, Baudelaire, Marinetti, etc.). En este caso la antropomorfización del alma de la mujer se concreta en la esencia de un animal y su relación con el espacio exterior no sólo remite al concepto de transitoriedad del cuerpo femenino (y quizás a lo efímero y violento de su pasión en este caso), sino también a su colocación en un lugar «no lugar», que consagra como espacio de movimiento para la Loba el «vagabundear», el «errar», que se corresponde, por otra parte, con el movimiento de las almas «torturadas», sin demora fija, y también con la descolocación de las mujeres que se salen de los horarios y lugares fijados para las «buenas mujeres». En el caso de la Loba, el estereotipo de la «mujer que camina» se funde, por un lado, con el paisaje siciliano y, por otro, con el rostro y la mirada, de manera que la protagonista pasa a simbolizar y visualizar las «pasiones sicilianas», la pasión desatada del Sur. La Loba de Verga, contrariamente a otras visiones poéticas, representa una libertad que está relacionada con «la soledad, el alejamiento de la colectividad, hasta llegar a una reflexión de la muerte».⁵¹

La visión negativa de la mujer en la literatura responde en parte al término, de derivación griega, *misoginia*, es decir «la actitud de odio, aversión y desprecio de los hombres hacia las mujeres»,⁵² y se basa en la herencia histórica de las dos grandes tradiciones de nuestra cultura occidental: la clásica, laica, a través de textos griegos y latinos; la cristiana, religiosa, a través de la Biblia y la sucesiva obra de los Padres de la Iglesia, también conocida como Escolástica. La *misoginia* se ha hecho patente en algunos períodos literarios más que en otros, y curiosamente el Naturalismo francés, el Realismo español y el Verismo italiano pueden ser ilustrativos en este sentido. Como sostiene Juan Ignacio Ferreras, «el realista no habla ni trata de la mujer, sino de la

⁴⁹ G. Verga, «Cavalleria rusticana», «La lupa», «L'amante di Gramigna», «Nedda» en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1982, p. 186: «una perraza que vaga [...]».

⁵⁰ R. Fenu Barbera, *La donna che cammina: incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001, p. 58.

⁵¹ *Ibidem*, p. 141.

⁵² E. Bosh Fiol, V. A. Ferrer Pérez, M. Gili, *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 9.

imagen que él, el ordenado realista, tiene de la fémina; esta visión masculina de la mujer no tiene nada que ver con la realidad de la mujer».⁵³

Muchos autores de este período, en diferentes literaturas europeas, ofrecen retratos de mujeres que a veces parecen rozar lo patológico: Naná, Salomé, Ana Karénina, Emma Bovary, solo para citar algunas de las más famosas, las cuales poseen como rasgo común y característico la perfidia.⁵⁴ Por ese motivo la descripción ofrecida por Verga no parece escandalizar mucho el lector, consciente del hecho de que su relato no representa nada más que uno de los infinitos ejemplos –por cierto con todas las diferencias del caso, consecuencias de la atenta crítica del autor hacia las condiciones sociales de la Italia Postunitaria– de violenta misoginia reservada a un personaje femenino.

Si pasamos la mirada hacia la hija de la Loba, Mariquita, se puede notar que ella como Jacinta, refleja el clásico estereotipo de mujer obediente y sumisa a la autoridad masculina, que tiene como tarea imprescindible la de hacer crecer a los hijos y curar la descendencia de la estirpe, mientras que su madre, trabajando en los campos como un hombre, a veces incluso más, bajo las más ásperas condiciones climáticas, elude esa condición de sometimiento doméstico. Pero también, como otras protagonistas de Verga, la Loba se desfigura como mujer y como ser humano trabajando en los campos, como le sucede a *Nedda*, en el cuento homónimo: «Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana».⁵⁵ La Loba encarna la tentación y se acerca mucho al clásico estereotipo de bruja, o sea «el de una mujer de edad avanzada, no casada (soltera o viuda) y por tanto sin sometimiento a un hombre, habitualmente de clase baja o auténticamente pobre [...] con una sexualidad desenfundada»,⁵⁶ pero también tiene ecos de personajes trágicos clásicos como Fedra.

Como señala Mercedes Arriaga, junto con la Fedra de D'Annunzio, ambas comparten un paso de fieras (pantera-loba), ambas se recortan sobre una tierra violenta y salvaje, y ambos autores insisten en que son «insaciables».⁵⁷ Un adjetivo que estaba de moda entre los manuales de medicina vigentes de la época, en los que autores como

⁵³ J. I. Ferreras, «Mujer y literatura» en *Literatura y vida cotidiana*, Universidad de Zaragoza, 1987, p. 46.

⁵⁴ L. Volpatti, *Sul braccio di colei ...: breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 11; 13.

⁵⁵ G. Verga, «Cavalleria rusticana», «La lupa», «L'amante di Gramigna», «Nedda» en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1982, p. 8: «Quizás hubiera sido hermosa, si la miseria y las fatigas no hubieran alterado profundamente no sólo los rasgos gentiles de la mujer, sino diría también la forma humana».

⁵⁶ E. Bosh Fiol, V. A. Ferrer Pérez, M. Gili, *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 15.

⁵⁷ F. M. Arriaga, *Fedra y la literatura italiana*, Universidad de Granada, 2006.

Micaud, Briquet, Vence, Roussel o Virey sostenían que «la mujer es más insaciable que el hombre en los placeres del amor».⁵⁸

En el caso de la Loba, como en el caso de Fedra, el deseo la arrastra a no respetar nada. Su crimen es más fuerte que el de su yerno, porque se produce también en relación a su hija: no es sólo una lujuriosa sino también una mala madre, que no respeta los vínculos de su propia sangre. En cierto sentido se puede decir que esta actitud la tiene también Fortunata, ya que está dispuesta a intercambiar su niño por Juan, sin enterarse del vínculo de sangre que la une a su hijo. El fuerte egoísmo es lo que prevalece en las dos protagonistas de la obra de Verga y de Pérez Galdós, que al final las conduce a la eterna soledad. La dramática existencia de la Loba, pecadora, se cierra con una «justa punición», con su «muerte por amor», castigo ejemplar del adulterio.⁵⁹ Su muerte violenta queda justificada por su satanización y su animalización, por su estatus no humano. La muerte es otro elemento que gnà Pina tiene en común con Fortunata. Fortunata es rea, rea del delito de no haber guardado su honor, su virginidad; de haber permitido su deshonra y, lo que es más importante, de no mostrar arrepentimiento alguno.

El final de estos personajes, típico de las «mujeres trasgresoras» de las novelas decimonónicas (*Madame Bovary*, *Ana Karénina*, *La Regenta*, etc) es el «castigo», como no podía ser de otra manera. El destino de Fortunata y gnà Pina, dentro del mundo en que vivieron y murieron, será el olvido, el no dejar ninguna huella aparente.

CONCLUSIONES

Para finalizar, podemos afirmar que todas las protagonistas de las obras de Pérez Galdós y Verga que han sido analizadas tienen como elemento común el pertenecer a la categoría de las «mujeres fatales». De hecho, son mujeres que con su belleza, sus oropeles, sus dotes de feminidad y su actitud provocativa, seducen a los hombres, dejándolos caer en sus manos, y logran satisfacer así todos sus impulsos vitales. Sean cuales sean sus razones, ellas se abandonan a su pasión, rechazan todo lo lícito actuando como prostitutas, adúlteras, y hasta bestias. A este propósito merece la pena mencionar a la escritora Erika Bornay, en cuyo ensayo *Las hijas de Lilith* nos ofrece una perfecta descripción de la *Mujer Fatal*, revelando los rasgos generales que la caracterizan:

⁵⁸ P. Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 32.

⁵⁹ A. Neiger, «Nata l'eroe femminile della verghiana *Tigre Reale*», en AA.VV., *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, p. 166.

Sobre la apariencia física de esta mujer, aspecto que más adelante desarrollaremos de manera pormenorizada, hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal.⁶⁰

Tanto Pérez Galdós como Verga han creado dos personajes femeninos llenos de valores humanos, aunque la sociedad y los hechos cometidos demuestren lo contrario. Nata, Rosalía, Fortunata y gnà Pina son mujeres marcadas por el pecado de amar fuera del matrimonio en una sociedad que no permitía eso a la mujer; son mujeres «perdidas» pero fuertes, que viven este drama con rebeldía, intentando luchar contra la injusticia padecida.

Para los dos escritores, los deseos representan el motor de acción de los personajes; ellos se desnudan de las pasiones humanas en su continúa lucha contra las convenciones sociales. Las figuras femeninas y especialmente de caracteres fuertes es lo que los dos autores necesitan para poder realizar un cuadro completo de las sociedades española e italiana de la segunda mitad del siglo XIX. Esto explica por qué las cuatro protagonistas juegan un papel de fundamental importancia en las obras. Sin ellas, ni Pérez Galdós ni Verga serían capaces de identificarse y exponer los problemas existentes de su época.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDARACA, B. A., *El ángel del hogar: Pérez Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992, p.18.
- ANDREU, A. G., *Pérez Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL, 1982, pp. 24; 48; 58; 66; 104; 130.
- ARRIAGA, F. M., *Fedra y la literatura italiana*, Universidad de Granada, 2006.
- AZZOLINI, P., *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 32.
- BEAUVOIR, S. de, «The Second Sex», 1949, en *Critical Theory Since Plato*, Whashington, Ed. Azard Adams, Thomson Learnig, 1992, p. 997.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 114-115.
- BRANCIFORTI, F. "El escritorio del verista", en *Los tiempos y las obras de Giovanni Verga*, Aportación para la Edición nacional, Florencia, Banco de Sicilia, Le Monnier, 1986, p. 62.

⁶⁰ E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 114-115.

- BOSHFIOL, E., Ferrer Pérez, V. A., Gili, M. *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, pp. 9; 15.
- COOK, T., *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976, p. 181.
- ENGELS, F., *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Madrid, ed. Fundamentos, 1996, p. 83.
- FENU BARBERA, R., *La donna che cammina: incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 58; 141.
- FERRERAS, J. I., «Mujer y literatura» en *Literatura y vida cotidiana*, Universidad de Zaragoza, 1987, p. 46.
- LABANYI, J., *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2000, citado en Francisco Vázquez García, «Figuras femeninas de la desviación sexual. España, 1850-1920», en *Anuario de hojas de Warmi*, n. 15, 2010.
- MASIELLO, V., *El punto sobre: Verga*, Bari, Laterza, Introd., 1986, p. 22-3.
- MONTESINOS, J. F., *Pérez Galdós*, 3 vol., 1968-1973, Madrid, Castalia, citado en la Introducción de *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 19.
- MORENO, S., *Love, Marriage and Desire in the «novelas contemporáneas» of Benito Pérez Galdós*, Ann Arbor, Michigan, U.M.I., Dissertation Services, 1994, p. 101.
- NASH, M., «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX» en George y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Tomo 4, Duby, Madrid, Taurus, 1993, p. 614.
- NEIGER, A., «Nata l'eroe femminile della verghiana *Tigre Reale*», en AA.VV., *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, p. 166.
- PALACIO VALDÉS, A. "Testamento literario" en *Obras*, Madrid, Aguilar, II, 1959, p. 1.273.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento*, Madrid, Alianza editorial, 1991.
- PÉREZ GALDÓS, B., *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003.
- RUSSO, L., *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1983^o, pp. 42-6; 227.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, C., *Giovanni Verga y Benito Pérez Galdós*, Dianium, n. 2, 1983, pp. 101-102.
- SCRIVANO, R., «Mentira romántica y verdad novelesca en el Verga florentino», Actas del II Congreso *Las novelas florentinas de Giovanni Verga*, 1981, p. 30-1.

- VERDIRAME, R., *La aventura de «Tigre real» y otras novelas verguianas*, Catania, Aldo Marino ed., 1984, p. 13.
- VERGA, G., «Cavalleria rusticana», «La lupa», «L'amante di Gramigna», «Nedda» en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1982.
- VERGA, G., *Eros*, Introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1986, p. 7.
- VERGA, G., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre Reale*, Milano, Mondadori, 1988.
- VILARÓS, T. M., «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, pp. 23-24; 26-27.
- VOLPATTI, L., *Sul braccio di colei ...: breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 11; 13.
- ZAMBRANO, M., *La España de Pérez Galdós*, Madrid, Endymion, 1989, p. 188.

**ESTILO Y SÍMBOLOS EN LA POESÍA DE MIGUEL LABORDETA:
SUMIDO 25, VIOLENTO IDÍLICO Y TRANSEÚNTE CENTRAL**

VICENTE VIVES PÉREZ
I.E.S. La Mola (Novelda)

Los poemarios *Sumido 25* (1948), *Violento idílico* (1949) y *Transeúnte central* (1950) constituyen una serie correlativa de libros escritos por Miguel Labordeta (Zaragoza, 1921-1961) que responde a un impulso unitario de creación. Componen además un ciclo cuyos rasgos estilísticos caracterizan lo que se ha venido considerando el primer periodo de su escritura lírica. A su exposición vamos a destinar la parte primera de este artículo. De igual modo, estos libros canalizan un peculiar universo simbólico de raíz existencial e irracional al que se dedica la segunda parte. Se deja para la tercera, un breve análisis del contenido de cada uno de los libros arriba mencionados.

Recibido: 3-II-2013. Aceptado: 15-IV-2013.

1. CARACTERIZACIÓN DE LOS RASGOS ESTILÍSTICOS

En primer lugar, llama la atención que los poemas escritos en esta época primera de Miguel Labordeta estén caracterizados por un número considerable de versos, lo que nos sitúa ante textos de una gran extensión.¹ El poeta aragonés plasma en ellas complejas sensaciones verbales, experiencias o visiones de cuño irracionalista, que suelen ser expresadas a modo de perorata lírica o de largo soliloquio. Esa amplitud del discurso lírico, vinculada a una forma expresiva vanguardista, ha sido atribuida por la crítica a un exceso verbal del poeta, casi delirante, pero también necesario para dar cuenta de experiencias complejas, que, en su caso, se ha trocado en su contra, pues en él parece hallarse ese tópico del «descuido» de su poesía, declarado sin reservas por Guillermo Carnero. Este comentario, sin embargo, también aclara acertadamente que la entera lectura del texto –e incluso del libro– «es imprescindible para hacerse de ellos una idea correcta»². Ciertamente, en el caso de Miguel Labordeta no es posible aislar versos, porque el aliento de su escritura excede el límite versal: es el propio texto, en su totalidad y longitud, una unidad no descomponible en versos.

Así que, frente a esa opinión que tacha de descuidado el estilo del aragonés, se puede señalar que la suya es un tipo de escritura especialmente cuidada y pensada desde un punto de vista formal, métrico y, especialmente, rítmico. Quizá esa impresión de descuido la genera el reiterado uso del verso libre en sus textos, fórmula versal característica en muchos de los textos de esta época. La elección del versolibrismo obliga al poeta a construir un ritmo personal y variable, pues su esquema no se ajusta a los ritmos consabidos del verso tradicional o clásico; tal renuncia al instrumental rítmico de la tradición, que era vista como una coerción expresiva no deseada por el poeta, exigía la elaboración de unas cláusulas fónico-sintácticas cercanas al habla común. En Miguel Labordeta, el ritmo interno que genera el verso libre, actualmente perceptible para el lector habitual de poesía, aparece ligado a otras formas trabadas como la versificación paralelística, la anáfora o el verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas. De ahí que la unidad de ese ritmo poético no haya de buscarse solo en el verso, sino en estructuras mayores, como series, secuencias o tiradas de versos, que se corresponden por lo general con un periodo imaginativo y también sintáctico.³ En ellos

1 Las menciones al conjunto poético que aquí se analiza tiene como referencia nuestra edición *La poesía de Miguel Labordeta (1948-1950)*. Sumido 15; *Violento idílico; Transeúnte central*, Madrid, Editorial Devenir (en prensa).

2 Así lo expone Guillermo Carnero: «Es difícil aislar unos cuantos versos significativos en una poesía tan descuidada como la de Labordeta; leer los poemas, e incluso los libros, enteros, es imprescindible para hacerse de ellos una idea correcta»; en «Apuntes para la historia del superrealismo en la poesía de la alta posguerra», *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 346.

3 Cf. Fernando Romo, *Miguel Labordeta: una lectura global*, Zaragoza, Prensas universitarias, 1988, pp. 77-78.

habremos de reconocer heptasílabos o endecasílabos junto a otros irreductibles a un esquema métrico tradicional como sucede con el versículo. Este hecho acerca el ritmo de los poemas al de la prosa, de la que la separaría la semántica simbólica del lenguaje y la convencional partición gráfica del verso. El ritmo de los poemas procede así, no tanto del verso, sino de esa sucesión de expansiones y reducciones del discurso poético. Si en el inicio de los poemas el ritmo suele progresar lanzando un cúmulo de imágenes que van ampliándose métricamente, en el final acaba, con frecuencia, decreciendo. De lo que decimos, sirva de ejemplo «Agonía del existente Julián Martínez», de *Sumido 25*:

Julián Martínez.
Existente de tercera.
En la hora indecisa
en que los mares inician su retirada
hacia los puentes de las ciudades
se moría por vez primera y quizás definitiva.
Las espesas aguas de los fetos
cubrían las habitaciones
donde soñó su primer amor de tortuga
dejando navegar sobre los viejos dorsos del semen
un hombre
el otro Julián Martínez
a la deriva de su sombra. [...]
Y al fondo se cierran las grandes puertas
donde el viejo astral
sonríe con amor indiferente.
Os lo anuncio con sentimiento:
Julián Martínez,
existente de tercera,
acaba de fallecer.

Otras veces se prefiere que ese ritmo entrecortado o decreciente se detenga en el penúltimo verso para poder destacar así la definitiva amplitud del último, como ocurre en «Consunción de la víspera» o «Matinal», también de *Sumido 25*:

[...] Entonces hermano mío
un nuevo día
un otro día
se posa sobre el mundo
y en el eje imaginario del mundo
los muertos cantan su maravilla precedera. (vv. 46-51)

En esta caracterización de los periodos que componen el cuerpo de los textos hay que tener en cuenta, además de los anteriores, otros dos modos bastante frecuentes en el desarrollo de las tiradas de un mismo poema: por un lado, el poeta puede mantener un periodo extenso con cierta uniformidad métrica, pues ha hallado un tono expresivo que le interesa sostener; y, por otro, la regularidad parece cansar, de repente, al poeta, de modo que la rompe con la introducción disruptiva de versículos o de combinaciones de versos largos y cortos, buscando un efecto de fluctuación

métrica que sacude la monotonía anterior, como ocurre, por ejemplo, en «Amor de hombre», de *Sumido* 25. En definitiva, los poemas que componen los primeros libros de Miguel Labordeta suelen configurarse según extensas sucesiones de periodos en los que tienden a amalgamarse aliento imaginativo, sintaxis y ritmo, según una fluctuante métrica creciente o decreciente.

Del mismo modo, es fácilmente observable la ruptura frecuente de la estructuración sintáctica del verso mediante abruptos encabalgamientos. Naturalmente no todos los versos establecen sobre un mismo modelo el ritmo y la sintaxis: a veces la partición disloca elementos de una fuerte cohesión sintáctica, lo que genera bruscas rupturas. En otras puede resultar bastante más suave. Es, pues, el encabalgamiento un elemento esencial en esta escritura destinado a generar ambigüedad e indeterminación semántica, lo cual parece constituir un rasgo que la vincula a la poética posmoderna española.⁴ Con frecuencia su uso enfático subordina el orden sintáctico al deseo de obtener simetrías métricas con versos contiguos o a una deseada voluntad de destacar determinadas palabras, como ocurre en «Solicitud» (de *Transeúnte central*), donde el verbo se convierte en eco del título mismo:

[...] Una tregua en la raíz del duelo.
Una tregua de espiga y bronce
solicitamos
los ardientes grumetes del catastrófico naufragio. (vv. 5-8)

Desde luego, el poeta busca con el uso del encabalgamiento efectos estilísticos vinculados a una expresividad lírica de desbordamiento emocional y a un tipo de violenta enunciación imprecatoria. A parte del encabalgamiento como frecuente recurso generador de ritmo, otros elementos usados son la anáfora, la enumeración, la aliteración y la rima interna, apoyaturas enunciativas rítmicas de gran recurrencia en los tres libros que comentamos. De ellas no solo emana una gran fuerza rítmica, sino también una peculiar materia sonora de ecos procedentes de las asociaciones irracionales de las palabras, aunque tales recursos aparecen de un modo asistemático, pues el poeta parece no querer someter su fluencia expresiva a consabidas fórmulas tradicionales. Esta concepción de los fenómenos rítmicos se corresponde con un deseo de libertad y de ruptura con cualquier sujeción ajena a su propio aliento, y donde se reconoce el magisterio de los del 27 (Lorca, Alberti y Aleixandre) y Neruda.

Suele ser normal en estos textos la presencia de rimas asonantes dispersas, asociadas en un entorno vocálico de versos contiguos, que ceden el lugar a otras a lo largo del poema. Ese eco vocálico resulta un recurso de inequívoca voluntad de estilo

⁴ Cf. Vicente Vives Pérez, «Antecedentes líricos de posguerra en la poética posmoderna española», *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2010), s/p., Universidad Complutense de Madrid, [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/anteliri.html>]

en Labordeta que aparece en el interior de versos simples o a finales de hemistiquios: «solitario invocando», «enamoras de las gargantas humanas», «a pesar de todo, me enamoro y monto en los tranvías», etc. En estos textos se puede observar esa facultad paronomástica del lenguaje poético; y es que el uso de recurrencias fónicas, junto a las sintácticas y semánticas, compone la riquísima textura del lenguaje poético labordetiano.

Otro elemento estilístico perceptible es la compleja configuración del sentido, tarea ardua del receptor que debe enfrentarse al descifrado de un mensaje estético cuyo fuerte carácter irracional vincula su escritura con el surrealismo. Básicamente diremos que el tejido sintáctico-semántico de los poemas supone un desafío sugerente para el lector porque asiste, desconcertado, a una ruptura deliberada del valor representativo del lenguaje, a un quebrantamiento extremo de las asociaciones habituales del lenguaje con sus referentes extralingüísticos, o, también, de las relaciones usuales que metonímica o metafóricamente se establecen cotidianamente con los significados de los términos empleados. Ciertamente el suyo es un caso claro de esa poesía contemporánea difícil en la que se aprecia lo que Cohen definía como «literalidad intraducible del lenguaje poético moderno».⁵ La poesía se vale de referencias extralingüísticas y crea en el texto una ilusión de objetos, para, a través de ellos, formar sentidos consabidos, pero, es la inadecuación (o extrañamiento) de su empleo lejos del contexto semántico habitual lo que fuerza al lector a reformular su sentido, haciendo bueno el valor de que se entiende, en términos de Mukarovsky, como la *no referencialidad* de la poesía.

Fernando Romo, en su excelente estudio de la poesía de Miguel Labordeta, analiza varios tipos de expresiones y recursos retóricos que caracterizan estilísticamente la lírica del poeta aragonés. Según Romo, un primer tipo viene caracterizado por «la interacción entre cierta ambigüedad sintáctica y una ilusión significativa y referencial que fuerza aquella para enviar al sentido».⁶ Un aspecto recurrente en Miguel Labordeta es la incorporación de palabras cotidianas que refieren realidades extralingüísticas comunes y que ofrecen al lector una desconcertante sensación de concreción, si bien estas responden a una operación retórica que fuerza a superponer connotaciones que tal término evoca en el nuevo contexto léxico en el que aparece. Un segundo tipo manifiesta la oposición entre «expresiones que explotan las propiedades gramaticales o lingüísticas, en sentido amplio, frente a las que, utilizando estas, recurren además al mecanismo referencial, por lo que comprometen también la experiencia extralingüística de los hablantes».⁷ Son expresiones que contradicen la experiencia habitual de realidad, pero para las que no hay, en realidad, imposibilidad lingüística alguna. Y, junto

⁵ Jean Cohen (1979), *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982, p. 127.

⁶ Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 104.

⁷ *Ibidem*.

a las anteriores aparecen otras que expresan lo obvio: el uso de tales frases puede revitalizar la imagen en el contexto del poema, con lo que dejan de resultar triviales para lograr una fuerza expresiva inusitada: «Se murieron para siempre / jamás nacieron». Por otro lado, el uso de la perífrasis en extensos periodos versales también es un recurso característico de su poesía: el poeta elude un término aunque deja explícitos otros en relación de contigüidad conceptual en un contexto de apoyo, con lo que la interpretación del pasaje conduce al sentido mediante imágenes encubiertas. Así ocurre en el poema «Unidad» de *Sumido 25*, donde el término *espejo* es sugerido a lo largo de los doce primeros versos, para aparecer explícito en el verso 13: «Tú y Yo en lo ancho del espejo». Del mismo modo, suelen ser objeto de elusión términos, imágenes o personajes bíblicos (la figura de Lot en «Agonía», de *Sumido 25*; la muerte de Cristo en «Crucefijación», de *Violento idílico*). También el empleo de la metáfora presenta una peculiaridad interesante en los textos labordetianos, ya que esta suele darse frecuentemente como una versión establecida sobre la original. En palabras de Romo: «[h]ay en él una irresistible tendencia a complicar la primitiva con más y más metáforas o metonimias supuestas».⁸ El tipo más usado es la denominada *metáfora pura* (del tipo «B en vez de A»): la potencia imaginativa de nuestro poeta le lleva a una proliferación de metáforas, de modo que en sus textos es fácil el deslizamiento al símbolo e incluso a la alegoría. Así ocurre en «Confesión del inicuo», de *Violento idílico*:

[...] De amanecida mis mastines silban
los funestos presagios de la sed
lentamente en deriva
hacia las palpitantes brasas
de los difuntos relojes de arena (vv. 25-29)

Como advierte Romo, la palabra *sed*, en tanto que metáfora del ansia de plenitud existencial ante un inexorable futuro de disolución cósmica, parece ser el término central de este pasaje. Respecto del contexto impuesto por este término, *mis mastines* es una metáfora cuyo significado pudiera ser la vigilancia del poeta ante un universo del que percibe sus señales de muerte. Esa lenta «deriva / hacia las palpitantes brasas» evoca el tiempo imperturbable del cosmos mediante la imagen metonímica del verso siguiente («los difuntos relojes de arena»): esas *palpitantes brasas* son los astros cuyo resplandor se percibe al cabo de millones de años-luz, cuando ya han desaparecido (*difuntos*). Desde luego, se puede establecer una relación metonímica entre todas las palabras de un pasaje simbólico como este, en la medida en que todas son partes de un sentido global más o menos escondido. Este entremezclarse contextual de términos metafóricos y no metafóricos, o que lo son o dejan de serlo respecto a sentidos explícitos y ausentes alternativamente, constituye un rasgo definidor del estilo labordetiano que incide directamente en la compleja operación de interpretación que debe hacer el

⁸ *Ibid.*, p. 111.

lector. Romo también señala un tipo de metáfora bastante frecuente en los textos de Labordeta; se trata de la llamada metáfora *de genitivo*, como ocurre en este verso del poema «Ofertorio», de *Violento idílico*: «Mis piernas de tristeza golpean las estrellas» (v. 4); el poeta combina en este verso un nombre de parte orgánica (*pierna*) con otro abstracto (*tristeza*) de manera que su posible sentido se desdobra entre «piernas hechas de tristeza» y «tristeza como rasgo de mis piernas»; la metáfora resulta, pues, de una originalidad asombrosa y de un rendimiento estético insólito, pues hace contrastar un sentimiento –la tristeza–, de valor literario reposado o estático, con la evocación de alguien que *golpea* desesperadamente a las estrellas.

Otro elemento estilístico destacable es el uso emblemático de ciertos adjetivos (tanto especificativos como epítetos). Su incorporación al título mismo de los libros es ya síntoma de su alto valor simbólico. En ambos casos, bien como especificativos o epítetos, sirven al poeta para expresar cualidades subjetivas hacia objetos, seres, sentimientos o vivencias, dando lugar frecuentemente a figuras retóricas como el oxímoron («Canto a mis *antepasados* y *futuros* huesos» en la composición «El poeta invoca en su sacrificio», de *Transeúnte central*) o a la expresión de nuevas cualidades, insólitas en su mayoría, de sustantivos a los que acompañan como en «Espejo», de *Sumido 25*: «y tus sueños hacia qué *lejanos* ojos / han conseguido hondos de *fracasadas* copas». Los adjetivos de colores adquieren en su poesía un sentido evocador de procedencia modernista (azul, dorado, etc.) o de evidentes connotaciones trágicas (colores o matices relacionados con lo oscuro). También usa Miguel Labordeta otros adjetivos, los relacionales, ligados a un léxico de procedencia científica o técnica: se trata en su mayoría de vocablos cuyo carácter antipoético irrumpe en el discurso lírico y con los que el poeta logra variados efectos de estilo por su ruptura con el contexto. En suma, lo más peculiar del sistema adjetival labordetiano es el enorme desarrollo de términos negativos. Frente a unos cuantos positivos, calificativos primitivos casi todos (*bueno, dulce, hermosa, tierno, humano, suave*, etc.), los negativos son más numerosos y suelen ser generalmente participios con un valor enfático (*amargo, acuchillado, asesinado, desnudado, descuartizado, desierto, despedazado*, etc.). Veamos un ejemplo en «Aula nº 6» de *Sumido 25*:

[...] Joven escarabajo impío
solicita desnudado mensaje
de los podridos límites
antiguas estatuas enterradas (vv. 6-9)

El adjetivo, como el resto de elementos lingüísticos vistos anteriormente, parece estar sometido a una dislocación que canaliza el deseo del poeta de quebrantar la norma del lenguaje común y de potenciar una indeterminación referencial con un eco del lenguaje publicitario o de los anuncios de periódico, como sucede en «Tiza bonita

desearía esposo gusano de luz / o en su defecto abrasaríase / tierno tobillo de niña en polvo» (vv. 57-59), de la anterior composición.

Otro de los recursos que llama la atención es la peculiar creación de términos compuestos, en su mayoría sustantivos, como ocurre en el mismo poema antes citado: «Enjambre de estrellas se agrupan / en *velocidades-islas* de luz». Aunque también suele realizarse tal composición con más de dos términos, dando origen a una expresión nominal de significación compleja en su misma yuxtaposición, como en el poema «Desasimiento», de *Transeúnte central*: «Todos nosotros: átomo-vestigio-grito-vanidad-ángel feroz / cocodrilo y duelo-velocidad / ¿Qué hacemos aquí?» (vv. 40-42).

A lo largo de los tres libros, Miguel Labordeta manifiesta en su escritura un extenso muestrario de figuras retóricas con un efecto patético. Una de ellas consiste en la frecuente invocación exclamativa como una honda manifestación emotiva de dolor, tristeza o desesperanza, como aparece en «Crucifixión», de *Violento idílico*:

[...] ¡Tanto siglo retenido hinchaba las velas podridas,
que daba risa y llanto glorioso
ver las jorobas de los profesores vergonzosos
huir a media noche
por los caminos de los gramófonos inservibles! (vv. 73-77)

La interrogación retórica es también un modo discursivo enfático dotado de una gran tensión emocional en toda esta poesía. Este mecanismo no solo acaba por ser un procedimiento recurrente en gran número de poemas, sino que incluso canaliza casi todo el discurso lírico de algunos textos, según podemos ver en la composición «Anochecer del piloto», de *Transeúnte central*; en otros, esta interrogación retórica aparece más contenida, como en «Retrospectivo existente», de *Violento idílico*:

[...] ¿En qué escondidos armarios
guardan los subterráneos ángeles
nuestros restos de nieve nocturna atormentada?
¿Por qué vertientes terribles se despeñan
los corazones de los viejos relojes parados? (vv. 22-26)

O también el insistente verso existencial que, a modo de súplica oracional, hallamos en el poema «Finito», de *Sumido 25*: «¿Quién salvará al Hombre de su Nada?» (v. 3). De igual manera son frecuentes las apóstrofes expresadas con un tono vehemente a las deidades cósmicas o a ciertos elementos de la naturaleza, como se inicia el poema «Gratitud», del mismo libro:

¡Dioses Solares!
¡Espíritus fluviales de la sangre!
Por la vida misma
por los dones no concedidos
por mi misma muerte que sobre mi corazón
ha de tener un hueco sin respuesta.
¡Gracias! (vv. 1-7)

Otro de los elementos retóricos que conforman patéticamente esta poesía es la configuración dialógica del texto, es decir, la aparición de una segunda voz poemática que, entrecomillada, irrumpe en el discurso lírico del yo-sujeto inicial; se trata de un desdoblamiento enunciativo cuya nueva perspectiva discursiva incide en la expresión de otros efectos (ironía, desgarró existencial, etc.); así ocurre en el poema «Vocación de protesta», de *Transeúnte central*:

[...] Al Anciano de la sangre,
al Anciano embriagado por la coquetería de los monos
yo pregunto
(con suavidad tremendamente mal intencionada)
«¿Para qué he nacido?»
Sencillamente
Anciano mío de las tumbas:«¿Para qué el violeta de los amaneceres
que distingues dormitorios de nichos?» (vv. 11-18)

O, en otras ocasiones, sirve para introducir las palabras en estilo directo del personaje poemático al que se refiere la voz lírica y mediante la cual se introducen otros registros (científico-académico, filosófico, bíblico-visionario, etc.), como ocurre en el poema «Elegía a mi propia muerte», de *Sumido 25*:

[...] Mas en esto triunfó
pues fueron en soledad sus últimas palabras:
«Hermanos inundar [sic] de amor
al mundo que sucumbe...
Cread las nuevas rutas con amor absurdo y sin objeto...
Salvaos de las ruinas con amor...
Amor...
Amor viril tan solo...» (vv. 28-35)

Por último, Romo señala que suelen aparecer ciertas anomalías (o, más bien, peculiaridades) gramaticales que tienen un valor significativo de extrañeza del discurso lírico.⁹ Una de ellas es la tendencia a mezclar categorías gramaticales en una misma secuencia enumerativa, como en «Momento Novembrino», de *Transeúnte central*: «No estoy triste ni alegre. Más bien un poco turbio, / un poco espada, un mucho vagabundo magnífico» (vv. 4-5) Los sustantivos últimos adquieren una insólita función de atributo que rompe la dinámica expresiva de los adjetivos anteriores. Incluso pueden tener también un valor de predicativo como en los versos siguientes: «Los Cielos se me derraman *podridos límites*» (v. 26), en «Ofertorio», de *Violento idílico*. En otras ocasiones es el adverbio el que adquiere valores adjetivales o nominales, como se ve en «Atardecer en la gran urbe dorada», del mismo libro: «Me entrego a su dureza, / a su ceguera, a su metal / a su sueño de *nunca*.» (vv. 25-27). También la acumulación de sustantivos contiguos con valores semánticos dispares genera una ambigüedad que bien pudiera tratarse de enumeraciones asindéticas, de aposiciones

⁹ *Ibid.*, pp. 127-128.

que convierten en adjetivos al resto de sustantivos o de nombres compuestos sin guion, como ocurre en los siguientes ejemplos: «[...] / en las cuencas vacías de los lagos ratones» (v. 73), en el poema «Agonía del existente Julián Martínez»; o «[...] / dan a la luz de improviso / destetadas máquinas delfines» (vv. 49-50), en el poema «Acaecer», ambos de *Sumido* 25. En ocasiones, los verbos intransitivos aparecen en construcciones gramaticales transitivas cuyo anómalo complemento ofrece un sentido novedoso; sirvan de ejemplos, entre otros: «zapatos que agonizaron latitudes» (v. 88), en el poema «Aula nº 6» de *Sumido* 25; o «los ataúdes navegan sus astillas» (v. 12), en la composición «Anochecer del piloto», de *Transeúnte central*. En otras, el poeta recurre a versos sin verbo o con el verbo en formas no personales, con lo que se elude una precisión temporal: el gerundio suele ser la forma más habitual bien en oraciones independientes o para dar pie a nuevas predicaciones secundarias.

2. ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS LABORDETIANOS

Junto a los elementos estilísticos anteriormente vistos, destacamos ahora la presencia reiterada de algunos símbolos y motivos de la poesía de Miguel Labordeta que sirven para canalizar experiencias complejas, relacionadas en su mayor parte con lo autobiográfico, así como con un modo irracional de percepción de la realidad, especialmente de la guerra civil, de la que no suele haber referencias explícitas y concretas, aunque ello no significa que no aparezca simbolizada, así como de la particular circunstancia histórica y generacional, que deriva de aquella. Esa complejidad en la red simbólica radica en una conformación diversa de los símbolos, pues al imaginario de los *arquetipos* de la naturaleza –agua, aire, tierra, fuego–¹⁰ en multitud de imágenes y metáforas labordetianas, se añade otra, deudora en exclusividad de la tradición literaria o cultural.¹¹

En cuanto a los elementos simbólicos de la naturaleza, el agua aparece reiterada en toda su poesía bajo numerosísimas presencias de orden acuático; así, son frecuentes en sus versos las imágenes en que se mencionan el mar, el océano, la lluvia, la fuente, el río, el torrente, lagos, charcas, manantiales, etc.; e inmerso en sus profundidades –*sumido*–, en su ámbito cambiante e inmenso, se halla el poeta, ese *buzo* solitario y aislado que lo recorre. Romo señala que la *inmensidad*, el *hundimiento* y el *horizonte* son tres valores que el poeta suele aplicar al ámbito marino, de una gran recurrencia en los versos de sus primeros libros. El primero, la inmensidad, abarcaría dos posibilidades: «el mar como símbolo del yo en la infinitud de sus aspiraciones a la trascendencia; o

¹⁰ Sobre estas cuestiones del imaginario simbólico, *vid.*, el estudio ya clásico de Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958; también, Jean Burgos, *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

¹¹ Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 197.

bien como ponderación de la angustia ante el tiempo o la existencia, o como inmensidad de la vida. El primer significado [...] es el más frecuente en *Sumido 25* y *Violento idílico* y –por aplicación del principio de polaridad– forma imágenes de la frustración o la imposibilidad de existir en plenitud.¹² El valor del hundimiento puede aludir a la corriente vital en su continua zozobra temporal, su tendencia a la finitud o a la muerte (de clara ascendencia manriqueña), «equivalente a un reintegrarse en el seno del elemento en el que germinó la vida»;¹³ también muerte cósmica o destrucción del mundo, como aparece en *Transeúnte central*. En este último libro, el valor de horizonte alude a la mención de un límite o confín que se opone a la tierra firme.

La evocación de la lluvia –y su menor presencia como variación mesiánica, el diluvio– es otra de las variantes del agua más usada en este primer ciclo como devenir ineludible del tiempo, bien en sus aspectos vivificadores, bien en otros relacionados con la melancolía, el horror de la muerte o la disolución del sujeto: «Mi sepultura bajo las lluvias atroces / de tanto otoño falaz» (en «Transfiguración», de *Transeúnte central*). Y es que el agua se suele representar como un elemento manso, espeso y turbio, resonancia de un ámbito interno, casi de líquido amniótico, en que tiene origen la vida; pero a ella se vincula en otras ocasiones una imagen de estancamiento asociada a la muerte. También el río –y su variante más impetuosa, el torrente– abunda en *Sumido 25* y *Violento idílico*, asociado a la fertilidad del riego o al transcurrir irreversible de la vida y del deseo. Esta vertiente positiva convive con otra trágica, dolorosa, ligada a una finitud vital de sentido personal (el devenir de la propia existencia) o también universal (especialmente asociada a la vida de las masas humanas). Precisamente podemos entrever que ambas vertientes –positiva y negativa– del río no son otras que, transmutadas en su dimensión mítica, las del río Ebro, con su corriente plena de limos fecundos para los cultivos o con sus violentos desbordamientos primaverales. Por último, la presencia de lagos, lagunas o charcas, como elementos líquidos inmóviles, apuntan a un significado mortuorio, de clara ascendencia clásica, ligado a lo pútrido y descompuesto: «[...] / intentamos aprender lo que hay de purísimo / en la faz con presagios de las charcas podridas» (en «Asesinados jóvenes», de *Sumido 25*).

Por su parte, los símbolos de la tierra tienen valores vinculados a lo maternal y nutricio, en consonancia con la tradición simbólica arquetípica, pero estos también aparecen referidos negativamente a la muerte (lodo, cieno, polvo) y a la oquedad telúrica (pozos, simas, sótano, cavernas, minas, etc.), también en su variante de espacio inestable (precipicio o abismo). Un símbolo relevante en *Sumido 25* fuertemente conectado a la tierra son las raíces, tentáculo vital de arraigo y anclaje firme en lo inerte

¹² *Ibid.*, p. 199.

¹³ *Ibid.*, p. 200.

que se nutre de ella. A juicio de Romo, pudieran representar la búsqueda del poeta y su contacto imaginario con los desaparecidos en la guerra civil.¹⁴ Por otra parte, los términos que aluden al hueco, con un valor de profundidad o descendimiento, están ligados a la expresión de una angustia existencial que atormenta, o a un descenso vital que significa muerte y descomposición. Y, de modo inverso al descenso de los espacios huecos de la tierra, tenemos los símbolos de ascenso exteriores como son montañas, colinas, cimas o volcanes, con un valor positivo: esta imagen del mítico ascenso terrenal está ligada no solo con la soledad del poeta, sino también con su deseo de trascendencia y su consciencia sapiente. Del mismo modo, también ligada a lo pétreo o mineral, la imagen de la estatua, aunque de presencia menor en sus poemas, está dotada de un sentido muy plástico –su presencia, junto a la máscara, parece evocar a ciertos pintores surrealistas (Dalí o De Chirico)–¹⁵ de la muerte: «palpo la estatua de humo y hueso / que siento soy» (vv. 6-7), en «Vocación de protesta», de *Transeúnte central*.

Una imagen derivada de este ámbito es el fuego, símbolo de significados ligados a la expresión de una energía viva en perpetuo movimiento, como el amor o el apasionamiento, si bien en Miguel Labordeta, a estos sentidos tradicionales, también se suman otros asociados a la purificación existencial y a la búsqueda del conocimiento: el poema «Indagación de la llama», de *Transeúnte central*, es ejemplo claro de lo que decimos. Otras imágenes usadas por el poeta, y unidas al fuego son la antorcha, la espada de fuego, los relámpagos o el rayo, así como el hecho explícito de *quemarse, arder, calcinarse* o *incendiar*, en alusión a una especie de inmolación purificadora del sujeto poemático (de resonancias míticas) o de una destrucción alegórica de lo establecido. Brasas, ascuas o pavesas son también, en este sentido, elementos simbólicos que mantienen latente el valor de la aniquilación.

Precisamente la presencia de símbolos, imágenes y términos asociados a la muerte, así como todo un léxico conceptualmente metonímico (mortajas, calaveras, ataúdes, sarcófagos, etc.) asoma en sus versos con frecuencia, especialmente a partir de *Violento idílico*. Esta aparición preeminente en sus libros resulta un elemento compartido con otros poetas de su época muy alejados estéticamente de su lírica. Parece que también hay en ello, pese al sentido metafísico que la muerte pudiera manifestar, una soterrada intención de hacer visible a los muertos de la guerra civil, pues este sería un elemento extraído de esa impactante experiencia personal del conflicto, que marcaría a quienes, como Labordeta, la vivieron conmocionados siendo adolescentes. Se trata de una presencia soterrada de los símbolos mortuorios en que, aunque expresada de un modo abstracto y genérico, se condensa la honda preocupación del poeta por los

¹⁴ *Ibid.*, pp. 208-209.

¹⁵ Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 212.

desaparecidos en la guerra civil, hecho que lo hermana con el libro *Los muertos* (1947), del poeta cántabro José L. Hidalgo, con cuya poética mantiene muchos paralelismos.

En cuanto a los símbolos relacionados con lo aéreo aparecen en su obra bajo diversas variantes léxicas (viento, vendaval, huracán, brisa, nubes, niebla, etc.) a las que se les asignan valores connotativos diferentes, en su mayoría negativos. Así, el viento (y sus diversas variables) es un símbolo cuyo movimiento genera agresividad y destrucción asociadas a la muerte; en cambio, el huracán, como ya interpretase Juan E. Cirlot, representa poderes de fecundidad y renovación.¹⁶ Por su parte, la presencia de las nubes se asocia en la poesía labordetiana a una expresión de lo ideal y al deseo de «abrazar la totalidad del ser»;¹⁷ pero ese valor idealizador concentra, a partir de *Transeúnte central*, valores negativos ligados a la opacidad y, de ahí, que sus connotaciones sean opuestas al conocimiento (que se asigna a la luz y a lo lumínico). En esta misma dirección apunta el símbolo de la niebla, de menor presencia en sus versos.

Por último, los términos relacionados con lo ígneo (el fuego y sus variantes: antorcha, relámpago, centella, etc.) expresan la energía propia de las fuerzas vivas –el calor vital y la pasión animal– o la purificación propia de la fuerza espiritual. Pero el fuego es arquetipo no solo del bien, sino del mal, pues también se le asocian valores de consumación, calcinación, destrucción, aniquilación: «Todos los días a esta misma hora / mi corazón se quema durante 5 minutos» (vv. 6-7, poema «8 de la tarde en Madrid», *Sumido 25*). En la poesía de Labordeta se hallan tales extremos (bien y mal) ligados a la imagen del fuego, así como una evidente simbolización procedente de la tradición literaria: la del amor apasionado. Desde luego, el texto que mejor expone todas esas resonancias culturales es el texto «Indagación de la llama», de *Transeúnte central*.

3. ANÁLISIS DE LOS LIBROS POÉTICOS *SUMIDO 25*, *VIOLENTO IDÍLICO* Y *TRANSEÚNTE CENTRAL*

3.1 *Sumido 25*

En la primavera de 1948 aparece en la imprenta «Heraldo de Aragón», en edición del autor, *Sumido 25*, primer libro del autor cuya portada es realizada por el amigo del poeta Antonio Mingote, que recrea el cuadro «El modelo rojo» del surrealista René Magritte (1877). Según afirma Romo, «gran parte de la edición, que no debía pasar de los trescientos ejemplares, fue destruida por orden del padre o se perdió. Los ejemplares restantes los regaló el poeta a sus amigos, excepto uno que se autodedicó:

¹⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, p. 464.

¹⁷ Fernando Romo (1988), *op. cit.*, p. 224.

“Del Autor en un ensimismamiento indecente, al Autor”». ¹⁸ Esta manera socarrona e irónica de (auto)dedicarse algún ejemplar es una característica de esa desdoblada personalidad con que Miguel Labordeta se contempla a sí mismo, y que volverá a realizar en posteriores libros. El volumen recoge los poemas escritos fundamentalmente en su estancia madrileña y tuvo, al parecer, un intenso proceso de redacción, pues el autor ya había venido ensayando un estilo propio a través de una numerosa cantidad de textos escritos previamente en cuadernos y hojas sueltas que nunca vieron la luz. Frente al desestructurado material anterior inédito, *Sumido 25* presenta una estructura bien organizada «temáticamente, a base de una progresión en los poemas que permite el desarrollo ordenado de las actitudes del hablante poético y de las cuestiones que se plantean en el libro». ¹⁹ Con todo, el volumen publicado se edita con algunos textos censurados.

A pesar de estar escrito cuando Miguel Labordeta se halla preparado con un bagaje retórico suficiente y un precoz estilo claramente personal y definido, las influencias de *Sumido 25*, según señala Mainer, siguen siendo perceptibles; se trata de un libro que, como primer volumen, revela en sus versos las lecturas preferidas del autor (Juan R. Jiménez, Lorca, Neruda, Dámaso Alonso y el Alberti de *Sobre los ángeles*), así como sus intentos por acoplar ese torrente expresivo que le ha deslumbrado como lector voraz dentro de una voz propia, que aún parece buscar el lugar y el protagonista del canto. Esta dependencia ocurre también en la perspectiva de ciertos temas tratados a lo largo del libro, pues Miguel Labordeta, como muchos otros poetas de su promoción, inserta en su versos la figura de dios, divinidad a la que imprecas el poeta, tal y como ocurre en los poemas «Desnudo entero» y «Hombre sin tesis», al modo de las liturgias poético-religiosas del momento. Y la propia muerte que resulta también un tema de resonancias existenciales, símbolo de protesta y amenaza del sujeto, que remite también al pesimismo existencial generalizado de la poesía española coetánea: especialmente insistente en este tema es la trilogía de textos que constituyen la unidad «Elegía a mi propia muerte», «Asesinados jóvenes» y «Agonía del existente Julián Martínez», en los que la muerte ofrece una gradación de protagonismos, según señala Mainer: en el primero, el poeta la imagina para sí mismo en su desdoblamiento; en el segundo, para la entera generación de jóvenes a la que pertenece; y, en el tercero, para un hombre concreto. ²⁰ La muerte, esas «amenazas de dimisión vital» en expresión de Mainer, tiene su paralelo con el acto del nacimiento –o en sus múltiples símbolos–, máxima dimensión de la inocencia del poeta que contrasta con la corrupción que le rodea.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ Francisco J. Díaz de Castro, «La poesía de Miguel Labordeta», *Caligrama. Revista Insular de Filología*, Palma de Mallorca, 1984, vol. I, núm. 1, p. 78.

²⁰ José Carlos Mainer, «La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950», *Miguel Labordeta un poeta en la posguerra*, Zaragoza, Alcrudo editor, 1977, pp. 36-37.

No obstante, Miguel Labordeta presenta en su primer libro una serie de particularidades que singularizan de un modo muy personal su expresión lírica. Una de ellas, también respecto de los temas, es la proyección de un complejo sujeto lírico en su escritura, que, como en estratos, suponen una toma de conciencia del yo, desesperada búsqueda de un autorreconocimiento, que se convierte en un motivo central de *Sumido 25*. No en vano, el libro, que se abre con el poema titulado significativamente «Espejo», usa el tópico del azogue para desdoblarse e interrogar a ese otro yo, a quien zahiere de un modo hiriente: «Miguel, ¿quién eres?; ¡dime!» es una imprecación que parece ser respondida en el poema siguiente, «Desnudo entero», donde el «telurismo teológico», en expresión de Mainer, es una versión de esa miseria humana que se erige en atributo personal y que acaba en el ya citado «Elegía a mi propia muerte», tercer poema del libro y verdadera respuesta a las incisivas preguntas-acusaciones de «Espejo».

También la defensa de la libertad moral, de sus atributos de amor y espontaneidad, junto a la denuncia soterrada de la joven generación perdida por la guerra, como se expresa a lo largo del poema «Asesinados Jóvenes», remite a otro tema esencial y novedoso en *Sumido 25*: Labordeta proyecta en esta composición la idea de sí mismo como desterrado de un edén de libertad que marca el profundo sentido de soledad y que responde a las fuentes surrealistas que inspiran estos versos. Del mismo modo, el poema «Destino» es un texto en que la conciencia del poeta parece vislumbrar un paraíso original cuya reminiscencia de eternidad acaba devorada por el contumaz paso del tiempo: «35 minutos han pasado en mi reloj de pulsera», verso que cierra la composición. El poeta evoca las huellas revividas de una eternidad, una pureza y una plenitud como elementos de un mítico pasado feliz, que es roto por el «misterio del nacimiento del hombre», existencia para el tiempo que acarrea limitación y aniquilación: este parece ser el sentido existencial que Labordeta imprime a su lírica, acorde con el irracionalismo que Vicente Aleixandre ha plasmado poco antes en su panteísta *Sombra del paraíso* (1944).

Los poemas «Puesto que el joven azul de la montaña ha muerto» y «Gratitud» reflejan la existencia de unos dioses luminosos, no cristianos, de un paraíso anterior al nacimiento del poeta, en el borde del espejo de la conciencia. La primera composición utiliza un pretexto que será significativamente reiterado en la obra labordetiana (la idea de marcha hacia la montaña, la excursión como una obertura vital). Aquí el *joven azul*, cuya muerte sacrificial en la montaña augura la necesidad de que sus fieles partan antes de que la muchedumbre invada «el Templo del Sol», solo recibe una «dulce soledad» como respuesta a su pregunta. Más evidente es el sentido de una mitología perdida en «Gratitud» donde se enumeran motivos de agradecimiento a los «¡Dioses Solares! / ¡Espíritus fluviales de la sangre!» (vv. 1-2). Aquí el poeta confronta la relación de sus fracasos exteriores con sus triunfos interiores, y, a su «fracasada sombra», suceden «mis

éxtasis mi solitaria frente sin orillas» (v. 11): así manifiesta su rebeldía y una gratitud por «lo mezquino de mi existencia» (v. 28), que le hace un ser consciente. De este modo, Miguel Labordeta parece cerrar el ciclo lírico de una sarcástica indagación personal, iniciada frente al espejo, pasada por esa autobiografía penosa del poema «Soledad con algo de lamento», e incluso de otro poema como «Aula nº 6», tentada por la sumisión a un dios excluyente y, por último, su contemplación como exaltado mensajero de la fuerza y el amor con que le marcaron los «espíritus fluviales de la sangre».²¹

Ciertamente, la temática del primer libro de Miguel Labordeta se sustenta en un poderoso impulso de búsqueda existencial del sujeto, un impetuoso deseo de autoconocimiento, a partir de vivencias personales y del proceso mismo de escritura, cuyo sentido abarca desde lo íntimo a lo cósmico. En esa búsqueda de la identidad se produce una profunda negación de los valores asumidos por la comunidad y una visión de la realidad que el poeta detesta: el ambiente represivo y temeroso de la España de la posguerra es el ámbito en donde se frustran todas las expectativas del joven poeta, lo que le lleva a expresarse en términos de un angustioso rechazo que, tanto en su actitud vital como en la propia escritura, favorece una especie de utópica expansión imaginaria en su obra, y que ya intenta reflejar *Sumido 25*, como refugio seguro del poeta y ámbito de plenitud emocional.²² Pero pronto nos damos cuenta que esa indagación no se inscribe en una falaz condición atemporal (o trascendente) del sujeto, sino en una condición temporal del hombre, en la relación del yo lírico con los otros en el mundo y en su camino hacia una desaparición sin sentido. Para Díaz de Castro, esta búsqueda de la identidad se realiza frecuentemente sobre la base de un recuerdo histórico, que acaba desplazado a menudo hacia una zona mítica (o metafísica), lugar donde se producen esos «*écarts* imaginísticos» tan elocuentes y peculiares de la poesía labordetiana.²³

Pero *Sumido 25* no es un libro que solo expresa el solipsismo del sujeto, pues, en él, esa peculiar conciencia de desgarramiento personal ha de ponerse también en relación con el tipo de sociedad en que se desarrolla la existencia del poeta. Como afirma G. Carnero,

[s]i bien Labordeta lleva siempre a un primer plano los problemas e interrogantes del existir, lo hace desde un espíritu de rebeldía que le veda tanto la declamación retórica compungida, derrotista y autocompasiva como el recurso a la ortopedia religiosa, aunque Dios aparezca de vez en cuando entre sus bambalinas poéticas.²⁴

²¹ *Ibid.*, p. 39.

²² Cf. Francisco J. Díaz de Castro, «El encuentro de la individualidad en la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 15, 1977, p. 225.

²³ *Ibid.*, p. 227.

²⁴ Guillermo Carnero (1989), *cit.*, p. 346.

Precisamente el espíritu de rebeldía del poeta aragonés es la clave esencial de su particular visión no solo de dios y de la religión, sino también de la ciudad y de sus habitantes. Si dios es increpado violentamente por la incompreensión del poeta ante su pasividad en la terrible circunstancia humana, también Miguel Labordeta discrepa y se burla irónicamente de la estructura social y política, siempre represiva. Las figuras sociales de especial relieve (profesores doctos, sacerdotes, soldados, etc.) aparecen reflejadas en sus versos con un fuerte carácter grotesco, como puede observarse en «Asesinados jóvenes» o «Consunción de la víspera».

3.2 Violento idílico

Un año después, en 1949, sale a la luz su segunda entrega, *Violento idílico*, en la madrileña librería *Clan* cuyo propietario, Tomás Seral y Casas, de Zaragoza, había sido un activista de la escena vanguardista aragonesa de preguerra vinculado al grupo surrealista de los Buñuel (Luís y Alfonso). Este hecho muestra la conexión del poeta con ese núcleo zaragozano de artistas e intelectuales (el propio Tomás Seral, Ramón Acín –que moriría fusilado– o Sánchez Ventura) que, antes de la guerra, hubo de dinamizar una intensa actividad cultural vanguardista en la ciudad con la proyección de películas (*Un chien andalou*, de Buñuel), la publicación de revistas, la promoción de pintores en exposiciones, etc. La actividad de este círculo resultaría imprescindible para entender la clara afición estética por el irracionalismo de los primeros libros de Miguel Labordeta, cuya escritura manifiesta la atracción y conocimiento profundo de los mejores frutos del surrealismo.

Llama la atención que este libro se articule como una aparente continuación del primero, aunque adquiera una expresión poética diferente, más dura y angustiada, porque el mínimo ámbito de esperanza que había en *Sumido 25* desaparece aquí, donde predomina un amargo desistimiento existencial. Hablamos de una continuidad aparente porque, si «Mensaje de amor que Valdemar Gris ha mandado para finalizar este *Sumido 25*» es el texto que cierra su primera entrega, «Nerón Jiménez contesta al mensaje de amor de Valdemar Gris» se encarga de abrir *Violento idílico*. Esta concatenación de textos a través del heterónimo invita, en principio, a pensar en una cierta relación con lo anterior; pero, como Mainer señala, hay un sorpresivo cambio de tono, pues, si en el poema de Valdemar Gris se formula una «trémula invitación al amor y a la unión, (como) apelación a la juventud universal y a una “conciencia amorosa de la Tierra”», en la respuesta de Nerón Jiménez hay «un regreso a la altivez y la amenaza de dimisión ante la vida, un aviso contra cualquier delicuescencia románticoide en tiempo de dureza».²⁵ Este giro, casi *violenta* corrección, de Nerón Jiménez a las palabras

²⁵ José Carlos Mainer (1977), *cit.*, p. 42.

amorosas de Valdemar Gris sitúa la tensión expresiva que refleja *Violento idílico*, también *Transeúnte central*, frente a las exploraciones primerizas de *Sumido 25*. Poco tiempo separa la redacción de los tres poemarios y quizá se deba pensar, más que en una simple línea de continuidad, en un proceso de intensificación reflexiva sobre la poesía y el deseo de aglutinar en un volumen los poemas con una expresividad lírica más coherente, aunque el carácter exclamativo de algunos pasajes siga recordando a ciertos momentos del primer libro. Para Mainer, esta conciencia selectiva del poeta en *Violento idílico* alcanza incluso a un mayor rigor y depuración en el uso de las fuentes literarias de los poemas.²⁶

Al tono de furiosa lamentación del libro, advertido en algunos títulos («Desolativo», «Confesión del inicuo», «Crucifixión», «Porque soy amargo hombre», etc.), se añade el de la angustia por la pérdida de cualquier forma de trascendencia: la insatisfactoria búsqueda en la mitología astral («Plegaria del joven dormido») o el rechazo de la teología cristiana («Ateo»). El desesperanzado desarraigo del poeta concita, en el primero, una dubitativa plegaria galáctica («¿O sois ciegas como yo? / Hermanas estrellas») o invoca, en el segundo, a un materialismo cientificista para componer «el tremendo suceder de la Totalidad», que sacie la «sed indecible» del sujeto: este busca un «centro inexorable» de seguridad cósmica en el que son concitados «el electrón», «la velocidad de la luz», «la infinitud de guarismos», «las pequeñas larvas» y hasta «el caballito de cartón de los sueños»; ateísmo voluntarista cuyo sentimiento se ofrece bajo la especie de un conocimiento científico (por decepción del religioso). Esta insatisfacción es otro rasgo que distingue *Violento idílico* de la entrega anterior, pues, en *Sumido 25*, se apela a un diálogo imprecatorio con la trascendencia para resolver el conflicto personal de la existencia y entablar una relación con el mundo exterior más allá de la propia individualidad. Para Díaz de Castro, la ampliación cósmica del diálogo es expresión del fracaso de la metafísica en el pensamiento del autor, frustración causada por la ideología religiosa recibida.²⁷ Sin embargo, este diálogo no es más que una extensión de otros como el que establece el poeta en sus múltiples desdoblamientos o ese *nosotros* con que intenta formar parte de una colectividad.

Rota la ligazón con una metafísica religiosa, la aceptación materialista del mundo y de la existencia humana alumbra el poema final, «Canto frustrado del soñador niño», que, como señala Mainer, permite seguir pensando en una influencia lorquiana, aunque quizá también el Darío de «Lo fatal» y su deseo de transmutación en árbol o piedra, para evitar el consciente dolor del ser vivo: «Quisiera ser relámpago de buitre en los domingos / madera adormecida bajo siglos de lluvia» (vv. 1-2); pero, más allá

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Francisco Díaz de Castro (1977), *cit.*, p. 228.

de su desiderata material es «No haber nacido» lo que el sujeto quiere en ese afán de imaginaria desaparición, eco de aquel «Porque soy amargo hombre»: «Muerte busco / inextinguible furiosa, entre mis zapatos grietas / de roñoso soñador de estrellas» (vv. 17-20). Es este un ejemplo de esa destructora pulsión del sujeto que preside muchos momentos del libro, fruto de la frustración de un *existente* ser («Retrospectivo existente») que siente, conmovido, la trágica vivencia del sinsentido, arrojado a un mundo caótico, en el que se interroga insistentemente a sí mismo sobre sí mismo:

[...] pero nadie me dice quien fui yo.
Aquellas canciones que tanto amaba
no me explican dónde fueron mis minutos
y aunque torturo los espejos
con peinados de quince años,
con miradas podridas de cinco años,
o quizá de muerto,
nadie,
nadie me dice dónde estuvo mi voz... (vv. 8-16)

Precisamente este sentimiento de honda decepción vital así como la conciencia de una extrema soledad llega a ser tan profundo que impregna su misma actitud lírica, hecho que incapacita a su discurso para participar dinámicamente y hasta creer de un modo entusiasta en la transformación de la sociedad, como consideraban entonces los poetas sociales. Esta ausencia de entusiasmo no condice que en su poesía haya una denuncia de ciertas injusticias sociales, solo que esta adopta la forma de una sarcástica lamentación aderezada, a veces, de un peculiar bestiario moderno (animales, insectos o seres fantásticos). Precisamente la devastación humana y social tras la contienda civil, las míseras condiciones materiales y morales en que queda una gran parte de la población, el odio, el miedo y la falta de expectativas vitales son circunstancias que alimentan el universo lírico de Labordeta y configuran ese particular tono agrio, esa acritud expresiva de su poesía. *Violento idílico* apunta, ya desde el título, a una obsesión de destrucción personal, también del mundo, ante el vacío que encuentran las interrogaciones del sujeto y al modo violento que adopta el deseo de escapar a las circunstancias de su precaria existencia.

La indagación psicológica sobre la propia identidad del sujeto con que se abre *Sumido 25* («Dime Miguel: ¿Quién eres tú?»), así como la tendencia a mitificar la niñez, deriva aquí a una angustiada evocación de la infancia y la adolescencia, pues, más que de simples recuerdos, se trata de hitos en un camino existencial hacia el (frustrado) conocimiento de sí mismo.²⁸ Especialmente doloroso es el ingreso del poeta en la edad madura, evocado desde una amargura cuyo grotesco expresionismo se ceba en su

²⁸ Cf. Ricardo Senabre y Guillermo Carnero, «Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo Cántico», en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, «Época contemporánea: 1939-1980», p. 253.

propia deformación y forma parte de un irónico histrionismo que, incluso, aplica en la dedicatoria al ejemplar personal de *Violento idílico*: «Del Autor. Para ti, queridito calvo, Miguel Labordeta, a quien nadie, sino yo, ama intensamente, ¡pobrecito! El Autor». En su afán de dar respuesta a las inquisiciones sobre la propia identidad, la proyección de la memoria sobre su pasado termina por certificar el fracaso de la búsqueda, pues el sujeto, sin obtener respuestas a su desarraigo existencial, se ve siempre impedido para el recuerdo, como ocurre en «Retrospectivo existente».

En definitiva, *Violento idílico* es un libro donde la tristeza y el solipsismo de *Sumido 25* vira hacia una expresión lírica más agresiva y destructiva con el sujeto –deseo– y el mundo exterior –realidad–, ámbitos completamente incomunicados: de aquí deriva la inmensa carga de frustración que el discurso lírico vehicula hasta extremos desgarradores: «Pero yo rompo feroz todos tus espejos / y con mil navajas de fósforo / rasgo de punta a punta tu vientre de mentira» leemos en «Ofertorio» (vv. 23-25). La conciencia de esa radical separación, el terrible sentimiento de arrojado al mundo («Mi desvelar sangriento de arrojado» se lee en «Carlinga»), en cuya agónica búsqueda de sentido o trascendencia lo divino –Dios– no consuela, porque se rechaza en su misma dolorosa imprecación, es el centro de una problemática existencial que afecta a la posibilidad de hallar identidad para el poeta en la alteridad y esperanza ante una realidad desoladora. De ahí que aparezcan, junto a la voz enunciativa habitual del poema, otras voces heterónimas que ejercen un odio inusitado contra todo. Así es cómo el poeta se trasmuta en un *violento* destructor de la realidad cotidiana, como ocurre en el expresionista poema «Carlinga», donde la imagen de hundimiento y autodestrucción del sujeto arrastra a la realidad que las palabras –propias y ajenas– enuncian. Aquí la profunda desesperación no encuentra respuesta salvo el de su propia frustración.²⁹ Este clamar contra el sinsentido de la vida y la soledad metafísica del hombre es el tono que guía poemas significativos como «Dasein». El poeta, un hombre más, queda despojado de esperanza mientras siente el peso de una indiferencia cósmica y la certeza de «un porvenir sin rostro / esquivo» (vv.18-19). Solo la escritura poética parece ser un antídoto eficaz en la agónica y solitaria búsqueda de identidad del poeta y una actividad que le permite renegar de las mentiras que construyen el mundo

3.3 Transeúnte central

En 1950, cuando el poeta cuenta con veintiocho años, se publica el libro *Transeúnte central*, en San Sebastián, en la conocida *Colección Norte* de la editorial Escélicer, dirigida desde 1948 por Gabriel Celaya –amigo de Miguel– y su compañera Amparo Gastón. Este libro, dentro de la serie de tres entregas sucesivas iniciada con *Sumido 25*

²⁹ Francisco J. Díaz de Castro (1977), *cit.*, p. 241.

y seguida con *Violento idílico*, presenta una madurez temática y expresiva que permite señalarla como la entrega más completa y definitiva del primer Labordeta. Mainer considera que el mismo título de este tercer poemario parece situar su temática en la exclusiva consideración existencialista del hombre, aunque el poeta ya había dado previamente alguna muestra como el significativo poema de *Violento idílico*, «Dasein». Esta vertiente más existencialista, con ciertas derivaciones a lo social, procede de las lecturas sartrianas y heideggerianas que el zaragozano hace por esas fechas. El carácter de una lírica que ya no se reduce exclusivamente a los límites solipsistas del sujeto, como en los poemarios anteriores, e indaga en las relaciones del poeta con la sociedad, acerca la escritura del libro, pese a las discrepancias estéticas, a los poetas sociales coetáneos. De hecho, *Transeúnte central*, junto a su próxima entrega, *Epilírica*, demorada una década, formarían un núcleo lírico proclive a situar la voz del poeta en un plano humano más social. Pero esto no nos debe llevar a pensar que Labordeta ha renunciado a su extremo individualismo anterior, pues la centralidad del *yo* poemático sigue siendo, en su angustiada intimidad, protagonista. Esta presencia permanente del yo en los textos mantiene intactas la autobúsqueda, las interrogaciones existenciales y el diálogo con sus voces interiores, como ocurre en «Vocación de protesta»:

[...] «Para qué he nacido
centinelas inválidos de los sepulcros acurrucados
contra la tempestad de los Octubres?
¿Para qué tus relojes furiosos
que ponen pasión de muerte y primavera
en mi pequeño corazón de tripulante del Otoño?»
Mi pregunta no es nueva ni es antigua
es la nostalgia del planeta del mar por ser conciencia
de aquel hermoso astrónomo que no nacerá
nunca siempre jamás
cuando se siente hombre perdido
en su violento jardín 28 ya.
Cuando se siente hombre perdido
y se llama Miguel
y no ha aprobado ninguna oposición honorable al Estado
y está asqueado, pálidamente inquieto,
escuchando en la emisión popular de las nueve de la noche
las feroces contiendas
de sus queriditos prójimos
por la salvaguardia de los oleoductos
y tiene para mañana
en el florido parque de San Jorge
una cita en bicicleta
con la mocosuela enemiga
más bonita del mundo. (vv. 49-74)

En *Transeúnte central* la opresión individual del poeta se expande al colectivo humano para expresar una implícita denuncia de la alienación social (también religiosa) del individuo, así como de su explotación laboral; incluso se llega a plantear

un tipo de denuncia que tiene como fondo simbólico la reciente realidad histórica española y, en concreto, la guerra civil: «El poeta invoca en su sacrificio», «Junio y pena de España», «Adviento», «Breve experiencia del soldado», «Solicitud» o «Yo me lavo las manos» son muestras evidentes de la asunción de una temática arraigada en los recuerdos y vivencias personales de la guerra por el poeta aragonés. Y pese a estos contenidos de carácter social, Labordeta sigue usando, como en libros anteriores, una vasta y compleja red de imágenes visionarias cuyo intenso valor negativo insiste en una atmósfera simbólica desgarradora:

[...] Sobre el viejo cementerio de los soldados
llueve una estrella desgajada
en las noches en que crece la espiga lenta
del ruiseñor devorado
y en mi mano amputada bayoneta
sueño una máscara ardiente de payaso,
un reloj negro pintado en la pared de los ayuntamientos
una tierna pistola de estudiante en mis rotos bolsillos.
(vv. 19-26, «Junio y pena de España»)

Este universo humano, que el poeta contempla como un enfurecido demiurgo, lejos de ser cantado con el sentido solidario y compasivo de los poetas sociales, es sometido en Miguel Labordeta a una visión apocalíptica destructiva, óptica sobre las cosas ya presente en *Violento idílico*, pues, de la humanidad, en la que se halla inmerso y en conflicto, el poeta destaca la masificación, la extremada violencia, la falsedad y miseria espiritual, la opresión, etc. No es extraño que la imagen de la ciudad aparezca aquí frecuentemente ligada a la destrucción de la humanidad, que bien pudiera significar un fracaso de la colectividad.³⁰ Esta imagen de la ciudad y la pulsión de su aniquilamiento por la joven generación (los «Jóvenes Santos») está representada por voces simbólicas como «Sidnyk (la maldita ciudad dorada)» en el poema que abre el libro, «El poeta invoca en su sacrificio»; el incendio de esa ciudad es recurrente en los versos de otras composiciones: «La gran ciudad dorada / ardía ya por los podridos subterráneos del “metro” / [...]» (en «Junio y pena de España», vv. 12-16) y «Las urbes incendiadas / se desmoronaban en el vientre / de los niños apuñalados» (en «Anochecer del piloto, vv. 23-25»). Esa atroz presencia de la violencia humana se plasma de modo recurrente a lo largo del libro en un léxico de un fuerte poder expresivo, como leemos en «Círculo mortal»:

[...] La parturienta *muerde* el violín de los besos.
El hombre ha venido pues en el último tren.
Su espada *fulminante despedazó* los espejos.
Los jinetes que habitaban las grutas del reptil soñador
Fueron *estrangulados* el primer día obscuro.
(vv. 19-23. Las cursivas son nuestras)

³⁰ Francisco J. Díaz de Castro (1976), «Notas sobre la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 13, p. 199.

El imaginario bélico y su destino de muerte es el conjunto léxico que concentra un mayor poder expresivo: ataúdes, fosas, astillas, cementerios de los soldados, estruendos de la Caballería, ferocidad de obuses, etc. Todo ello parece aludir a la nefasta experiencia de la guerra en su temprana adolescencia y de la segunda guerra mundial: «Fueron fusilados 10.000 corazones / partidos a balazos» («Anochecer del piloto», vv. 14-15).

Junto a lo anterior, *Transeúnte central* recrea también una temática metapoética donde se aborda la figura del poeta como muestra la primera y última composición del volumen, «El poeta invoca en su sacrificio» y «La voz del poeta» respectivamente. En ellos Miguel Labordeta se presenta como un visionario bardo, atribulado cantor de las desdichas humanas, también de las propias, acordando así su voz lírica al carácter concienciador de ciertos poetas sociales. Aquí el poeta acepta voluntariamente esa tarea de guía humano si bien su canto interminable se ciñe a su «centro-límite», idea de su marcada conciencia egocéntrica, nunca extrapolable a la imagen profética y altisonante del poeta social al uso. También podemos ver al poeta en «Momento novembrino» escribiendo largos versos «con mi pluma de ave», es decir, se presenta en el mismo momento de la escritura. Y, finalmente, el poeta que contempla desde «lo alto del Faro» las idas y venidas de «las pobres gentes en sus navegaciones de un día» (v. 3), «el abismo de las criaturas y el vértigo de los astros» (v. 5), imagen del poeta encastillado o aislado por su incompreensión (de clara estirpe simbolista) nunca ajeno al dolor humano, más bien demiurgo observador de sus miserias y sus absurdos ajetreos «sabiendo de antemano que nada es la respuesta» (v. 40) y que su voz, la del poeta, es «incansable holocausto» en el tiempo. En definitiva, *Transeúnte central* presenta una poesía más cercana al latido humano colectivo, pero sin silenciar la potente presencia individual de una demoledora voz poemática que sigue siendo expresión de la singular conciencia lírica de Miguel Labordeta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958.
- BURGOS, Jean. *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CARNERO, Guillermo. «Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía de la alta posguerra», *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 337-362.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.
- COHEN, Jean (1979). *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. «Notas sobre la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 13, pp. 181-209.

- _____, «El encuentro de la individualidad en la poesía de Miguel Labordeta», *Mayurqa*, núm. 15, 1977, pp. 225-245.
- _____, «La poesía de Miguel Labordeta», *Caligrama. Revista Insular de Filología*, Palma de Mallorca, 1984, vol. I, núm. 1, pp. 67-90.
- MAINER, José Carlos. «La razón subjetiva: poéticas de 1945-1950», *Miguel Labordeta un poeta en la posguerra*, Zaragoza, Alcrudo editor, 1977, pp. 13-49.
- ROMO FEITO, Fernando, *Miguel Labordeta: una lectura global*, Zaragoza, Prensas universitarias, 1988.
- SENABRE, Ricardo y CARNERO, Guillermo. «Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo Cántico», en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española, "Época contemporánea: 1939-1980"*, pp. 249-261.
- VIVES PÉREZ, Vicente, «Antecedentes líricos de la posguerra en la poética española posmoderna», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2010. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/anteliri.html>

TEORÍA Y CREACIÓN LITERARIA EN LA TRAYECTORIA INICIAL DE CARLOS DE LA RICA

JUAN CARLOS MERCHÁN RUIZ
I.E.S. Eugeni d'Ors

1. AÑOS DE FORMACIÓN: HUMANISMO Y POESÍA

En septiembre de 1997 fallecía Carlos de la Rica en tierras conquenses. Debe considerársele un epígono, aunque de una singularidad bien marcada, de la denominada generación poética del 50. En más de treinta años de oficio literario y periodístico, De la Rica cultivó la prosa, el teatro y la poesía, aunque fue ésta la preferida del autor. Hemos de considerarle, ante todo, un poeta. Y ello desde sus inicios juveniles, allá por los años cincuenta del pasado siglo, cuando no era más que un seminarista, recién salido del Bachillerato.

Recibido: 17-IV-2013. Aceptado: 20-V-2013.

Hasta su consagración sacerdotal, De la Rica, por encima de las dificultades y, sobre todo, por encima de las carencias literarias e intelectuales, connaturales de la postguerra, accede a una formación clásica grecolatina indiscutible, que emergerá *ab initio* a lo largo de su trayectoria poética. No nos referimos a una formación pretendidamente oficial, aquella que dictaban los tiempos, sino a una verdadera formación humanista vocacional.

La herencia clásica grecolatina va a actuar como una impronta inequívoca en gran parte de sus textos poéticos. Desde la sintaxis o el léxico hasta la selección de parte de la temática, el tono o el ritmo, buena parte de la singularidad poética riquiana deriva en origen de la formación humanística aprehendida en los años del seminario conquense.

Pero lo verdaderamente sorprendente, desde un punto de vista cultural y literario, es el hecho de que un seminarista, imbuido en los usos y limitaciones evidentes de la postguerra, pudiese leer a autores europeos y españoles que poco o nada tenían que ver con la vocación y la estricta formación sacerdotal. No hay en sí nada de extraño en la curiosidad del joven intelectual en formación, quien armoniza de forma natural la teología con la literatura; sin embargo, sí es llamativo que consiguiese una biblioteca personal –fundamental para el futuro escritor–, en la que se combinan clásicos con poesía del momento, clásicos contemporáneos y de todo tipo.

Es evidente que una parte de esa gran literatura provenía de extramuros, es decir gracias a otro poeta conquense, Federico Muelas. Éste orienta las lecturas del joven seminarista y, lo que es más importante, se erige en uno de los modelos fundamentales para su propia obra poética. Muelas se va a convertir en el enlace cordial y necesario para un jovencísimo poeta en ciernes, como era Carlos de la Rica alrededor de 1950.¹ Si atendemos a las referencias escritas con las que el propio Carlos de la Rica ha ido jalonando sus textos poéticos iniciales, podremos aquilatar las tendencias estéticas de su poesía primera. En concreto, la obra poética elaborada en los años cincuenta y parte de los sesenta del siglo XX.

Nos referimos a los conjuntos poéticos *Ciudadela*, *El Mar*, *La Casa* y *Los Duendes*. Prólogos, artículos en revistas o colaboraciones diversas forman un corpus teórico concreto, que revelan la voluntad del joven poeta por situar sus conceptos creativos en el marco de su época. No se trata tanto de inquirir la importancia de tales textos ensayísticos y teorizantes, que sin duda la poseen en su propio marco contextual, sino, en realidad, de reflexionar sobre los mismos, teniendo como fondo en perspectiva la

¹ Carlos de la Rica celebró su primera misa en junio de 1956, arropada por poetas que después se irían mostrando cruciales en la trayectoria del autor, tales como Gerardo Diego, Federico Muelas, Ángel Crespo o Gabino Alejandro Carriedo, entre otros.

poética riquiana. No es nada novedoso el hecho de que un poeta reflexione sobre su obra o sobre el proceso creativo, al contrario; del mismo modo que muchos otros poetas, De la Rica incide con sus textos en prosa sobre su poesía. Lo interesante es, en su caso, cómo las características fundamentales de su trayectoria poética, más allá de los naturales cambios coyunturales, giros estéticos y demás necesarias circunstancias originales de su obra, mantienen inalterables, en lo esencial, su contenido y su voluntad creativa. Tanto la mencionada impronta clásica grecolatina, como autores clásicos hispánicos –léase principalmente Luis de Góngora y el Barroco en general- y la pléyade de los años veinte –con Vicente Aleixandre y Gerardo Diego a la cabeza-, más la cercana del 36 –Leopoldo Panero, Miguel Hernández, Federico Muelas-, todo este bagaje estético se imbricará con la herencia vanguardista del post-postismo castellano-mancheño de los años 50. De ese equilibrio esencial, brota la voz singular del Carlos de la Rica primero. En definitiva, un Humanismo auténtico, émulo de la antigua tradición clásica y renacentista que halla una forma de expresión novedosa y, sobre todo, personal, singular, que hará suya el joven poeta, como un sello estético distintivo a lo largo de décadas creativas.

1.1 Federico Muelas: amigo, poeta, modelo y mentor

En este sentido, quizá fuese el mencionado poeta Federico Muelas quien dilucidase la dimensión plenamente humanista de la que emergía esa voz poética inicial de Carlos de la Rica. En una breve prosa, definía magistralmente dicha dimensión, al titular el texto “Carlos de la Rica o la vuelta a la gran calzada”², es decir a la tradición humanista antigua, muy lejos de la oficiosa del falangismo de la inmediata postguerra, representada básicamente por buena parte de los poetas integrados en la revista *Garcilaso* –el propio Muelas fue uno de los poetas de esta publicación- o *Escorial*.³

Y, ciertamente, la capacidad indiscutible del poeta conculca para sintetizar la esencia, en este caso, de su amigo De la Rica, se muestra definitoria. Exalta la pasión humanista del joven poeta, quien se ha formado en el saber clásico grecolatino, en su significado más amplio, y en la teología cristiana. Y es fundamental para la

² Federico Muelas, “Carlos de la Rica o la gran calzada”, *Arte y hogar*, 186 (1960) p. 36.

³ Como afirma Pilar Gómez Bedate: “Porque, efectivamente, en la sociedad literaria de la primera postguerra (desolada por la muerte, el exilio o la cárcel de sus representantes mejores, así como por el silencio temporal que se impuso a los pocos que, contrarios al nuevo régimen habían permanecido en el país) iba a actuar, por una parte, el afán de los adictos al régimen y sus mentores por adornar a la reciente dictadura con una cultura que pareciese no desmerecer de la anterior republicana [...] así como llegó a tomar carta de naturaleza, entre los propagadores oficiales de la cultura, el tópico de la equiparación de los nuevos tiempos con un Renacimiento español, que, sin afinar mucho, se confundía con el barroco y el Imperio, si bien con el natural rechazo del gongorismo como modelo ya que éste, resucitado por la generación del 27 y oloroso de alguna manera a satanismo verleniano era identificado con los “enemigos” de España y no con quien entonces regían sus destinos.” En *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 1206.

comprensión cabal y profunda de la obra riquiana en su conjunto advertir cómo, desde el inicio de su trayectoria, ésta parece brotar desde el rigor humanista, cómo hunde sus raíces plenamente en el saber heredado desde el Renacimiento. Muelas describe muy acertadamente a un Carlos de la Rica a modo de un artista medieval o, literalmente, como un Henri Gheon.⁴

Recién salido del Seminario de San Julián de Cuenca, el jovencísimo Carlos de la Rica halla en Federico Muelas una figura experta para él indispensable, que materialice tantas ávidas lecturas; que sea un guía poético y espiritual, además de crítico y que, en cierta forma, encarne el concepto de humanista, clave para entender la personalidad y la obra del autor de *La Casa*. Una interpretación simbólica de la mencionada “gran calzada” riquiana proviene, sin duda, de la dimensión Humanista tan arraigada en la esencia creativa del poeta. Un Humanismo que se inscribe en la tradición cristiana posterior a la Segunda Guerra Mundial, de índole católica y que sigue los pasos –que no las directrices– de Paul Claudel o Maritain.⁵

El hecho de que Carlos de la Rica fuese un sacerdote en el contexto del franquismo no suponía *per se* una orientación humanista. Aquello que orienta dicha condición sacerdotal es una lógica sapiencial teológica y unos intereses, sobre todo iniciales, decantados hacia el humanismo nacido a su vez de la nueva teología cristiana, aquélla que se expande en torno al Concilio Vaticano II. No obstante, los presupuestos aperturistas del concilio romano no fueron el origen genesiaco del humanismo riquiano; el contexto favorable supuso una mayor libertad de miras, reconocida por el propio autor. Porque, en verdad, Carlos de la Rica es, ante todo, poeta, más allá de su vocación cristiana.

Es, sin embargo, decisivo contemplar la coincidencia del humanismo cristiano con el humanismo clásico grecolatino; asimismo, ver como ambos cauces se integran en su particular “gran calzada”, al decir de Federico Muelas, en un humanismo poético, que los sintetiza. De tales directrices surgirá el particular humanismo riquiano, imbuido de espiritualidad y de inspiración clásica. Éste nace con una marcada voluntad estética

⁴ “Y lo mismo sube a los andamios de su iglesia parroquial, para decorarla con pinturas propias, que al frente de un audaz conjunto artístico intenta llevar por los pueblos perdidos el gran teatro olvidado, a la manera de aquellos *Compagnos de Notre Dame* que capitaneara Henri Gheon.” *op. cit.*, p. 36.

⁵ En palabras de Pilar Gómez Bedate: “Para el catolicismo oficial español –tan enemigo de las aventuras espirituales– sus obras bordeaban peligrosamente la herejía si es que no caían en ella, pero para Carlos de la Rica que, a pesar de educarse en un seminario conquense, vivía su vocación con un gran espíritu de libertad y sentía una curiosidad irresistible por lo nuevo y lo misterioso, el descubrimiento de esta gran poesía francesa –hecho en revistas católico-liberales como *Esprit* o *Estría* que fueron, durante el franquismo, espacios donde se emboscaba la “resistencia” – fue revelador.” En Prólogo a Carlos de la Rica, *Poesía (1959-1989)*, Barcelona, *Anthropos*, 1994, p. IX.

y reflexiva, que orientará los temas de su poesía más allá de un poética filocristiana al uso o de un vacío esteticismo alienista.

Ante todo, el humanismo riquiano se asienta en la búsqueda de la forma y en la sinceridad del fondo. De la Rica se identifica con la poesía castellano-manchega de posguerra, que capitalizan –en especial en su entorno más inmediato y significativo– Muelas, Ory, Carriedo y, sobre todo, Ángel Crespo. A éste lo definirá bajo su prisma humanista, que proyecta una luz de autenticidad y de renovación hacia la realidad poética:

Y aquí tenemos a Ángel Crespo con sus calidades telúricas, sangre y grasa y barro para pintar horizontes y hacer brillar soles, disimulando la emoción. *Una lengua emerge*. Bien lo pudo decir. El valor surrealista se ha polarizado en un ruralismo sin engaño y sincero. Crespo es un poeta telúrico. Lo he dicho en alguna ocasión: <<Un nuevo Anteo>>. Crespo es el nuevo Anteo que de la tierra recibe fuerza, pero de una tierra desnuda y pura, tierra trigueña y con hombres con sus problemas y su mensaje. La Tierra será el terciopelo que sirve de alfombra a las palabras mágicas de Ángel Crespo.⁶

Muelas, empero, se va a erigir en una figura fundamental en la impronta creativa riquiana, en cuanto que supone para el joven poeta el entronque de lo clásico con la poesía heredera del postismo y con el cauce fértil de la poesía anterior a la Guerra. En el prólogo a la edición de *Poesías* de Federico Muelas, obra que De la Rica le consagra, elaborada en su editorial conquense El Toro de barro, el discípulo habla del maestro; en pocas líneas traza un recorrido por las afinidades poéticas de Muelas, con las que él mismo y de forma lógica coincidirá. La transmisión humanista queda reflejada en el resumen que le dedica a su admirado iniciador poético:

Tembler es realmente el libro que encabeza seriamente su obra. Claramente está poseído por Juan Ramón Jiménez, el poeta idolatrado, ante quien enciende lamparillas, venera y sigue. A la influencia magistral de Juan Ramón, añade la devoción por Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti. El contacto con Gerardo Diego es más una profunda amistad que nace luego de la postguerra. Igualmente incide en él el existencialismo religioso de don Miguel de Unamuno, lo tormentoso de Quevedo, el trazo de Antonio Machado, el coruscante brillo por el verbo de Góngora. Federico Muelas ha nacido en el año 10, el mismo año de Miguel Hernández. Viene a engrosarse en la generación de Luis Rosales, Leopoldo Panero, Vivanco, Ridruejo, Félix Ros, Souvirón, Fernando Gutiérrez... ¿Generación del 36? Yo más diría del 30 o “generación perdida”. (...) al mundo hueco de los entornos.⁷

Muelas y su labor poética y literaria en general, que se enraíza en la innegable influencia esencial de Antonio Machado; su idea de la poesía como un receptáculo y una progresión de lo humano a lo divino y a la inversa, introducen a Carlos de la

⁶ Carlos de la Rica, “Vanguardia de los años cincuenta”, *Papeles de Son Armadans* (1965) 109, p. 14 .

⁷ Prólogo a Federico Muelas, *Poesía*, Carboneras de Guadazaón, El toro de barro, 1979, p. 10.

Rica en el cauce grande de las letras españolas, sin desdeñar ni a los clásicos ni a las vanguardias poéticas. Su mejor ejemplo es la revista *El Pájaro de Paja*,⁸ nacido de la estética postista, bajo los auspicios de Federico Muelas y Ángel Crespo, quienes estarán siempre en los orígenes del orbe poético riquiano. De hecho, la mayoría de alusiones del citado prólogo se irán transformando en influjos para su poesía y en constantes temáticas y estéticas de su propia obra. Lo que ejerce Muelas sobre los inicios riquianos es, además de una profunda amistad y un modelo, ante todo, un magisterio de las ideas y las nociones estéticas primarias.

Carlos de la Rica pertenece, generacionalmente, a la promoción del medio siglo, por lo que Muelas supone en su formación como escritor el puente que permite asumir la senda iniciada por la denominada generación del 36,⁹ así como la de los años veinte. A ello debemos sumar la impronta clásica que el joven seminarista recibe en el rigor de los estudios grecolatinos, clásicos españoles y universales en su formación religiosa, durante los años del seminario conquense. De la Rica fue un ávido lector de los poetas del 27, sobre todo de Guillén, Vicente Aleixandre, a quien conocía personalmente, y Gerardo Diego. Éste último, viajero por Cuenca, no solo tendrá noticia del joven poeta, sino que además le visitará y leerá con fruición.¹⁰ Muestra evidente de este hecho es la crítica literaria que Diego pronunciará, en Radio Nacional de España en 1960¹¹, sobre el poemario riquiano *La Casa*.

El contacto fértil con Federico Muelas marca a Carlos de la Rica y, sobre todo, propicia que éste se introduzca en el grupo formado alrededor de *El Pájaro de paja* y *Deucalión*,¹² de donde partirá el grueso de la creación poética post-postista. En ese

⁸ Para una perspectiva general de la revista, véase la Introducción de Jaume Pont a la edición facsímil de *El Pájaro de paja*, Ciudad Real, Archeles, 1998.

⁹ Federico Muelas y Juan Alcaide son los poetas castellano-manchegos antologados por Luis Jiménez Martos en *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972.

¹⁰ Como aclara José María Balcells, Gerardo Diego realiza “una visita a Carlos de la Rica en la localidad conquense a cuya parroquia el joven sacerdote había sido destinado, y con motivo de una fiesta del Corpus, concretamente la del año 1958. Carlos de la Rica no había dado a luz, por entonces, poemario alguno. Dado el perfil religioso del autor de *Ángeles de Compostela*, no supone esfuerzo imaginarnos la especial simpatía e identificación que Gerardo Diego debió sentir, en aquella sacra efemérides, con el rubio e incipiente poeta.” José María Balcells, “Gerardo Diego y los poetas del cincuenta”, en Francisco Díez de Revenga y Mariano de Paco, *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Caja Murcia, 1997, p. 385. Podemos apostillar, sin embargo, que si bien De la Rica no había publicado ningún poemario, sí que había redactado –entre 1952 y 1954– uno: *Ciudadela*. Es muy probable que el jovencísimo De la Rica facilitase una parte del mismo, si no el conjunto poético en sí. Lo cierto es que De la Rica era, por aquellos días, ya un poeta en ciernes, pero un poeta.

¹¹ El texto íntegro, <<Palabras sobre un poeta>>, que Gerardo Diego leyó en Radio Nacional de España ha sido reproducido recientemente en *La Tribuna de Cuenca* (4/X/2000) p.20.

¹² “La educación en el seminario era clásica [...]; traduje mucho griego y latín, y aprendí a entusiasmar-me con Sófocles; tanto que traduje todas sus obras por puro ejercicio estético, sin que me lo ordenasen. Pero también me llevaba la vanguardia, con la que me puso en contacto Federico Muelas: gracias a él conocí a Ángel Crespo y a Gabino Alejandro Carriedo. Ellos tres fundaron en Madrid, en diciembre de

contexto de la vanguardia castellano-manchega de postguerra y al calor de las tertulias poéticas madrileñas, sobre todo en el Pombo, nacerán los primeros versos del primer De la Rica. Podrá compartir textos e ideas con Federico Muelas, pero también con Eduardo Chicharro o Ángel Crespo.¹³ Pero volvamos a los años de formación, a los años pasados en el seminario conquense, porque en ellos radica la singularidad de la impronta poética riquiana.

1.2 Vanguardia y tradición: *Gárgola* y *Haliterses* frente a *Estría*

De hecho, la vocación literaria inicial de Carlos de la Rica emerge desde la soledad compartida de los años pasados entre los muros del seminario conquense. Será en éste donde halla a un amigo, a Florencio Martínez Ruiz, con quien comparte en igual grado los desvelos de la fe y de las letras. Esta amistad, surgida al calor de la devoción, se orienta hacia la búsqueda de la renovación poética, sin perder la orientación cristiana que les impele por igual. Junto a Martínez Ruiz, y en el ámbito del seminario, se hallan otros poetas, de corte cristiano evidentemente, como Ildefonso Escribano, Luis López Fernández o Eduardo Alcalá, es decir el grupo básico de la revista *Gárgola*. De nuevo, es el propio Carlos de la Rica quien describe este contexto:

Éramos (pues he de escribir igualmente de sueños compartidos, conspiraciones literarias y cambio de lecturas): en mi mismo curso, compañero de clase y capilla, estaba Florencio Martínez Ruiz, conquense de Alcalá de la Vega y moyano del Marquesado, como yo era vecino de la Cuenca baja de Fermín Caballero, en una casa preciosa ahora sustituida por un feo mazacote. Como yo, Florencio era un inquieto muchacho que leía a los modernistas, tenía en el alma a Miguel Hernández y Blas de Otero. Sabíamos de Lorca y Guillén, paladeábamos a Juan Ramón y aun llegaban a nosotros los poetas franceses malditos y la estatuaría magnífica de Eliot. (Particularmente comenzó, de manera extraña, mi devoción por Ezra Pound al que dediqué un poema publicado en el 54 en *Pájaro de paja*, sin haberle leído todavía y

1950, la revista *El Pájaro de paja*, uno de los puntales de la vanguardia española. Por Federico, Ángel y Gabino me llegó la vanguardia a mí. Soy amigo inseparable de ellos desde aquellos años." En Arturo del Villar, "Carlos de la Rica", *Estafeta Literaria*, 548 (18-IX de 1974), p. 14.

¹³ De modo similar a Federico Muelas, Ángel Crespo es para el poeta la figura del amigo, la encarnación del ideal renacentista. En ella convergen intereses personales y literarios. Nunca perdieron el contacto, a pesar del exilio de Crespo a Puerto Rico. De la Rica promovió y reivindicó siempre la obra crespiana, teniéndolo por uno de los mejores poetas de su generación. Ofició su funeral en Barcelona y nos dejó una semblanza póstuma y emocionada en un artículo: "Nieva junto a Barcelona y el cortejo fúnebre se apresura ya a Calaceite, próximo al encuentro del Maestrazgo. Poetas e intelectuales, académicos y profesores, artistas y amigos han dicho su adiós al gran humanista, a Ángel Crespo. Le espera la caja abierta en la tierra, dos cipreses y la admiración y el cariño de un pueblo precioso cuajado de tipismo, de calles enredadas y de claridades desde las que se divisan árboles. Ha terminado la sencilla ceremonia litúrgica, en la que yo mismo he pronunciado la homilía, palabras de esperanza para quien fue maestro de palabras, de los símbolos luminosos que entretejieron su obra espléndida. Lluve entonces sobre Barcelona y el tanatorio de *Les Corts* lo ha confiado a los hombros amigos. Son las diez y media vencidas, las once pasadas cuando deja la ciudad amada." En "Adiós a Ángel Crespo", *Diario 16* (31 de diciembre de 1995), p. 4.

fiado de mi propia intuición). Todo un milagro por el tiempo y las circunstancias. Hasta que un día nos venía la mano amiga de Federico Muelas.¹⁴

En agosto de 1954 aparece el primer y único número de *Gárgola*, cuya originalidad resalta desde la presentación misma, manuscrita por el propio autor e ilustrada con dibujos de excepcional calidad, de estilo noegótico y aire prerrománico. El contenido de la revista apostaba por una poesía de origen clerical pero absolutamente renovada, sin límites prestablecidos, hecha por jóvenes poetas cultos, en cuyo bagaje poético creía Federico Muelas, aval de la revista.¹⁵

Además de *Gárgola*, De la Rica diseña otra revista de semejante factura y de mayor permanencia que aquélla, pues saldrán cinco números. Se llamó *Haliterses* y en las prosas que adjuntó el poeta, para la edición del poemario *Ciudadela*, relata que tanto la revista como el corpus poético de ésta surgen en el contexto de sus estancias en la Barcelona del cincuenta. La técnica de la vanguardia se inspira en el paisaje urbano de la gran ciudad de posguerra de forma fértil. *Haliterses* también se elabora pacientemente, en emulación de los amanuenses y de los artistas medievales, ilustrada y caligrafiada manualmente, simbolizando la singularidad de la estética riquiana, que asume lo nuevo y lo armoniza con lo antiguo.¹⁶

Federico Muelas, desde su ámbito conquense, como hemos recogido anteriormente, vio la efervescencia creativa en ciernes que se abocaba directamente en varias trayectorias poéticas futuras; especialmente, en la de Carlos de la Rica, quien,

¹⁴ Introducción a *Ciudadela*, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1992, p. 8. Podemos contrastar estas palabras con las del mismo Federico Muelas, quien expresa su confianza en aquellos jovencísimos poetas de vida singular: "¡Cuántos secretos poéticos deben encerrarse tras los muros de nuestros Seminarios! Digo esto pensando en dos magníficos ejemplos: Florencio Martínez Ruiz y Carlos de la Rica. Entre los poetas jóvenes yo sitúo sin vacilar en cabeza a estos dos seminaristas que han leído a Fray Luis y a Mallarme, a Gonzalo de Berceo y a Lanza del Vasto, a los anónimos medievales y a Pierre Emmanuel. Es admirable la labor silenciosa y entusiasta de los dos jóvenes poetas que entregan a Dios todas sus horas, porque dedican sus ocios a la poesía sin dejar de pensar en Él. Y es admirable también cómo han sabido en soledad adquirir libros y revistas, noticias y juicios, que les permiten hoy caminar por una firme calzada, con perfecto conocimiento de lo que se hace y de lo que se puede hacer, de la esencia de la verdadera poesía y sus numerosas y literarias mixtificaciones, de la voz falsa y de la voz cierta. Cualquier día Florencio Martínez y Carlos de la Rica editarán sus libros, que serán una prueba más del trascendental quehacer de nuestros Seminarios, abiertos a todo vuelo de Verdad y Pureza." De "Cuenca en la moderna poesía" (23/III/1952), reeditado en Federico Muelas, *Prosas conquenses*, Cuenca, El toro de barro, 1983, p. 31.

¹⁵ Como afirma Eduardo Alcalá: "*Gárgola* surgió, por lo tanto, como una erupción fervorosa de aquel caldo de cultivo, cuando ya estábamos incluso colaborando en el panorama poético español, desde *Estría a Arquero*, desde *El Pájaro de paja a Estrofa*, etc... Ya embarcados en lo que fue una espectacular manifestación literaria en los centros eclesíásticos, y que yo llamaría, supongo que al oído de Pedro de Lorenzo, el Nuevo Mester de Clerecía." En "*Gárgola*: reedición (y estudio en puertas) de un grupo literario conquense", *El Día de Cuenca* (2-XII de 1995), p. 21.

¹⁶ Para una cronología de *Gárgola* y una reproducción facsimilar, véase Hilario Priego Sánchez-Morate y José Antonio Silva Herranz, *La poesía en las revistas de Castilla-La Mancha 1939-1975*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1998.

de igual forma que otros jóvenes autores, aspiraban ciertamente a expresarse más allá de cualquier prejuicio estético, con verdadera amplitud de miras estéticas y literarias. Dadas las características personales, el hecho de ser un sacerdote en plena posguerra, y la circunstancia geográfica, la de vivir en Cuenca –después la residencia conquense será, ya para siempre, Carboneras de Guadazaón–, que a pesar de estar relativamente cerca de Madrid o Valencia, seguía siendo una pequeña ciudad de provincias, su eminente voluntad teorizante, que envuelve a buena parte de su producción poética, se desarrollará inicialmente en el ámbito cultural religioso. En concreto, en la revista *Estría*, editada en Roma por el Colegio Español en los años cincuenta. José Luis Martín Descalzo y José María Javierre fueron sus principales promotores. La mentalidad abierta y culta de los mismos hizo posible que un filopostista como Carlos de la Rica publicase en la mencionada publicación diversos poemas y, sobre todo, algún texto teórico esencial para su filiación estética iniciática.

Muchos años después, ya en la década de los noventa, el poeta reflexiona sobre la oportunidad que supuso *Estría*. No como un proyecto estrictamente estético o poético, porque De la Rica se hallaba imbuido de la herencia vanguardista del postpostismo y de la tradición de los años veinte y treinta. *Estría* tenía unos presupuestos básicos eminentemente religiosos, los cuales no eran óbice para que algunos poetas de calidad se diesen a conocer, pero no era su caso. El conquense, sin alejarse de lo espiritual, incluso de lo religioso, en parte de su obra inicial –y posterior, evidentemente–, no puede ser considerado como un poeta religioso. Es un poeta sin adjetivación específica. En el siguiente texto se aprecia la función básica que *Estría* representa en su trayectoria:

En cierto modo nos poseyó la inconsciencia y candidez. Porque, como era lógico entonces, no faltaban ácidos *críticos* a nuestro hacer. Escribo estas notas, un 11 de junio de 1991, con la noticia al lado del fallecimiento de José Luis Martín Descalzo al que nos ligó la poesía y el seminario. Descalzo estaba en Roma y allí apareció la revista *Estría* que por venir de donde venía era anillo al dedo y muy pronto, con la bendición de otros dos curas “progres” –Lamberto de Echevarría y José María Javierre– colaboramos en ella con el respiro consecuente de nuestros propios superiores que podían justificar así su dejar pasar.¹⁷

Una nueva generación poética empezaba a consolidarse cuando De la Rica inicia su andadura personal en el mundo de la poesía, la generación del medio siglo o del cincuenta. Su condición sacerdotal no le impide traspasar cualquier límite estético o temático. Ésta pudo influir en su mayor o menor aceptación en determinados cenáculos poéticos de aquella época y, por tanto, la difusión de su obra incipiente pudo verse en cierta manera afectada, pero lo importante es que este hecho no modificó en nada su voluntad expresiva.

¹⁷ Vid. Introducción a *Ciudadela*, *op. cit.*, p. 8.

Es manifiesto que –como hemos podido comprobar en la cita anterior–, si en algo afectaba la mencionada condición en la labor poética riquiana era en su autocensura pública. Aunque jamás afectó a los mecanismos internos de su poesía, a su temática, en definitiva a su orientación estética. Sí, en cambio, y, como es comprensible, fue cuidadoso en ocasiones hasta la década de los setenta.¹⁸ A su impronta humilde, a su desapego humanista de la fama más inmediata, se sumó cierta cautela obligada por la naturaleza eclesiástica de su vocación. Sin ánimo de medrar en la Iglesia, prefirió siempre vivir como un mero cura rural, apartado, dedicado a su parroquia, integrado en el paisaje castellano, a pesar de su alta formación y sus dotes e inteligencia. A nuestro parecer, la no publicación de *Ciudadela* hasta la década de los noventa, implicaría una cierta autocensura por parte del propio autor. Hay que considerar que los textos poéticos allí contenidos se hallan entre los de más alta calidad, enmarcados en la estética neopostista o pajarerista, como prefería definirla el poeta. La edición de la obra, por ejemplo, en su editorial de El toro de barro hubiese sido más que factible ya en la década de los años sesenta en adelante. Además, Carlos de la Rica no carecía de contactos en los círculos poéticos conquenses y madrileños, incluso barceloneses, donde hubiese sido más que viable una edición de *Ciudadela*. Tampoco poemas sueltos de la obra aparecen prácticamente en publicaciones periódicas, como sí que se dio el caso con los textos del conjunto *La casa*, de 1960, de diferente factura y temática que aquélla.

1.3 “Charlando sobre el Pájaro de paja”. Carlos de la Rica y Florencio Martínez Ruiz

No cabe duda alguna sobre el hecho de que la revista *Estría* supuso para Carlos de la Rica una oportunidad para publicar algunos poemas en una publicación, que, aunque de índole religiosa, tenía una difusión considerable para los parámetros de la época. Contaba, además, con el *plácet* de la jerarquía eclesiástica, lo que permitía una mayor libertad al joven poeta-sacerdote. Pero más allá de las colaboraciones poéticas, aquello que llama más la atención en aras de un acercamiento a los procesos de filiación estética y de creación riquianos, es un texto teórico elaborado junto a Florencio Martínez Ruiz, aparecido en el número cinco de dicha revista. El artículo, “Charlando de *El Pájaro de paja*”,¹⁹ es, analizado desde el presente, muy revelador.

¹⁸ En una conversación con Carlos de la Rica, nos explicó la anécdota reveladora en torno a su obra *Edipo el rey*, editada en 1965. Sin tener él constancia, alguien –Florencio Martínez Ruiz, probablemente– decidió presentarla a un premio relevante a nivel nacional. Se llevó un susto considerable al pensar que podría ganar, lo que definitivamente –y, según él decía con rostro serio, por suerte– no pasó, ya que la obra contiene una lectura connotativa evidente contra los tiranos y a favor de las libertades democráticas. En todo caso, el premio hubiese tenido una resonancia indeseada por el autor, que de buen seguro hubiera tenido que explicarse ante la jerarquía eclesiástica como mínimo.

¹⁹ Carlos de la Rica y Florencio Martínez Ruiz, “Charlando sobre *El Pájaro de paja*”, *Estría*, 5, mayo de 1953, pp. 91-94. Precede, no obstante, al artículo una aclaración de tipo editorialista, en el que la revista

En primer lugar, recuerda la amistad y cercanía de ambos poetas, por lo menos en su etapa de juventud; en segundo lugar, y para nuestra investigación más pertinente, la firme y pública convicción vanguardista de Carlos de la Rica. A imitación del estilo postista, los firmantes desgranaban toda una batería de ideas estéticas y de intereses, los cuales responden a una defensa de *El Pájaro de paja*. Hay que entender esta defensa en el contexto de ebullición creativa en la que está envuelto el joven poeta en los primeros años cincuenta. Pues, si importante fue *Gárgola* en su trayectoria primera, más lo fueron otras revistas de poesía en las que compartió vicisitudes y anhelos con lo mejor de la vanguardia castellano-manchega. En especial destacan *El Pájaro de paja*, *Doña Endrina* y *Deucalión*. Alejandro Carriedo, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo, Federico Muelas, Gabriel Celaya, Fernández Molina, Labordeta, Pinillos, Juan Alcaide, F. Arroyo, Azcoaga, Casanova de Ayala son algunos de los poetas con los que comparte su inicio a la literatura.

Sin duda alguna, de todas las publicaciones mencionadas, fue *El Pájaro de paja* la que generó más expectativas en el poeta, con la que se sintió más identificado, como lo prueban las menciones y recordatorios de la misma que jalonan las reflexiones hechas por el conquinense. El concepto de *pajarerismo* –continuador en muchos aspectos estéticos del postismo– se convierte en uno de los principales referentes de creación en los que converge el joven poeta, con el que se siente reconocido, auspiciado por los ya citados Crespo y Muelas. Uniendo la vida cultural y espiritual del seminario con la renovación poética madrileña y castellano-manchega, se interna en la incipiente poesía del cincuenta, como él mismo explica:

Imagínate lo que podía ser aquella época. Casi enseguida juntamos una especie de chispa eléctrica entre Florencio y yo, aun cuando cada uno podíamos obtener resultados diversos ante las mismas lecturas, porque somos distintos, pero nos conjuntábamos perfectamente, y de un modo consciente o inconsciente, comenzamos una lucha contra toda esa literatura ampulosa estancada en Gabriel y Galán. Empezamos a ser iconoclastas y nos fijamos en lo que entonces era la vanguardia: *El Pájaro de paja* ya que tenía para nosotros como un calor especial porque venía apoyada por Federico. Esa revista, ese grupo, fue toda una aventura (...) Se quiera o no se quiera, *El Pájaro de paja* fue el auténtico revulsivo que se opuso a toda la poesía anterior, muy especialmente a la de la postguerra, porque Carriedo y Crespo eran, más o menos, los contraoficiales del “sistema”.²⁰

se distancia netamente del contenido del mismo: “Acaso convenga advertir que este artículo no refleja la mentalidad de *Estría*, sino solo la de los dos firmantes del artículo. Nuestra postura ante el mundo y la poesía dista muchos kilómetros (*sic*) de la de *El Pájaro de paja*. Acaso algún día hablemos de estas cosas. Creemos necesario ventilar un poquito la poesía española. Tiene aire de enferma de tanto estar sin aire y sin sol. Pero es mucha tarea para hoy. Sirva de contestación el incluir este artículo en medio de este número que quisiéramos valiente y luminoso.”

²⁰ Pedro Cerrillo, “Carlos de la Rica, fundador de la colección El toro de barro”, *Diario de Cuenca* (13-VIII-1979), p. 9.

Se trataba, en el caso concreto de Carlos de la Rica, de una actitud estética, de rechazo de los tópicos poéticos de postguerra, en definitiva de afianzamiento grupal frente a la poesía más oficial. En *El Pájaro* solo colabora una vez y en la carta undécima, aunque con gran fortuna. Su colaboración explícita es el poema "A Ezra Pound", de notoria originalidad en la factura pero, sobre todo, en la temática culturalista. Implícitamente De la Rica se halla absolutamente volcado en la revista, en lo que suponía de aventura literaria y cultural, como él siempre ha recordado. Vio con claridad la función revulsiva y regeneradora que necesitaba el panorama de la poesía española; su propia poesía emergió en el contexto pajarero y encontraba su lugar exacto.²¹

Si analizamos el citado artículo-manifiesto "Charlando de *El Pájaro de paja*", con la ventaja que da el conocimiento integral de la poesía riquiana, se observa la nítida voluntad de los jóvenes poetas de emular los manifiestos postistas; existe en el mismo una necesidad de explicarse poética y culturalmente –incluso socialmente–, de darse a conocer como "postura" por encima de todo, explicando, por un lado, la característica fundamental de la nueva poesía y, por otro lado, un perfil de las figuras señeras de la publicación, con el que se identifican plenamente los firmantes:

Desde el principio se impone dejar las cosas claras. *El Pájaro de paja* es una postura. La postura de hacer poesía por hirsuta casualidad. Pero puede suceder que esta poesía ocasional sea una auténtica poesía. Por otra parte, *El Pájaro de paja* salió con un aire desenvuelto, diríamos deportivo; y esto contra lo que pudiera parecer es una virtud primerísima para creer en él.²²

Se rechaza el ultraísmo, incluso el hecho en sí mismo de ser un ismo, como hizo en su día el Postismo. Los jóvenes poetas conquenses usan un lenguaje irónico, que expresa, en un todo lúdico, las aspiraciones reales de la revista. Sitúan el concepto de la nueva poesía lejos de la grandilocuencia enfática y de los temas altisonantes. Con ello señalan a parte de la poesía de inmediata posguerra y desean dejar claro que *El Pájaro de paja* supone una nueva época, un cambio sustancial, una "nueva poesía de mensaje cálido y humos de trascendencia, una poesía de pretensiones paradisíacas de mundos vulgares, la exultación de lo cotidiano –igual que la santidad– al plano de lo poético, una poesía emocional que parte de la carcajada y del ridículo al trampolín de lo intuicional e inefable."²³

²¹ En palabras de Jaume Pont: "El *Pájaro de paja* alternó en su poética las huellas deudoras del precedente vanguardista de sus dos más firmes valedores, Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo, con el proceso rehumanizador de la poesía española del momento. Lo hizo con voluntad distintiva, pero a menudo sus logros prácticos distaron mucho de la savia regeneradora de sus planteamientos teóricos. Su aportación fundamental reside en la continuidad dada a la línea marginal de la estética surrealista y postista, por un lado, y por otro, como ya hemos comentado, en la simbiosis entre las corrientes rehumanizadoras y una estética del asombro que apela al relieve de la hierofanía de lo mágico o misterioso de nuestro mundo." Vid. Introducción a *El Pájaro de paja*, op. cit., p. 12.

²² Op. cit., p. 91.

²³ Ibidem, p. 92.

En esas breves palabras, se adivinan por completo los pilares estéticos que hallaremos a lo largo de la poesía riquiana del cincuenta; los textos de *Ciudadela* y, sobre todo, los de *La Casa*²⁴. La cotidianeidad como tema, la rehumanización, un culturalismo de índole humanista, el aprovechamiento de los descubrimientos formales y estróficos vanguardistas, serán elementos esenciales de la poesía riquiana en las décadas del cincuenta y del sesenta. Calidez, raíz humana, verdad, ternura, ironía o trascendencia son términos que se repiten en el ya citado artículo.

En la segunda parte de éste, se centra en las figuras de Federico Muelas, Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo. Nos centraremos en el primero, puesto que representa para Carlos de la Rica –más allá de la evidente vertiente humana–, sobre todo, en el contexto de su poesía primera, la iniciación a la escritura, el modelo a seguir. La vocación por el paisaje, la historia y la cultura conquense en general de la poesía riquiana se potencia al contacto de la obra y la persona de Muelas, y se erigirá en uno de los temas más recurrentes y fértiles de su poesía, sin olvidar sus prosas y textos periodísticos. Por ello, resulta tan elocuente que en fecha tan temprana De la Rica –ayudado por Florencio Martínez–, quien sin duda está detrás del retrato del maestro, elaborase un retrato personal pero sobre todo literario tan acertado y profundo. Demuestra un conocimiento cabal de su poesía y deja ver que ya se ha convertido en una fuente de inspiración estética para su obra:

Federico es engolado, con humos de una trascendencia compleja. Él ha bebido en Cuenca –en los frisos dorados de polvo y milenios de sus hoces, en las rocas al selenio, como siglos vivientes– toda esa cordura goteante y al mismo tiempo cuajada y definitivamente quieta. [...] En Federico Muelas todo cobra un calor nuevo de entraña viva y de una sugerente plasticidad. [...] Unamos a esto el encuentro verbal que salva a esta poesía de una retórica falsa o de una sintaxis esquemática y hallaremos en Federico –uno de nuestros *primeros poetas* (sic) de hoy, importa el decirlo muy alto–, un murmullo de resonancias sugerentes como trozos de columnas torneadas, impensadas o amalgamadas por una música de fondo.²⁵

En conclusión, la evolución de la trayectoria riquiana a partir de los años cincuenta no puede entenderse sin esta impronta, surgida al calor de los impulsores de *El Pájaro de paja*. El denominado *realismo mágico o mitológico* del que participan algunos de sus conjuntos poéticos posteriores tiene su origen estético en los tiempos juveniles de la revista manchega. A mediados de los sesenta, Carlos de la Rica se pregunta si los preceptos del artículo de *Estría*, es decir si los valores estéticos vanguardistas, compartidos por aquel grupo de poetas a principios del cincuenta, siguen vigentes todavía. La tradición pajarera es reivindicada a pesar del paso del tiempo. De la Rica, como hemos podido comprobar a través de los diferentes textos teóricos citados

²⁴ *La Casa*, Madrid, G. *Voluntas*, 1960.

²⁵ *Ibidem*, p. 93.

en el presente artículo, no solo recibe un impulso fundamental para su trayectoria poética inicial, sino que desarrollará con el tiempo la mayor parte de técnicas formales aprehendidas en el contexto aludido. Además, y es más definitorio de su poesía posterior, siempre seguirán vigentes para él aquellos conceptos asimilados en el entorno de la vanguardia poética castellano-manchega de *El Pájaro de paja*. Carlos de la Rica se responde a sí mismo sobre la impronta recibida a principios del cincuenta:

¿Era eso cierto? ¿Es esto así? Salvo pequeñas discrepancias que hoy pueda tener con lo escrito ayer, no dejo de pensar lo mismo. Frente a un neo-clasicismo empalagoso y desvirtuado había que oponer el desgarró, la ironía. Frente a una poesía deshumanizada y pura, el humanismo vulgar y corriente del hombre que se rasca porque le pica. Frente al preciosismo y la palabra detonante, el disparate gracioso y los temas con honda y sentida raíz humana. Frente a la pirotecnia de la imagen, lo cotidiano y sugerente.²⁶

²⁶ *Op. cit.*, p. 7.

**EL CONCEPTO DE NOVELA Y ANTINOVELA EN LA VARONA.
ANTINOVELA, DE FRANCISCO CONTRERAS PAZO (1975)**

MARÍA ÁNGELES CHAPARRO DOMÍNGUEZ
Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

Francisco Contreras Pazo es uno de tantos escritores exiliados a Sudamérica por la instauración del Franquismo tras la Guerra Civil y olvidados después por la crítica literaria española. Además de rescatar su figura del olvido, en este estudio queremos analizar una de sus principales obras de los años setenta, *La varona. Antinovela*.

Nuestro objetivo es comprobar si, efectivamente, el texto, tal y como reza su subtítulo, se ajusta a los parámetros de lo que se conoce como antinovela o si, en realidad, no es más que una novela, con un subtítulo contradictorio, que rompe el horizonte de expectativas del lector.

Recibido: 6-III-2013. Aceptado: 14-V-2013.

2. UN ALMERIENSE EN EL EXILIO

Francisco Contreras Pazo nació en Almería en 1909.¹ Estudió en Madrid en la Escuela Normal Superior² y en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1939 se exilió a Francia, donde colaboró en el periódico *L'Espagne Républicaine*, y posteriormente a Montevideo (Uruguay), donde trabajó como profesor de secundaria de Lengua y Literatura castellana. Compatibilizó las clases con colaboraciones en el diario *El País*, de Montevideo, el semanario *Marcha*, el diario *El Día* y en la revista *Mundo Uruguayo*. Además, dirigió la revista *España en el Uruguay*. Según parece, consiguió la cátedra de Literatura Española en la Facultad de Humanidades de Montevideo.³

El exilio que vivió Contreras Pazo en Sudamérica corrió en paralelo a lo que le sucedió a miles de españoles, entre ellos, numerosos intelectuales, tras la derrota del gobierno republicano en la Guerra Civil Española.

Al terminar la guerra civil (1936-1939), la dispersión y la consiguiente permanencia en el extranjero por un período superior a los treinta años de un gran número de intelectuales, trastornó la geografía humana y cultural de España: entre los 300.000 exiliados (cifra mínima que puede proponerse, se habla también de 500.000), M. Andújar y A. Risco cuentan dos mil médicos, mil abogados, 500 ingenieros, 7 rectores, 156 catedráticos y 234 escritores y periodistas. Fue un éxodo en masa que empobreció enormemente la madre patria y causó un brusco corte generacional que fatigosamente los niños de la guerra han podido cicatrizar, agravado también por la férrea censura que no permitía la publicación y la introducción en España de las obras de los exiliados.⁴

Uruguay fue el destino escogido por un buen número de intelectuales, tras haber pasado por países como Francia, México, Cuba, Venezuela o Argentina. Entre otros, destacan Rafael Alberti, que vivió varios años en Punta del Este, y José Bergamín, que se convirtió en una figura clave de la vida intelectual de Montevideo.⁵

¹ La mayor parte de la información sobre la vida, que no la obra, de Contreras Pazo no ha caído en el olvido gracias a la labor del Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI) (3ª parte, microficha número 0168, pp. 450-451), que recoge el volumen *Quién es quién en las letras españolas*, Instituto Nacional del Libro Español, segunda edición, Madrid, 1973. La consulta de este material se realizó a través de la plataforma World Biographical Information System, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

² Como curiosidad, se puede consultar el *Boletín oficial de la provincia Madrid*, del 7 de agosto de 1933, donde aparece un listado con la relación nominal de los aspirantes a ingresar en el Magisterio primario, entre los que figura Contreras Pazo (*Boletín oficial de la provincia de Madrid*, 7 de agosto de 1933, p. 3, http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1046971).

³ Este dato lo hemos extraído de la página web de la Logia Dr. Julio Bastos de Uruguay, a la que supuestamente perteneció Contreras Pazo. Esa misma fuente también señala que nuestro escritor ingresó en la Logia Razón en 1953 y en la Logia Dr. Julio Bastos en 1978, donde ocupó el cargo de orador y a la que dejó de acudir en 1996 por sus problemas de salud. Según dicho colectivo, murió el 2 de septiembre de 1998 (Logia dr. julio bastos, <http://www.drjuliobastos.org/images/Semblanza%20del%20Hermano%20Francisco%20Contreras%20Pazo.htm>).

⁴ R. M. Grillo, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 9.

⁵ «Se habla de 50.000 españoles republicanos inscritos a la sección uruguaya de la «Comisión Española para la defensa de la Paz», por supuesto no todos exiliados recientes. En Montevideo existía también el

Gracias a la estabilidad política y al bienestar económico, Montevideo era una ciudad moderna, tranquila, "europea" y cosmopolita, tanto que, como afirma Fernando Aínsa, «nadie podía sentirse verdaderamente desterrado o expatriado en el Uruguay de entonces». ⁶ El mismo Bergamín recuerda que «en aquel momento Uruguay contrastaba mucho con todo el resto de Suramérica. Es el mejor recuerdo que tengo, y además era un país de libertades plenas» ^{7,8}

Volviendo a Contreras Pazo, su obra literaria, no muy extensa, es heterogénea. Además de *La varona. Antinovela* (1975), escribió el libro de poemas *Otro «Platero»* (1949), los ensayos *Los meandros de la vida de Sila Fabra* (1951), *Impresiones atípicas del destierro de un escéptico* (1955) y *Temas trashumantes* (1955), y las novelas *Alambradas* (1950), *El proscrito* (Premio de Literatura del Banco de la República, Montevideo, 1953), *Cuando la semilla muera intacta* (1956), *La creciente viene turbia o mi polvo pecador* (1963), *Sinaí* (1966), *Una novela sin título* (1966), *El encovado* (1971), *Contreras Pazo, el misántropo de Almería* y *Los desarraigados*. ⁹

Su calidad literaria ha sido cuestionada por muchos y halagada por pocos. Nos detendremos, en primer lugar, en las alabanzas. Como no podía ser de otra manera, en el prólogo de *La varona*, el editor de la casa editorial que publica la obra, que no muestra su nombre, no escatima halagos a Contreras Pazo. Considera que tiene un «fuerte poder imaginativo» e «inverosímiles dotes de observación», así como «un suave estilo barroco». ¹⁰ Además, asegura, citando al escritor José Antonio Balbontín, que el estilo de Contreras Pazo se parece al de William Golding, pero según el editor, el del primero es mejor que el del segundo porque «resulta diáfano y sencillo, sin mengua de su innata elegancia», mientras que el del autor de *El señor de las moscas* recoge «escenas y giros que uno no entiende». ¹¹

En esta línea hemos de ubicar las reflexiones del filósofo César Rodríguez DoCampo, quien califica de «excelente» ¹² la novela *Sinaí*, en la que nuestro escritor recrea la defensa de Madrid por las tropas de la República en la Guerra Civil.

«Centro Republicano Español», sobre cuya consistencia numérica no tenemos datos, que publicaba un propio diario, *Lealtad*, 313 números entre enero de 1944 y abril de 1961». R. M. Grillo, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 15.

⁶ F. Aínsa, «El exilio español en Uruguay: Testimonio de un "niño de la guerra"», *Cuadernos Hispano-americanos*, n. 473-4 (1989), p. 159.

⁷ J. Bergamín, «Aquella luz del Bosque de Carrasco» (entrevista de Hortensia Campanella), en *El Día*, Montevideo (Uruguay), 15 de marzo de 1981, p. 3.

⁸ R. M. Grillo, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 18.

⁹ De estas dos últimas novelas, cuya futura publicación se anuncia en las páginas finales de *La varona*, no hemos encontrado ningún dato bibliográfico, por lo que podría ser que nunca llegaran a publicarse.

¹⁰ F. Contreras Pazo, *La varona. Antinovela*, Montevideo, España Viva, 1975, p. 7.

¹¹ F. Contreras Pazo, *La varona. Antinovela*, Montevideo, España Viva, 1975, p. 8.

¹² C. Rodríguez Docampo, «La ventana daba al río...», en *El País*, Blog de La Comunidad La Taberna de los

En la orilla opuesta situamos al crítico José Ramón Marra-López, quien se muestra letal con el estilo de Contreras Pazo:

El lector que tropieza con la lista de sus obras [...] queda ya un tanto perplejo y le hacen sospechar un torrente de confusiones. En efecto, las dos obras de Contreras citadas al principio [*Alambradas* y *Temas trashumantes*] son un caos de efusiones sentimentales y frases retumbantes de escaso valor literario e ideológico, a pesar de la buena intención del autor. Es uno de esos subproductos literarios tan corrientes en todas las épocas y circunstancias.¹³

Max Aub escribió en su diario personal el 16 de septiembre de 1968 unas notas sobre Contreras Pazo, tras la lectura de su novela *Sinaí*. Fue implacable con el estilo del almeriense, al que consideraba, en síntesis, un escritor vulgar:

Es profesor –o ha venido a serlo– de segunda enseñanza en el Uruguay, tiene fobia a las erratas y cierto gusto por los vocablos poco corrientes, pero ante todo es de una vulgaridad terrible, de una cursilería que la adoba con normalidad. ¿Por qué? ¿Por qué se dedicarán a escribir de esta manera tantos españoles? Decimonónicos hasta la médula, no sólo en ideas sino en el estilo, son la demostración más palpable de la peor influencia española en América. Quisiera ser Blasco Ibáñez y no pasa de un Gironella republicano. ¿Cómo darle las gracias? Que me las dé de no dárselas.¹⁴

En esta misma línea, el crítico Fernando Aínsa, parafraseando a José Bergamín, que también fue un exiliado español que vivió en Uruguay, opina lo siguiente de nuestro escritor:

En el Montevideo de esos años, otros intelectuales españoles actuaban y se insertaban en la vida nacional. Intransigente, individualista y «namuniano», Francisco Contreras Pazo se convirtió en la figura del «energumenismo carpeto-vetónico» con que un cierto tipo del exilio español se caracterizaba.¹⁵

Observamos cómo las anteriores críticas negativas son, en todos los casos, aproximaciones parciales a la obra del escritor, que no la valoran en su conjunto y, por lo tanto, no nos permiten formular un juicio completo sobre su producción bibliográfica.¹⁶

Mares, 31 de diciembre de 2008, <http://lacomunidad.elpais.com/latabernadelosmares/2008/12/31/-la-ventana-daba-al-rio-121->

¹³ J. R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España. 1939-1961*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963, pp. 507-508.

¹⁴ M. Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 408.

¹⁵ F. Aínsa, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002, p. 101.

¹⁶ En su libro *Narradores andaluces de posguerra: historia de una década (1939-1949)*, Juan de Dios Ruiz-Copete explica que está «en avanzado estado de elaboración» la siguiente parte de su obra, que incluirá a los narradores andaluces de la década de los cincuenta, entre los que cita a Contreras Pazo (J. D. Ruiz-Copete, *Narradores andaluces de posguerra: historia de una década (1939-1949)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 18). Sin embargo, ha transcurrido una década desde que el autor realizara esta afirmación y todavía no ha publicado esta segunda parte. Esperemos que esto ocurra en los próximos meses y, de este modo, se pueda valorar la obra de nuestro escritor de una manera más completa.

Las últimas noticias que hemos encontrado de Contreras Pazo en nuestro país son de 1978, cuando publicó una tribuna de opinión en el diario madrileño *ABC*, donde citó al comienzo su novela *La varona*. En el texto, se refiere al exilio y al difuso futuro de España.¹⁷ En Montevideo, entre sus últimas aportaciones periodísticas destaca la publicación en 1986 en *El Día* de «Loores a María de la Paz; Bajo el palio de la muerte; Morir, hoy»¹⁸ y en 1989, en ese mismo diario, «La poesía recóndita de Leonardo Garet».¹⁹

3. APROXIMACIÓN A LA ANTINOVELA

La antinovela es un concepto, un género poroso, difícil de dibujar con una precisión exacta. Sus orígenes se pueden remontar al siglo XVII, con la publicación de *L'Anti Roman* de Charles Sorel (1633), una parodia de una novela medieval, pues es «anti-pastoral, anti-cortés y anti-caballerescas».²⁰

Ya en el siglo XX, en su segunda década, con el fin de lapidar la novela decimonónica imperante, el surrealismo se atreve a brindar una serie de pautas para confeccionar «falsas novelas». En el primer manifiesto del movimiento, de 1924, André Breton indica que el autor debe dejar que los personajes actúen con total libertad, que no debe preocuparse por hacer nada, pues ellos crearán anécdotas por sí solos de modo que la falsa novela «será una maravillosa simulación de una novela verdadera».²¹

El surrealismo no será la única corriente que se atreva a contestar sin titubeos al realismo burgués decimonónico. En ese contexto podemos situar a la Generación del 98, entre cuyos miembros, Azorín es considerado uno de los estandartes de la antinovela, puesto que él mismo calificaba sus textos así.

Martínez Ruiz trató, como ellos [los otros autores de la Generación del 98], de eliminar o reducir al mínimo todos los elementos de una novela clásica: el argumento, el tiempo, el diálogo, la estructura narrativa—que exige una intriga, un clímax y un final concluyente—, el dramatismo e, incluso, el argumento. De hecho, en las novelas de Martínez Ruiz no pasa nada, pero cuántas sensaciones se sienten, resultado de su modo de entender la literatura.²²

¹⁷ F. Contreras Pazo, «El desterrado y la patria», en *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1978, p. 89.

¹⁸ F. Contreras Pazo, «Loores a María de la Paz; Bajo el palio de la muerte; Morir, hoy», en *El Día*, Montevideo (Uruguay), 17 de julio de 1986. Publicado originalmente en *El Día*, el 17 de julio de 1986. Meses después se publicó en dos ocasiones en *El diario español*, el 18 de septiembre de 1986 y 7 de enero de 1987.

¹⁹ F. Contreras Pazo, «La poesía recóndita de Leonardo Garet», en *El Día*, Crónicas Culturales, Montevideo (Uruguay), 5 de marzo de 1989, n° 2873, <http://www.leonardogaret.com.uy/contreras.htm>.

²⁰ M. Bianchi, «La anti-novela», en *La tercera de la hora*, Santiago (Chile), 29 de julio de 1975, p. 3.

²¹ A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 39.

²² M. Escartín, «El diario íntimo. Azorín y la nueva novela», *Revista de Literatura*, vol. LXIV, 127 (2002), p. 116.

La idea de antinovelita también aparece en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno, y a lo largo del argumentario y la obra de Ramón Gómez de la Serna. Mención especial merece Macedonio Fernández, considerado por algunos como el gran precursor de la antinovelita en Hispanoamérica.²³

Sin embargo, es a mediados del siglo XX cuando se afianza la antinovelita, a las faldas de la *Nouveau roman* francesa. En 1948, en el prólogo de *Retrato de un desconocido*, de Nathalie Sarraute, Jean Paul Sartre explica en qué consisten, desde su punto de vista, este tipo de obras.

Uno de los rasgos más singulares de nuestra época literaria es la aparición, aquí y allá, de obras vivaces y absolutamente negativas que podríamos calificar de antinovelitas [...]. Las antinovelitas conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de la imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para mejor engañarnos: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela que no se realiza, que no puede realizarse, crear una ficción que sea a las grandes obras compuestas por Dostoievsky y por Meredith lo que es a los cuadros de Rembrandt aquel lienzo de Miró titulado «Asesinato de la pintura». Estas obras extrañas y difícilmente clasificadas no manifiestan la debilidad del género novelesco, destacan sólo que vivimos en una época de reflexión y que la novela está dispuesta a reflexionar sobre sí misma.²⁴

Las antinovelitas, por tanto, para Sartre son textos en apariencia novelados que reflexionan sobre sí mismos. El escritor señala que *Retrato de un desconocido* ha de considerarse una antinovelita, «que se lee como una novela policial», aunque en verdad «es una parodia de las novelas de “indagación”».²⁵

Varios años más tarde, en 1967, John Barth recupera el término de «antinovelita» al considerar que la novela ha muerto.²⁶ Barth llega a esta conclusión tras estudiar la obra narrativa de Borges y percibir el agotamiento de las posibilidades narrativas, que se manifiesta principalmente en el alto grado de tematización de aspectos formales en la creación borgeana.²⁷ Tres años más tarde, William H. Gass apunta que las antinovelitas deberían llamarse «metaficciones», ya que son textos novelados que se caracterizan por ser conscientes de su ficcionalidad, tener presente una profunda autocrítica y autorreflexividad.²⁸ Observamos, por tanto, cómo Gass, aunque cambie el nombre del

²³ N. Salvador, *Macedonio Fernández, precursor de la antinovelita*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 109.

²⁴ N. Sarraute, *Retrato de un desconocido*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p. 5.

²⁵ N. Sarraute, *Retrato de un desconocido*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, pp. 5-6.

²⁶ J. Barth, «The Literature of Exhaustion», *The Atlantic Monthly*, vol. 220, 2 (1967), pp. 29-34.

²⁷ C. Gatzemeier, «El genio de la botella de Rafael Sánchez Herra bajo el signo de la metadiscursividad», *Especulo. Revista cuatrimestral de estudios literarios*, 15 (2000), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/herra.html>.

²⁸ W. H. Gass, *Fiction and the figures of life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970, p. 25.

concepto, recupera y amplía la visión teórica expuesta por Sartre, que afirmaba que las antinovelas son textos que reflexionan sobre sí mismos.

En los años ochenta, el escritor Carlos Otero distingue entre neonovelistas o ficcionalistas y antinovelistas:

A los que pugnan por añadir algo nuevo a la forma más avanzada de un género literario cortada a la medida de la mente humana (a los que aspiran a crear una «nueva novela») podemos seguir llamándoles novelistas o podemos llamarles *neonovelistas* o *ficcionalistas*; a los dados a desentrañar el género y a volverlo sobre su ombligo [...] podemos darles el nombre de *antinovelistas*.²⁹

Partiendo del pensamiento de Otero, pero tratando de ir más allá en sus razonamientos, Gonzalo Sobejano apunta lo siguiente:

La metaficción (la novela autorreflexiva, que se piensa a sí misma) sería, a mi entender, el caso más diáfano de «antinovela»: poner de manifiesto la aventura de la escritura no puede hacerse sin atentar contra el hechizo que la novela quiso siempre ejercer sobre la conciencia del lector. Sin embargo, la antinovela metafictiva nunca se da en estado puro, sino en combinación con la novela: se exhibe la teoría de un texto, el cual vale como ejemplo o aplicación de aquélla.³⁰

Para Otero, Juan Goytisolo es un escritor de antinovelas, con obras como *Makbara* (1980),³¹ un poema narrativo repleto de imágenes y experimentos formales que supone una vuelta de tuerca a la historia trágica de amor de Eloísa y Abelardo. Otra antinovela española, según Otero, sería *Larva*, de Julián Ríos (1983),³² un monumental texto presentado por entregas que continúa la estela técnica innovadora de James Joyce, integrando una docena de áreas y culturas idiomáticas con un ácido sentido del humor.

Existen numerosas novelas experimentales en cuanto a forma y, sobre todo, contenido que son consideradas por la crítica como antinovelas. Muchas de ellas pertenecen a escritores sudamericanos, entre los que se produjo un auge de este tipo de obras a partir de los años sesenta. Dos ejemplos serían *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante (1964 y 1967),³³ un texto de experimentación y juegos lingüísticos, donde se produce una mezcla entre realidad y ficción y donde los personajes se burlan de sí mismos, y *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963).³⁴ En esta última, el propio autor

²⁹ C. Otero, «Lenguaje e imaginación», *Quimera*, 2 (1980), p. 15.

³⁰ G. Sobejano, «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 40, 464-465 (1985), p. 26.

³¹ G. Sobejano, «Novelistas de 1950 al final del siglo», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 589-590 (1996), p. 43.

³² G. Sobejano, «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 40, 464-465 (1985), p. 26.

³³ W. T. Little, «Notas acerca de *Tres Tristes Tigres* de G. Cabrera Infante», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVI, 73 (1970), p. 636.

³⁴ La nómina de escritores y críticos que han visto en *Rayuela* una antinovela resulta extensa. Citaremos, a modo de ejemplo, únicamente a algunos autores, con sus respectivos trabajos, que comparten

teoriza sobre el concepto de antinovela en boca de uno de los personajes que aparecen en el texto, Morelli:

[...] usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara.³⁵

En síntesis, a tenor de lo expuesto hasta el momento, podemos sostener que las antinovelas son textos narrativos experimentales que cuestionan los límites de la novela al ser obras autorreflexivas y autocríticas, donde quedan en entredicho los parámetros de la novela decimonónica. A continuación vamos a tratar de diseccionar *La varona. Antinovela* con el fin de intentar establecer si la obra de Contreras Pazo es una antinovela o, por el contrario, una novela.

4. EL CONCEPTO DE NOVELA EN LA OBRA DE CONTRERAS PAZO

*La varona*³⁶ lleva como subtítulo el término «antinovela». En esta elección observamos la voluntad del escritor de que sus lectores sepan que el texto que van a leer no es una novela, sino todo lo contrario. Eso es, a priori, lo que sugiere este subtítulo.

Sin embargo, según avanzamos en la lectura de la obra, percibimos que no estamos ante ningún experimento narrativo, ni en cuanto a forma ni en cuanto a contenido, que nos pueda alejar del concepto de novela. Tampoco observamos un carácter autorreflexivo en la obra ni un componente crítico con respecto al propio texto, características básicas de las antinovelas, como ya hemos apuntado con anterioridad.

esta visión: C. Oliva, *Deseo y mirada del laberinto: Julio Cortázar y la poética de Rayuela*, México D. F., Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002; Haroldo de Campos en J. Cortázar, *Rayuela*, edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLCA XX, 1996; J. Cruz, «Reflexiones y reflejos: *Rayuela* como una novela de espejos», *Chasqui*, vol. 22, 2 (1993), pp. 24-33, o J. G. Copeland, «Las imágenes de *Rayuela*», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIII, 63 (1967), pp. 85-104.

³⁵ J. Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2004, pp. 426-427.

³⁶ Sólo se hizo una edición de la obra, que es la que hemos consultado, en la Biblioteca Nacional de Madrid. En su portadilla leemos un texto escrito a mano, con bolígrafo azul, y firmado por Contreras Pazo que dice lo siguiente: «Homenaje a Federico Carlos Sáinz de Robles, grande entre los críticos, cronista eximio de Madrid, escritor profundo y galano. Cariñosamente». La obra, además, lleva estampado en sus portadilla un sello azul en el que leemos: «Legado de M.P.F.G. y R. de Garciasol» (F. Contreras Pazo, *La varona. Antinovela*, Montevideo, España Viva, 1975).

La varona es un texto de 80 páginas, escrito en tercera persona, con un narrador omnisciente, que cuenta la historia de Sinforosa Fernández Gurméndez, una anciana soltera que está en el lecho de muerte. Durante su agonía, va recordando toda su vida, desde su infancia en un colegio de monjas, hasta su adolescencia en la Escuela Normal de Madrid, pasando por su madurez.

Esta estructura, plagada de saltos en el tiempo, del pasado al presente y viceversa, y el hecho de que el personaje principal esté agonizando no son originales. En 1962, por ejemplo, trece años antes de que Contreras Pazo escribiera *La varona*,³⁷ Carlos Fuentes publicó su innovadora novela *La muerte de Artemio Cruz*, donde su protagonista recuerda agonizante cómo fue su vida, con una técnica brillante e innovadora.

La novela de Fuentes se convierte, filtrada por la memoria de Artemio Cruz, un industrial y político sin agallas, en un recorrido por la historia del México contemporáneo. Algo similar intenta hacer Contreras, pues a través de los recuerdos de Sinforosa palpamos sutilmente la crueldad de la Guerra Civil –la protagonista ve cómo asesinan a su hermano en plena calle– y la dureza de la vida en la posguerra.

Sin embargo, más allá de este leve paralelismo y el comentado anteriormente, no podemos realizar ninguna comparación sustancial entre ambas obras puesto que la calidad del texto de Fuentes es, a todas luces, superior a la de *La varona*, ya que el creador mexicano utiliza una técnica sobresaliente, con varios registros lingüísticos y niveles narrativos para representar al personaje protagonista en todas sus contradicciones.³⁸ En el texto de Contreras Pazo, en cambio, no encontramos dichos recursos.

Dejando a un lado la Guerra Civil y la posguerra, que son sólo el escenario donde se desarrolla la trama, *La varona* trata los temas de la vejez, la soledad y el miedo a la muerte. En el prólogo de la obra, Contreras Pazo explica que el origen del texto se sitúa en el pavor que él tiene a la muerte, que siente muy cerca ya que roza los setenta años de edad. A través de su protagonista, una mujer fuerte y fría, intenta ganar la batalla a la muerte y, de hecho, el escritor indica en el prólogo que lo consigue pues Sinforosa no deja que sea ésta la que acabe con ella, ya que, para evitar este desenlace indeseado, se suicida.

³⁷ Según explica Contreras Pazo en el prólogo de la obra, entre abril de 1950 y enero de 1951, en los Pirineos franceses, escribió *La varona* pero no llegó a publicarla. Ya en Montevideo, en septiembre de 1973, releyó este manuscrito y, al no reconocerse en él, lo rompió, lo tiró a la basura y escribió otro texto completamente diferente pero con el mismo título. «Mis yos del 51 y del 73 habían cambiado de tal suerte que se negaban», explica el escritor al comienzo de su novela (F. Contreras Pazo, *La varona. Antinovela*, Montevideo, España Viva, 1975, p. 7).

³⁸ D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1992, p. 169.

Con el fin de despejar las últimas dudas que puedan permanecer respecto a la adecuación del concepto de novela a *La varona*, vamos a demostrar a continuación cómo el texto se adecúa a diferentes y variopintas definiciones de este género literario,³⁹ teniendo presente que una de sus grandes dificultades es su definición y caracterización.⁴⁰ Según Darío Villanueva, una definición básica de novela sería la de «un relato en prosa que narra lo que pasa a unos personajes en ciertos momentos y en determinados lugares».⁴¹ Gonzalo Torrente Ballester ofrece una definición más amplia y laxa al afirmar que «una novela es algo que le sucede a alguien en algún sitio».⁴²

Las definiciones de ambos autores destacan la idea del personaje y de la acción, requisitos que cumple escrupulosamente *La varona*. Por otro lado, encontramos a Camilo José Cela, que estuvo muy interesado a lo largo de toda su vida en el concepto de novela.⁴³ Desarrolló diferentes definiciones, de las que destacamos la siguiente:

He coleccionado definiciones de novela, he leído todo lo que sobre esta cuestión ha caído en mis manos, he escrito algunos artículos, he pronunciado varias conferencias y he pensado constantemente y con todo el rigor del que pueda ser capaz sobre el tema y, al final, me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse fuera la de decir que «novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra *novela*».⁴⁴

Cela pone sobre la mesa la complejidad en la que se encuentra inmerso el concepto de novela, lo que provoca que le resulte imposible proporcionar una definición adecuada de ésta. Sin embargo, se atreve a lanzar una, muy amplia y subjetiva puesto que creemos que quien «admite», en verdad, la palabra «novela» no es el libro en sí mismo sino su lector. Por ello, de acuerdo a esta definición, *La varona* sería una novela pues nosotros como lectores pensamos que lo es.

Dejando a un lado la acción, los personajes y la voluntad del lector, para algunos escritores son decisivas la extensión y la presencia de la ficción a la hora de otorgar la etiqueta novelesca. Tal es el caso de Mario Benedetti, que considera que «toda ficción en prosa que sobrepase las 150 páginas (unas 45.000 palabras) pertenece de hecho al

³⁹ El número de definiciones de este género resulta casi interminable. Por esa razón, sólo destacaremos algunas de ellas, muy diferentes entre sí y de autores de reconocido prestigio.

⁴⁰ E. Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 13.

⁴¹ D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1992, pp. 41-42.

⁴² D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1992, p. 42.

⁴³ «¿Quién puede dar una definición de novela? Yo cuando era un muchacho empecé a coleccionar definiciones de novela y llegué a tener más de trescientas, pero me di cuenta de que no servía para nada porque si el *Ulises* de Joyce respondía a las premisas de una definición, sobraba *El Decameron*, de Boccaccio, y lo mismo pasaba con otras obras geniales». Declaración de Camilo José Cela en una entrevista de *El Mundo* (M. Llorente, «Yo nunca he tenido miedo al riesgo», en *El Mundo*, 27 de septiembre de 1997).

⁴⁴ C. J. Cela, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1953, p. 9.

territorio de la novela». ⁴⁵ El crítico Mariano Baquero Goyanes, por su parte, pone especial énfasis en la ficción, el orden y la belleza de la obra: «novela es una narración ordenada y completa de sucesos ficticios, pero verosímiles, dirigida a deleitar por medio de la belleza». ⁴⁶

La varona se ajusta totalmente a la definición anterior, puesto que es un relato ordenado, que no cronológico, y ficcional, con un carácter estético. A la cita de Benedetti, en cambio, no se adecúa por completo ya que, si bien es un texto de ficción en prosa, no supera las 150 páginas, como ya hemos indicado con anterioridad.

Tras haber demostrado que *La varona* es una novela, ¿por qué escoge, por tanto, Contreras Pazo la palabra «antinovela» como subtítulo de un texto que, como hemos comprobado, no es tal cosa? Hasta que no llegamos a la página 96 no encontramos la respuesta:

«Señor, haz que mi memoria nunca se marchite». El tembloroso ruego de Emily Brontë la electrizaba. Pero, ¡qué audacia! ¿Adónde iba a enderezarse, a quién iba a relatar su muerte? ¿Quería, loca, grabarla en algún misterioso «cofrecillo»? ¡A aguantarse tocaban! ¡Se marchitaba su memoria! Su antinovela se perdía en el sabor de una ceniza intelectual cáustica y acérrima; de la ceniza que cubriría *in eternum* aquella isla azotada por el mar crespo del descontento que siempre había sido. ⁴⁷

La antinovela parece ser, por tanto, la memoria de Sinforosa, fragmentaria y agonizante tras haberse tomado ésta un bote de pastillas para acabar con su vida. Por ello, vemos cómo la memoria es también otro de los protagonistas del relato, como la muerte o la soledad, ya que el subtítulo «antinovela» esconde este concepto, un subtítulo contradictorio que confunde el horizonte de expectativas del lector.

5. CONCLUSIONES

La varona. Antinovela de Francisco Contreras Pazo es, sin duda, una novela. Pese al desconcertante subtítulo elegido por su autor, es un claro ejemplo de este género literario ya que reúne los principales requisitos del mismo aceptados por la crítica contemporánea como son la existencia de personajes y de una historia o trama argumental, que esté escrito en prosa, que siga un orden determinado, que sea de ficción y que posea cierto carácter estético.

La obra de Contreras Pazo no es, por tanto, una antinovela ya que no es un texto que reflexione sobre sí mismo, no contiene un alto grado de innovación formal

⁴⁵ M. Benedetti, *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 15.

⁴⁶ M. Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela?*, Buenos Aires, Columba, 1961, p. 11.

⁴⁷ F. Contreras Pazo, F. Contreras Pazo, *La varona. Antinovela*, Montevideo, España Viva, 1975, p. 96.

y de contenido, ni cuestiona los parámetros de la novela decimonónica. Se encuentra alejado de los renovadores textos de los escritores del *Nouveau roman* francés, como Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet o Michel Butor, y de obras sudamericanas revolucionarias como pueden ser *Rayuela* o *Tres tristes tigres*, de Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante, respectivamente.

Pese a ser escrita pocos años después de la publicación de los textos mencionados y del florecimiento del *Nouveau roman*, el texto de Contreras Pazo no se vio influido por ninguno de ellos, como si se tratase de un compartimento estanco, aislado y protegido respecto a los aires renovadores narrativos que impregnaban el ambiente de mediados de siglo tanto en Europa como en Sudamérica. *La varona* es una novela sencilla de uno de tantos escritores españoles que se vio obligado a marcharse al exilio en la época franquista, con el consiguiente olvido por parte de la crítica de su país.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., «El exilio español en Uruguay: Testimonio de un “niño de la guerra”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 473-4 (1989), pp. 159-169.
- AÍNSA, F., *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002.
- AUB, M., *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- BARTH, J., «The Literature of Exhaustion», *The Atlantic Monthly*, vol. 220, 2 (1967), pp. 29-34.
- Boletín oficial de la provincia de Madrid*, 7 de agosto de 1933, p. 3, http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1046971 [fecha de consulta: 18/07/2012].
- BAQUERO GOYANES, M., *¿Qué es la novela?*, Buenos Aires, Columba, 1961.
- BENEDETTI, M., *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- BERGAMÍN, J., «Aquella luz del Bosque de Carrasco» (entrevista de Hortensia Campanella), en *El Día*, Montevideo (Uruguay), 15 de marzo de 1981, p. 3.
- BIANCHI, M., «La anti-novela», en *La tercera de la hora*, Santiago (Chile), 29 de julio de 1975, p. 3.
- BRETON, A., *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros, 2002.
- CELA, C. J., *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Ediciones Destino, 1953.
- CONTRERAS PAZO, F., *La varona. Antinovela*, Montevideo, España Viva, 1975.
- CONTRERAS PAZO, F., «El desterrado y la patria», en *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1978, p. 89.
- CONTRERAS PAZO, F., «Loores a María de la Paz; Bajo el palio de la muerte; Morir, hoy», en *El Día*, Montevideo (Uruguay), 17 de julio de 1986.

- CONTRERAS PAZO, F., «La poesía recóndita de Leonardo Garet», en *El Día*, Crónicas Culturales, Montevideo (Uruguay), 5 de marzo de 1989, n° 2873, <http://www.leonardogaret.com.uy/contreras.htm> [fecha de consulta: 18/07/2012].
- COPELAND, J. G., «Las imágenes de *Rayuela*», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIII, 63 (1967), pp. 85-104.
- CORTÁZAR, J., *Rayuela*, edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLCA XX, 1996.
- CORTÁZAR, J., *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- CRUZ, J., «Reflexiones y reflejos: *Rayuela* como una novela de espejos», *Chasqui*, vol. 22, 2 (1993), pp. 24-33.
- ESCARTÍN, M., «El diario íntimo. Azorín y la nueva novela», *Revista de Literatura*, vol. LXIV, 127 (2002), pp. 107-120.
- GASS, W. H., *Fiction and the figures of life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970.
- GATZEMEIER, C., «El genio de la botella de Rafael Sánchez Herra bajo el signo de la metadiscursividad», *Especulo. Revista cuatrimestral de estudios literarios*, 15 (2000), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/herra.html> [fecha de consulta: 21/07/2011].
- GRILLO, R. M., *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1999.
- LITTLE, W. T., «Notas acerca de *Tres Tristes Tigres* de G. Cabrera Infante», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVI, 73 (1970), pp. 635-642.
- LLORENTE, M., «“Yo nunca he tenido miedo al riesgo”», en *El Mundo*, 27 de septiembre de 1997.
- LOGIA DR. JULIO BASTOS, <http://www.drjuliobastos.org/images/Semblanza%20del%20Hermano%20Francisco%20Contreras%20Pazo.htm> [fecha de consulta: 18/07/2012].
- MARRA-LÓPEZ, J. R., *Narrativa española fuera de España. 1939-1961*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.
- OLIVA, C., *Deseo y mirada del laberinto: Julio Cortázar y la poética de Rayuela*, México D. F., Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002.
- OTERO, C., «Lenguaje e imaginación», *Quimera*, 2 (1980), p. 15.
- RODRÍGUEZ DOCAMPO, C., «La ventana daba al río...», en *El País*, Blog de La Comunidad La Taberna de los Mares, 31 de diciembre de 2008, <http://lacomunidad.elpais.com/latabernadelosmares/2008/12/31/-la-ventana-daba-al-rio-121-> [fecha de consulta: 18/07/2012].
- RUIZ-COPETE, J. de D., *Narradores andaluces de posguerra: historia de una década (1939-1949)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- SALVADOR, N., *Macedonio Fernández, precursor de la antinovela*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

- SARRAUTE, N., *Retrato de un desconocido*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.
- SOBEJANO, G., «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 40, 464-465 (1985), pp. 1 y 26.
- SOBEJANO, G., «Novelistas de 1950 al final del siglo», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 589-590 (1996), pp. 43-44.
- SULLÁ, E. (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- VILLANUEVA, D., *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1992.
- WORLD BIOGRAPHICAL INFORMATION SYSTEM, [http:// db.saur.de/WBIS/basicSearch.jsf](http://db.saur.de/WBIS/basicSearch.jsf) [fecha de consulta: 18/07/2012].

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS Y SU VISIÓN POÉTICA DE LA NATURALEZA

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

Ciertamente no resulta nada original afirmar de nuevo que el pretexto de la naturaleza, y más en concreto el ámbito que denominamos campo, constituye el tema quizá más representativo y por tanto singularizador de la actividad creadora de José Antonio Muñoz Rojas, y en particular de la poética. Los que han escrito acerca de la obra literaria del antequerano no han podido dejar de decirlo, porque la lectura de la misma lo manifiesta de modo bien ostensible. Sin embargo, la importancia y la significación de esta temática entiendo que no caminó acorde con la atención que la crítica le ha dedicado, porque quedan aún muchas cuestiones que demandan ser abordadas a propósito de esta vertiente tan esencial, y nosotros vamos a acercarnos a un par de ellas abundando un poco en la más que probable gravitación de las letras españolas áureas en la actitud lírica del poeta con relación al campo, y en segundo

Recibido: 14-IV-2013. Aceptado: 11-VI-2013.

término tratando de responder a la pregunta de si José Antonio Muñoz Rojas recibió algún influjo al respecto merced a su conocimiento directo de los metafísicos ingleses.

ESPIRITUALES ÁUREOS

Fray Luis de León

Fray Luis de León ha sido invocado como uno de los autores del Siglo de Oro español que han incidido en alguna de las actitudes acerca del mundo natural que nos transmite la poesía de Muñoz Rojas, en la que está presente también el sentimiento de complacencia al vivir en el medio campestre, un sentimiento cuyo parentesco con el luisiano parece insinuarlo él mismo en el poema en “Homenaje” al agustino, y que comienza, entiendo que nada casualmente, “Por qué me gustará tanto andar la tierra/ parada, sentir la tierra tanto.”¹ Sentir desde la empatía con la tierra, desde la vibración y el temblor al experimentarla son nociones que trazan concomitancias de fondo entre el conquense y el antequerano.² La composición se reserva luego para el elogio del procedimiento técnico de romper el verso que de vez en vez utilizaba con relevante magisterio el religioso, pero sobre todo para considerar la creación lírica como una actividad que nace apenas sin percibirla, como si no se reparase en ella. En nuestra lectura de “Homenaje”, el aprecio primordial del antequerano hacia Luis de León se asentaría en haber visto reflejados en sus versos dos valores, campo y texto poético, susceptibles de emparentarse desde la naturalidad, desde la sencillez, desde la llaneza.

Aunque hay más valores compartidos entre el catedrático de Salamanca y el poeta de Antequera, entiendo que uno de los más dignos de atención radica en que expresan ambos la imposibilidad de contener el desbordamiento lírico al encontrarse en plena naturaleza, situación que contaba Fray Luis al decir que “a la vista del campo, él como los pájaros, en viendo lo verde, desea cantar o hablar.”³ Y aquí permítaseme la observación de que al pájaro le es dado lo que pudiera considerarse canto, no el habla, de modo que la opción entre el canto o bien el discurso sólo compete al hombre, al poeta. Y esa disyuntiva es la misma que resuelve Muñoz Rojas a favor del decir, no del cantar, mientras otros poetas de la historia literaria se inclinaron, *velis nolis*, por el canto, entre ellos San Juan de la Cruz. Se diría que, para el malagueño, bien está

¹ Cf. José Antonio Muñoz Rojas. *Obra completa en verso*. Estudio y edición de Clara Martínez Mesa. Valencia: Pre-Textos, 2008, 362 (Los poemas del autor se citarán por esta edición, a la que nos referiremos así: *OC en verso*).

² Ana Calvo Revilla lo señaló en su estudio “Claves interpretativas de la narrativa de José Antonio Muñoz Rojas: paisaje y tiempo en *Las cosas del campo*”, dentro de AAVV. *La novela española contemporánea*. María Dolores de Asís Garrote y Ana Calvo Revilla, eds. Madrid: Universidad San Pablo CEU, 2005, 74.

³ Aduce esta cita esencial Luís Muñoz González en su artículo “La poética de Fray Luís de León”, en *Letras de Deusto* 13 (enero-junio, 1977), 118.

que cante el espíritu, y bien está también que cante la sangre, pero él entiende que la canción no ha de extravasarse de esos ámbitos, sino que debe retenerse en ellos, porque la autenticidad de la voz lírica ha de aflorar en el decir, en el nombrar, como se lee en el texto que comienza “Yo cantarte no sé.”, del grupo de canciones fechadas entre 1933 y 1940, y que pertenecen a “Este amor”, parte primera, y de tardía aparición,⁴ en 1984, de *Ardiente jinete* (1931-1954):

Yo cantarte no sé.
Yo sé decirte lluvia,
o tierra, o desazón, olivo
hundiendo su raíz
en mí, mi aire
por sus ramas.
Yo sé decirte era
donde tus pensamientos trillan,
y alforja y almiar,
tejado, fuélliga.
Yo sé dentro de mí
dónde caminas.
Te digo agua,
rumor, alcaraván,
alberca, tilo.
Yo sólo se nombrarte
con palabras que dicen
cosas que amo y que conozco:⁵

El aprecio a Fray Luis de León también es demostrable sembrando indicios, en su poesía, de recuerdos de su lectura, como en la composición “Dulcísimos navíos”, que pertenece a la misma gavilla de canciones. En el referido poema se percibe un evidente influjo de la oda al organista Francisco Salinas, intérprete de una música que el agustino leía como elevadora desde su percepción por los sentidos, y conducente a una suerte de éxtasis divino del alma, que en ese estado “navega/ por un mar de dulçura...”⁶ Y también ascensional resulta el efecto alcanzado por la música silenciosa que en el onírico texto de Muñoz Rojas percibe el hablante, y que le hace sentir la vida como “una isla rodeada/ por todos sus costados de dulçura.”⁷

Una intertextualidad con Fray Luis de León puede notarse en aquella variante “fruto incierto” que, en el seno del huerto imaginado en uno de los sonetos del conjunto de 1942 y 1943 “Abril del alma”, contrapuntea lo que aseveraba el agustino al mostrar su esperanza en el “fruto cierto” de la naturaleza en aquel huerto que por su mano

⁴ El conjunto de poemas que integran “Este amor” ve la luz en la edición de *Ardiente jinete* publicada en Málaga, por su Diputación, en 1984.

⁵ *OC en verso*, 89.

⁶ Fray Luis de León. *Poesía completa*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1990, 165.

⁷ *OC en verso*, 95.

plantó en la ladera del monte, y al que se refiere en su oda a la vida de retiro, en cuya lira penúltima incrusta la técnica, tan encarecida por Muñoz Rojas, de romper en dos el adverbio “admirable-mente” para el logro de uno de los encabalgamientos más impactantes de la poesía española.

Fray Luis de Granada

Pero hay otro Luis al que me parece que debe invocarse a vueltas de cómo se nos presenta la naturaleza en la poesía de Muñoz Rojas. Aludo al de Granada, aun cuando su huella tan sólo suponga, según creemos, un estímulo a partir del cual establecer la propia mirada poética. Ese estímulo radicaría en asumir el concepto de que en la belleza natural se refleja y se proclama la divina, de modo que Dios, en su virtud, sería perceptible desde la naturaleza, y desde todas sus criaturas naturales. Es verdad que este concepto ni lo acuñó el granatense ni fue el único en referirse a él durante el Siglo de Oro, pues se halla en una fuente bíblica muy socorrida, el salmo XVIII, que en la Vulgata se recoge así: “Coeli enarrant Gloriam Dei, et opera manuum eius annuntiat firmamentum.” Muñoz Rojas no olvidó referirse al traslado al castellano de este salmo por Fray Luis de León, versión encabezada por este par de endecasílabos: “Los cielos dan pregones de tu gloria,/ anuncia el estrellado tus proezas;”⁸ Pero entiendo que es un punto pacífico de la crítica convenir que se trata de una noción cuyo exponente discursivo más acabado puede leerse en páginas de la *Introducción del Símbolo de la Fe*, un libro que puede asegurarse que el antequerano leyó, al igual que otros textos fundamentales de aquel religioso, lecturas que en un principio pudieron deberse al hecho de que el conocimiento de sus obras maestras forma parte del bagaje literario áureo que quiso atesorar y que se refleja en sus escritos de creación, como ya vio bien Guillermo Carnero,⁹ y que además se perciben asimismo en varias de sus investigaciones y ensayos, como diré enseguida.

De no ser así, de no haberse acercado él mismo a Fray Luis de Granada, no se entendería cómo, en su artículo “Encuentro con Donne”, da por hecho que el poeta inglés no pudo ignorar al granadino, máxime teniendo en cuenta que quienes lo trasladaron a la lengua inglesa iban a dedicarle su versión a Sir Thomas Egerton, al que Donne sirvió.¹⁰ Empero, que no lo ignorase no presupone que haberlo leído implique

⁸ En Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. cit., 482.

⁹ En su comentario a “*Cantos a Rosa*, de José Antonio Muñoz Rojas”, Guillermo Carnero postulaba que el fundamento filosófico del autor se extrajo, de entre otros lugares, de “la mística, de Pascal, de Maritain y creo que de fray Luis de Granada, en lo que este último tiene de involuntario precedente del deísmo en su complacencia ante las gracias del mundo.” Cf. *El Cultural* (12 de marzo de 2000), 11.

¹⁰ Cf. José Antonio Muñoz Rojas. “Encuentro con Donne”. Publicado este escrito en *Papeles de Son Armadans* 79 (1962): 23-48, se recoge en el libro del autor *Ensayos anglo-andaluces*. Valencia: Pre-Textos, 1996, 122.

necesariamente que podamos encontrar en su poesía reminiscencias textuales efectivas de la *Introducción del Símbolo de la Fe*, porque no se reducen a esta obra maestra los textos básicos de Fray Luis, y también porque de la circunstancia de leerlo no se desprende necesariamente una influencia, en relación inexorable de causa a efecto. Al hilo de esta puntualización, encuentro que hay congruente compatibilidad en Muñoz Rojas cuando da por sentado que el inglés leyó al fraile de Granada, y en el mismo artículo, un poco más adelante, sostiene que “No cabe decir que las letras españolas influyeran en Donne, sí que a Donne le afectó en cierta medida lo español.”¹¹

Si Muñoz Rojas postuló la lectura de Fray Luis de Granada por Donne, en uno de sus trabajos comparatísticos estima con argumentos muy convincentes que también lo leyó con provechosa repercusión en sus escritos otro poeta metafísico, George Herbert. Gracias al aludido estudio demostrativo, no sólo se corrobora la obviedad de que el antequerano conocía los textos ineludibles del granadino, sino que los conocía muchísimo, y hasta el punto de que conforme iba leyendo al poeta inglés le venían a la memoria pasajes tanto de la *Introducción del Símbolo de la Fe* como de la *Guía de Pecadores*, libros los dos de gran predicamento y circulación por la Europa coetánea y posterior. Las similitudes entre ambos autores, el inglés y el español, podrían ser debidas a fuentes comunes, ciertamente, aduce de manera cautelar Muñoz Rojas, quien nos recuerda que la ausencia de literalidad al valerse Herbert de los textos de Fray Luis de Granada no niega su influencia, porque “Herbert -explica- no tomó más que lo que le convino y usó como quiso de aquello que le convino.”¹²

Pero retomando la concepción, antes resumida, sobre el reflejo de la divinidad en la belleza natural, y que pudo gravitarle desde Fray Luis de Granada, entiendo que esa idea es clave en Muñoz Rojas cuando percibe y plasma la hermosura de la naturaleza, como lo avalarían más o menos patentemente diversos momentos de su obra, por ejemplo aquel del fragmento III de la composición “Poema”, dentro de la gavilla ya mencionada “Abril del alma”. En el aludido pasaje se exclama:

¡Qué sutilmente el aire entenece las sierras,
y borra las paredes entre el pecho y la dicha,
y encomienda a los ojos su misión de ternura,
dibujando las formas de lo bello por todo,
sumergiendo las almas en las aguas eternas
donde belleza y ser se sienten hermanados!¹³

En estos seis alejandrinos se ha constatado cómo la belleza circundante y ofrecida a los ojos conduce al alma hacia la dimensión invisible en la que lo bello reside

¹¹ *Ibidem*, 129.

¹² Cf. “Herbert y Fray Luis de Granada”, en *Ensayos anglo-andaluces*, 145.

¹³ *OC en verso*, 138-139.

eternamente. Pero el más que posible ligamen con la doctrina difundida por Fray Luís de Granada se comprenderá mejor si añadimos que a las líneas que se adujeron las preceden otras donde se expresa la idea de que las criaturas del orbe natural entonan de manera espontánea su canto propio a la belleza que ostentan, dimanante de la divina, de ahí que se nos alerte sobre cómo "...la jarastepa con sus cinco palabras/ pronuncia a la belleza su himno silencioso,"¹⁴

Francisco de Aldana

Además de Fray Luis de León y de Fray Luis de Granada, aún otros autores renacentistas procede invocar a propósito de cómo ofrece Muñoz Rojas su visión de la naturaleza. Y uno de los imprescindibles es Francisco de Aldana, cuya obra manifiesta expresamente conocer al valerse de parte de uno de sus endecasílabos, "Al dulce son de Dios, del alma oído", para titular con él su poema "Al dulce son de Dios", título que pondría al frente de una colección de composiciones creada entre 1936 y 1945. La cita precedente del escritor renacentista se contiene en uno de los tercetos de la "Carta para Arias Montano sobre la contemplación de la naturaleza y los requisitos della", un texto que se ha calificado como "epístola horaciana a lo divino",¹⁵ y que el malagueño conocía muy bien, habiéndolo podido leer de nuevo en *Cruz y Raya*, revista en la que colaboraba, cuando en su número de abril de 1934 lo edita José María de Cossío precedido de una presentación.¹⁶

Uno de los conceptos del referido poema de Aldana le sugirió el contraste con otro de Donne. En efecto, a vueltas de que el poeta inglés viese sus indias en el cuerpo de la amada, Muñoz Rojas aduce otras indias bien distintas en la referida epístola, las que el capitán extremeño denominaba "indias de Dios", indias tan contrapuestas que las comenta así: "Uno las compara con el cuerpo de la amada que va descubriendo, como cualquier conquistador contemporáneo, tierras incógnitas. Otro como cualquier místico, tras los mundos infinitos de la contemplación divina."¹⁷

Pero discurramos un poco, desde este momento, acerca de algunas de las semejanzas que, en la poesía de Muñoz Rojas inspirada en la naturaleza, cabría apreciar con Aldana, en el bien entendido de que estamos hablando del Aldana de la misiva a Montano, hacia la cual nos guió el propio poeta malagueño. En esta tesitura, diré que el parecido que podemos advertir reincide en presupuestos ya señalados a

¹⁴ *Ibidem*, 138.

¹⁵ Cf. *Poesías de Francisco de Aldana*. Edición de E. L. Rivers. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, 619.

¹⁶ Véase José María de Cossío. "Francisco de Aldana, el divino", en *Cruz y Raya* (abril, 1934): 112-138.

¹⁷ Cf. "Encuentro con Donne", en *Ensayos anglo-andaluces*, 115.

propósito de Fray Luis de Granada, presididos por la idea matriz de una visión del orbe natural en la que se transparenta la belleza de Dios, concepto por lo demás muy socorrido en la literatura del XVI y del XVII, sobre todo entre autores espirituales, fuesen o no religiosos. Un componente que se vertebra en dicho concepto es el que ve la naturaleza como grado escalar trascendente, y en pos de la senda interior hacia la suprema hermosura divina.

Aunque hay un rasgo en Fray Luis y en Aldana que les permite sobresalir entre la mayoría de los que a la sazón compartieron esa lectura de la realidad circundante. Ese rasgo radicaría en que su visión de la naturaleza es directa, y los sentimientos que hace brotar esa inmediatez son los de admiración, de regocijo y de un disfrute sensorial de su finitud que no se contrapone ni se contradice, sino justo lo contrario, con el vislumbre en ella de la belleza infinita de su Creador. Pero regresando a los versos de Aldana en los que insta a su amigo Montano a compartir con él un retiro voluntario con el fin de escuchar, en el entorno, el son de Dios, ensimismarse, y en y desde el espíritu buscarle, a Muñoz Rojas le interesaría muchísimo esa alternativa que propuso el poeta áureo a la tendencia generalizada al bucolismo¹⁸ y que, según dijimos arriba, valoraba positivamente en Donne, en este caso respecto a su lírica amatoria.

Puede que ahí radique principalmente un apego a Francisco de Aldana del que Muñoz Rojas nunca se ha apartado por reconocerlo como uno de los núcleos más representativos de su poesía. Y nos inclinamos a creerlo más aún a raíz del testimonio de fidelidad a este poeta del XVI que manifiesta en la nota puesta al final de su colección de *Ensayos anglo-andaluces*, en la que, después de participarnos que continuaba gozando de la lectura de Hopkins y de Eliot, añade ocurrirle lo mismo con la de "Antonio Machado o Aldana, por poner dos ejemplos espaciados en el tiempo, constantes en mis acompañamientos poéticos, cuando siento esa sed que sólo alivian antiguas corrientes en nuestra memoria y que nos vivifican al tornar a ellas. Son los poetas nutricios de la vida."¹⁹

San Juan de la Cruz

El poema "Al dulce son de Dios", cuyo título se reproduce en el de la serie en la que se inserta, propone advertir la huella sanjuanista en la poesía de Muñoz Rojas, una huella que, acaso por evidenciarse en versos de datación cercana, o coincidente, con el cuatricentenario, en 1942, de la muerte del lírico de Fontiveros, podríamos apuntar que de algún modo tuvieron en cuenta la efemérides. En el referido poema reverberan ecos

¹⁸ Cf. Lola González. "La metamorfosis del paisaje renacentista en la poesía de Francisco de Aldana", en *Scriptura* 4 (1988), 9 y ss.

¹⁹ Cf. *Ensayos anglo-andaluces*, 246.

sanjuanistas cuando se plasma el sentimiento ante los espacios naturales. Porque en esa composición, en efecto, se van sembrando indicios léxicos del “Cántico espiritual”, como en el siguiente pasaje en el que, refiriéndose a las aguas, emplea el poeta el verbo vestir, y los sustantivos otero, vuelo y figura:

porque en tu luz las aguas se desnuden,
y puedan ofrecerte sus espejos,
Señor, y en ellas tu infinito veas;
porque, Señor, de libertad las vistas,
porque las sueltes libres al espacio,
a vivir de mirarte y remirarte,
de perderse en ti mismo contemplándote,
de asomarse, Señor, a esos oteros
donde pierden los límites el nombre;
porque les des tu vuelo y su figura,²⁰

Ante un pasaje como el reproducido, al lector avisado le sonarán versos de esas canciones del carmelita, como aquellos que dicen las criaturas:

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura;
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dexó de su hermosura.²¹

O aquellos otros puestos en boca del Amado:

Buélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.²²

Y todavía en “Al dulce son de Dios” se dejan sentir más ecos de idéntica procedencia, así al expresar el anhelo de beberse a Dios (“Y beberte, Señor, que nos absorbas;”)²³ que nos traen a la memoria los que pronuncia el alma cuando dice “En la interior bodega/ de mi Amado beví...”²⁴ pero no es éste el solo poema de Muñoz Rojas en el que podemos encontrar la huella del “Cántico espiritual”, pues igualmente se percibe en otro, “Dulcísimos navíos”, ya referido con anterioridad, y en uno de cuyos momentos se lee:

Pensé que me perdía por los bosques,
que andaba por los mares y riberas,
que a mi paso, mansísimas, las bestias,
con dulzura acudían, con caricias.²⁵

²⁰ *OC en verso*, 108.

²¹ San Juan de la Cruz. *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1984, 250.

²² *Ídem*, 252.

²³ *OC en verso*, 108.

²⁴ San Juan de la Cruz. *Poesía*, 255.

²⁵ *OC en verso*, 96.

Y aquí serán los versos pronunciados por el alma o, si se quiere, por la esposa, en el mismo texto de San Juan los que, a propósito de los reproducidos endecasílabos de Muñoz Rojas, deben ser citados:

Buscando mis amores
yré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y passaré los fuertes y fronteras.²⁶

Pedro de Espinosa

Otro de los autores áureos que ha de relacionarse forzosamente con Muñoz Rojas es Pedro de Espinosa, cuya obra poética conoció bien su paisano de Antequera, hasta el punto de haberle dedicado distintas aproximaciones críticas, dos de ellas con motivo del tricentenario de su nacimiento, que se cumplió en 1950. Llevan por título, respectivamente, "Nota sobre el encanto de la Fábula del Genil",²⁷ y "Trayectoria poética de Pedro Espinosa".²⁸ Una tercera se titula "Pedro Espinosa, amigo personal", y apareció como texto inédito en 1996, dentro del libro *Ensayos anglo-andaluces*.²⁹

De Espinosa le interesaron en especial a Muñoz Rojas algunos textos en los que nada por azar se poetizan la hermosura y canto de la naturaleza pregonando el amor, el poder y la gloria divinas. Resulta coherente, en consecuencia, que al referirse a la entera poesía de ese escritor tan cultista destacase en ella composiciones como el "Soneto al pájaro que entona libremente himnos a Dios", y el "Salmo a la perfección de la naturaleza, obra de Dios". Ambos poemas comienzan con versos que remiten a la idea clave del ya referido Salmo XVIII, y así en el endecasílabo con que se abre el primero se le dice al pájaro, reconociéndoselo: "Cantas himnos a Dios, no cantas quejas,"³⁰

El segundo, elaborado en forma de silva, se encabeza con dos heptasílabos ("Pregona el firmamento/ las obras de tus manos,")³¹ cercanos verbal y conceptualmente a la letra de dicho salmo, aunque después la creatividad del poeta consigue momentos tan subidos y originales como el del endecasílabo "¿Quién te enseñó el perfil de la

²⁶ San Juan de la Cruz. *Poesía*, 249.

²⁷ Se publicó el *Gibralfaro* II (1952): 155-160.

²⁸ En AAVV. *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*. Sevilla: Universidad, 1953, 19-37.

²⁹ *Ensayos anglo-andaluces*, 13-31.

³⁰ Cf. Pedro de Espinosa. *Poesías Completas*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1975, 109.

³¹ En ídem, 112.

azucena,³² el más celebrado de Pedro de Espinosa, y en el que se traduce la admiración ante el inteligentísimo diseño de Dios al crear la línea de esa flor tan blanca y tan admirable en sus contornos. En su comentario de este verso, Muñoz Rojas no sólo valoraría su desnudez expresiva, sino también la autenticidad de su acento religioso, así como el enfoque condicionante de quien sabe pintar. Sustentando estas tres apreciaciones en la palabra perfil, escribe: “El perfil, es decir, su línea, lo más puro en algo que tanta pureza encierra y significa. El lenguaje se ha desnudado. No recurre a antítesis, metáforas, artificios retóricos. En una simple, temblorosa, humildísima interrogación ha encerrado todo el temblor de la verdadera poesía religiosa. La pregunta por otra parte es la de un dibujante exquisito, que conoce su oficio, que sabe los problemas que entraña eso que parece tan sencillo, dibujar un perfil, y que el Creador resuelve con un solo toque.”³³

Pero en la relación de Pedro de Espinosa con el mundo natural apreciaba Muñoz Rojas una faceta de sello más singularizador que la que se acaba de resaltar, la de que su compatriota gustó sobremanera de las plantas y de las flores, animándose a conocerlas bien y llamándolas por sus nombres específicos. Ese fue un rasgo que el autor de *Las cosas del campo* subraya en su poesía, anotándolo en el “Soneto al Gualdalhorce y su pastorcilla”, donde extrae el ejemplo de los canastillos “de azándar y verbena”, y tomando buena nota en otros textos de ese “eliocriso que -explica- es el mismo amaranto que saca en la *Fábula del Genil*, dándole un nombre erudito”, aclarándonos a continuación que en realidad “Se trata de la manzanilla que adorna abundantemente nuestras tierras los veranos. ‘Pisando eliocrisos por tapete’, dice el poeta. Como siempre el poeta-pintor está presente...”³⁴

El azándar, la verbena, el eliocriso tan sólo suponen unas poquísimas muestras de un léxico botánico abundante en Pedro de Espinosa, y reiterado en la *Fábula del Genil*, obra maestra en la que pueden leerse octavas con menciones de plantas y flores que nos sugieren un paisaje multicolor, como aquellas en las que el río describe pictóricamente la floresta que crece a sus propias orillas:

Vestida está mi margen de espadaña
y de viciosos apios y mastranto,
y el agua, clara como el ámbar, baña
troncos de mirtos y de lauro santo.
No hay en mi margen silbadora caña
ni adelfa, mas violetas y amaranto,
de donde llevan flores en las faldas
para hacer las hénides guirnaldas.

³² *Ibidem*, 114.

³³ En “Pedro Espinosa, amigo personal”, dentro de *Ensayos anglo-andaluces*, 28-29.

³⁴ *Ibidem*, 29.

Hay blancos lirios, verdes mirabeles
y azules, guarnecidos alhelíes,
y allí las clavellinas y claveles
parecen sementera de rubíes.
Hay ricas alcatifas y alquiceles,
rojos, blancos, gualdados y turquíes,
y derraman las auras con su aliento
ámbares y azahares por el viento.³⁵

Con Pedro de Espinosa más que con ningún otro poeta áureo dejaba sentir su sintonía Muñoz Rojas en su querer identificar por sus nombres a cada componente de su cotidiana vegetación campestre. En ese propósito concuerdan ambos, aunque tal vez el poeta del XX va todavía más lejos en esta línea, pues se sentía especialmente gratificado cuando se fijaba, en particular, en hierbecillas modestas que pasan desapercibidas y que carecen de la pátina de brillantez y relumbrones literarios y pictóricos, como leemos en los párrafos que le suscitan, en su incomparable libro *Las cosas del campo*, "Las yerbas ignoradas".³⁶

El sentido de cercanía espiritual experimentado por Muñoz Rojas al leer al Pedro de Espinosa que recibió tantísima gratificación al contemplar la naturaleza, deviene más estrecho aún cuando considera que el contento interior gozado por el poeta áureo se alcanza en sus diferentes retiros andaluces. En la entrevista imaginaria que le hizo a ese escritor del Siglo de Oro, nos participa la confianza de haberle confesado aquel su deseo de "disponer libremente de su espíritu y dejarlo a sus anchas por los campos de la contemplación, sin renunciar a ninguna de las ofertas de la naturaleza y sus hermosuras, que el mundo era una continua proclamación de la grandeza de las obras divinas."³⁷

A tres siglos de distancia, Muñoz Rojas debió percibir en la vida y en la obra del autor de la *Fábula del Genil* más puntos en común que con ningún otro de los poetas renacentistas españoles que mantuvieron actitudes semejantes a la suya respecto a la naturaleza, y sobre todas la de retirarse a disfrutarla profundamente en su seno y en una soledad cuya más fecunda compañía era él mismo ("Novedad de los años, oh retiro,/ no me hallé más bien acompañado/ que solo..."³⁸ había escrito Pedro de Espinosa.)

Celebraba Fray Luis de León haber optado por esta sabia senda. Francisco de Aldana se decantó también por ella, convocando a Arias Montano a acompañarle a ese

³⁵ Pedro de Espinosa. *Poesías Completas*, 22.

³⁶ Cf. José Antonio Muñoz Rojas. *Las cosas del campo*. Valencia: Pre-Textos, 2002, 25.

³⁷ *Ensayos anglo-andaluces*, 25.

³⁸ *Poesías Completas*, 146.

tipo de alejamiento. Y ya dijimos que Pedro de Espinosa se adentraría con parecido fin por perimundos equivalentes, aunque ha de añadirse que en una de sus "Soledades" invitaba a compartir su retiro al Duque de Medina Sidonia, invitación que nos recuerda la de Aldana al humanista de Fregenal de la Sierra. Con todo, a esas convergencias sumaba Pedro de Espinosa otra muy determinante, la de que su propuesta era, de las mencionadas, la única que realiza un antequerano. No puede sorprender, así pues, que Muñoz Rojas encontrase en sus versos y en su biografía, dilatada y en retiro como la suya, una justificación para reafirmarse en las claves esenciales de su propia vida y de su propia poética.

A modo de coda para estas anotaciones acerca de la presencia de cinco espirituales áureos en la poesía del antequerano, señalaré que el autor de *Ensayos anglo-andaluces* ligó en algunos casos su recuerdo respectivo al de Jonh Donne, como hemos visto en los epígrafes centrados en Fray Luis de Granada y Francisco de Aldana. Y con más propiedad aún ha de decirse lo mismo si hablamos de Pedro de Espinosa, toda vez que Muñoz Rojas recalcó que fue coetáneo del inglés, y asimismo que las obras de ambos presentan similitudes que el poeta de *Cantos a Rosa* insinuaba sin desarrollarlas, coincidencias que obedecerían al hecho de "estar sujetos a parecidos condicionamientos, impuestos por las circunstancias, sobre todo en los aspectos religiosos."³⁹

METAFÍSICOS INGLESES

Y ahora, como se prometió al principio, ya toca preguntarnos si en la mirada y acercamiento poéticos de Muñoz Rojas a la naturaleza pudieron repercutir sus lecturas de los llamados metafísicos ingleses. Primeramente, empero, convendrá indicar que a la consideración de dichos poetas aquí nos encamina la biografía del propio autor, así como varios de sus escritos. Es conocido lo que voy a recordar a continuación, pero estimo necesario tenerlo bien presente.

Muñoz Rojas y los metafísicos

Interesado en la poesía inglesa con precedencia a 1936, Muñoz Rojas se desplazó a Cambridge, a principios de dicho año, con el propósito de llevar a cabo en su Universidad una tesis de doctorado centrada en la "Relación de los poetas metafísicos ingleses con las letras españolas", una labor investigadora que no parece posible acometer sin la suficiente lectura previa de los textos castellanos del XVI. En esta tarea avanzó bastante, pero no la culminaría, permaneciendo sin embargo en su bagaje literario el haber leído con detenimiento la obra de los llamados poetas

³⁹ *Ensayos anglo-andaluces*, 26.

metafísicos, entre ellos la de J. Donne, H. Vaughan, A. Marvell y R. Crashaw. A una lectura especialmente atenta de este último iba a instarle Miguel de Unamuno cuando visitó Cambridge en febrero de 1936, en un encuentro que el escritor malagueño ha evocado en uno de sus escritos.⁴⁰

No obstante, y con vistas a adentrarse en el conocimiento de los poetas metafísicos, muchísimo más provechoso debió parecerle entrevistarse con T. S. Eliot, entrevista que se produjo el 3 de julio de 1936, día en que el autor de *The Waste Land* le recibe en su domicilio londinense de Russell Square.⁴¹ No era él exactamente el primer poeta español de su tiempo que iba a mantener un encuentro con el escritor estadounidense en Londres, porque nueve años antes, en 1927, ya lo había hecho José Bergamín, quien más tarde, en 1934, edita la versión española del ensayo eliotiano "Lancelot Andrewes".⁴² Pero tal vez a ningún otro autor procedente de España, ni antes ni luego, le podía concernir tanto hablar con quien había contribuido decisivamente a la recuperación de los poetas metafísicos, a la vez que resaltaba algunos de sus rasgos como trazos compartidos por la modernidad, como por ejemplo, y entre otros muchos, el de la coexistencia entre lo vario y lo complejo, o el hacer compatible el elemento erudito con el expresarse desde la sensibilidad personal.

Y es que tales poetas fueron rescatados por Herbert Grierson, en 1921, gracias a su antología *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*, un volumen que dará pie a la reseña de Eliot titulada "The Metaphysical Poets", aparecida en la revista *Times*.⁴³ Este escrito de un subgénero menor que en ocasiones, como en ésta, se demuestra mayor, fue incorporado, en 1932, junto a otros ensayos, a su libro *Selected Essays*, en el que asimismo recogía el centrado en la obra de Marvell. Sobre Donne no hay ninguno en ese tomo, sencillamente porque la reivindicación y reaprecio de ese poeta, debidos a Eliot, no se materializaron a través de análisis específicos de crítica literaria, sino asumiendo y asimilando, en la propia poesía eliotiana, y para renovarla, aspectos de la imaginaria y de los ritmos de aquel clásico inglés.⁴⁴ En estas consideraciones asiento mi convicción, en fin, de que la entrevista con Eliot pudo ser un acicate humano sustancial para el estudio, por parte de Muñoz Rojas, de los poetas metafísicos, por bien que esa

⁴⁰ Hacemos referencia a "Don Miguel, en Cambridge", en AAVV. *Homenaje a Lucas Beltrán*. Madrid: 1982, 485-486.

⁴¹ Muñoz Rojas se ha referido a este encuentro con Eliot en diferentes momentos y lugares, entre ellos en "Mr. T. S. Eliot, Russell Square, 3 de julio 1936", escrito aparecido en la revista *Cántico* 8 (1948-1949), p. 125 a-b.

⁴² Al respecto, cf. Nigel Dinis. *José Bergamín. A Critical Introduction 1920-1936*. Toronto: Universidad de Toronto Press, 1966, 11 y 200, n. 24; y asimismo C. Brian Morris. "The cultural underground of Eliot, Alberti, and Lorca", en AAVV. *T. S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*. K. M. Sibbald and Howard Young, editors. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, 27.

⁴³ Más precisamente: "The Metaphysical Poets", en *The Times Literary Supplement* 1031 (1921).

⁴⁴ Véase Patricia Beer. *An Introduction to the Metaphysical Poets*. London: Macmillan Press, 1972, 101.

investigación nada afectaba a las razones que llevaron a Eliot a leer y a valorar las características y la pervivencia de aquellos antiguos poetas ingleses.

En la bibliografía de Muñoz Rojas se registran, además de diversas entradas acerca de poetas ingleses románticos y contemporáneos, otras que pretextan algunos poetas metafísicos, o el conjunto de ellos. De conocerlo, a Unamuno le hubiese complacido de manera especial uno de los trabajos más tempranos, y que gira en torno al estudio y versión de los textos poéticos que Crashaw dedicó a Santa Teresa. Lo publicaría en 1942 en *Escorial*,⁴⁵ revista en la que anteriormente ya había colaborado con su texto “Algunas consideraciones inglesas sobre la España del siglo XVII”.⁴⁶ En 1948 aparecen dos nuevos escritos suyos sobre metafísicos ingleses. Uno de ellos consiste en un comentario-reseña de la antología de Adonais *Poetas ingleses metafísicos. Siglo XVII*.⁴⁷ El otro se recogería en el volumen colectivo *Ensayos hispano-ingleses* editado en Barcelona en homenaje a Walter Starkie.⁴⁸ Y una docena de años después escribe para *Papeles de Son Armadans* “Encuentro con Donne”,⁴⁹ artículo en el que rememora cuándo entró en contacto por vez primera con este poeta, y reflexiona acerca de qué libros españoles pudo haber conocido. De todas estas aportaciones, tan sólo una, la última, se recogería posteriormente en su libro *Ensayos anglo-andaluces*, un volumen que se publicó en 1996, y organizado en tres partes, estando la central dedicada a “Escritores ingleses”. En esta sección, sin embargo, se incluye un estudio inédito sobre un poeta metafísico, George Herbert, como se señaló con anterioridad.

Teniendo en cuenta los datos aducidos acerca de la relación de Muñoz Rojas con los metafísicos ingleses, habrá que encarecer que el antequerano fue, junto a otro escritor malagueño solo cuatro años mayor que él, Manuel Altolaguirre, un auténtico pionero en mostrar interés efectivo hacia tales poetas. El poeta de *Las islas invitadas*, en efecto, se le habría anticipado un tanto en esta dirección al haber recibido una beca por parte de la Junta de Ampliación de Estudios destinada al estudio de los poetas espirituales ingleses, comenzando por los metafísicos.⁵⁰ Tras retornar a España,

⁴⁵ Se hace referencia a su trabajo “Los poemas de Crashaw a Santa Teresa (Estudio y versión)”, en *Escorial* VII (1942): 447-468. La versión ha sido reproducida en el libro *Pararnos y mirar. Traducciones de poesía inglesa por José Antonio Muñoz Rojas*. Edición de Álvaro García. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2009, 28-47.

⁴⁶ En *Escorial* VI (1942): 298-305.

⁴⁷ Lo daba a conocer en *Ínsula* 29 (1948): 2, bajo el título de “Los ‘metafísicos’ en España”. Comenta y reseña Muñoz Rojas ahí el libro *Poetas ingleses metafísicos. Siglo XVII*. Selección y versión de Mauricio Mollo y de Blanca G. de Escandón. Madrid: Adonais, 1948.

⁴⁸ Lo tituló “Apuntes para un estudio de las relaciones literarias de Donne con España”, en AAVV. *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie*. Barcelona: 1948, 225-242.

⁴⁹ “Encuentro con Donne”, en *Papeles de Son Armadans* 79 (1962): 23-48.

⁵⁰ Véase *Las traducciones del 27. Estudio y antología*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007, 52 y ss.

Altolaquirre publicaría en el número 29 de *Cruz y Raya* su traslado al español de uno de los fragmentos del segundo de los capítulos de *El Paraíso perdido* de John Milton, un poeta que también cabe citar entre los metafísicos, aun cuando no figura entre los más representativos ni su obra más importante contribuya demasiado a sumarlo a ellos.⁵¹

Y como sea que entre los vínculos de Juan Ramón Jiménez con los líricos anglosajones no constan los metafísicos,⁵² se sigue que los dos escritores malagueños se adelantaban en esta línea a cualesquiera otros poetas españoles contemporáneos, incluso a otro miembro del 27, Luis Cernuda, una de cuyas traducciones más tempranas fue la que, en 1955, realiza del metafísico Andrew Marvell. Es cierto que al sevillano ya le eran conocidos los metafísicos desde varios lustros antes, como lo atestigua que en un artículo de 1941, "Tres poetas clásicos", los pusiese en relación con los místicos españoles a la par que con Góngora.⁵³ Aún así, estas referencias bibliográficas cernudianas no hacen sino corroborar la primacía de los dos poetas malagueños hacia una lectura de los metafísicos ingleses que en Altolaquirre se quedaría muy atrás de la de Muñoz Rojas, quien demostró constantemente su aprecio a lo largo de los años.

Antes de responder en lo posible al interrogante que formulábamos arriba, es decir al que se pregunta si en su poesía pretextada por el medio natural tuvo que ver algo su lectura de los metafísicos ingleses, importa consignar que, en los escritos del autor que sobre tales poetas he consultado, no remarca en ellos haberse distinguido de manera especial en la composición de poemas inspirados en la naturaleza, ni tampoco haberse referido a ella de un modo que merezca resaltarse en cualesquiera de sus creaciones. La constatación de que Muñoz Rojas no aluda al asunto no significa, sin embargo, que no se puedan encontrar en estos autores poemas *ad hoc*, o momentos y referencias al respecto. En un conocedor de la poesía metafísica inglesa como él, lo que cabe deducir es que, precisamente porque la conoce, sabe que en sus versos hay motivos de inspiración de más enjundia poética.

La naturaleza en los metafísicos

Pero el pretexto de la naturaleza no podía faltar, como es obvio, en la poesía de los metafísicos, si bien es cierto que, como tema, no está presente casi nunca, y como subtema en unos pocos poetas. Así lo asegura un especialista en esta cuestión, Jean-

⁵¹ A mi entender, podría decirse lo mismo de Shakespeare, algunos de cuyos textos fueron traducidos por Jorge Guillén, pues cabe incluirse en la nómina de los metafísicos, aunque sólo una mínima parte de su obra poética avale tal inclusión.

⁵² Puede comprobarse esta afirmación mediante el libro de Carmen Pérez Romero *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1981.

⁵³ En *Las traducciones del 27*, 40-41.

Jacques Denonain, en su libro *Thèmes et formes de la poésie 'métaphysique'. Etude d'un aspect de la Littérature Anglaise au Dix-Septième Siècle*. En esta obra su autor nos refiere lo que constató:

Absente dans l'oeuvre de Donne, de Herbert, de Crashaw, la Nature fournit à l'inspiration poétique de Vaughan, de Traherne et de Marvell un nombre relativement minime de thèmes de poèmes. Une quinzaine de morceaux chez Vaughan, moins de cinq chez Marvell, deux ou trois chez Traherne, et encore faut-il bien assouplir l'emploi du mot, voilà ce que la simple constatation révèle. Et point n'est besoin de pousser très loin l'analyse pour s'apercevoir que la Nature n'est pas le thème des poèmes, mais fournit un objet concret sur lequel le poète édifie sa parabole, qui seule compte à ses yeux; la Nature est une utilité, au même titre que telle citation de la Bible, ou telle réflexion subite.⁵⁴

A tenor de esta cita estaría mal empleado el tiempo invertido con el propósito de comprobar si la temática de la naturaleza se da o no se da en John Donne, en Edgard Herbert y en Richard Crashaw. Y no lo estaría, por el contrario, si la comprobación se centrara en la lectura de Henry Vaughan, de Thomas Traherne y de Andrew Marvell, porque en sus respectivas obras poéticas sí se hace presente el pretexto, aunque no se le dé relevancia, toda vez que nunca alcanza el carácter de tema central y dominante, sino que en todo caso se subordina a él, utilizándolo el poeta, por tanto, de manera suplementaria y ancilar. Jean-Jacques Denonain justifica después sus afirmaciones analizando el tratamiento de la naturaleza que los citados autores realizan en su poesía.

Respecto a Vaughan, entiende que su enfoque fue simbólico, representando el orbe natural un medio o signo que proyecta al hombre a la eternidad, una vía de la que ya se percató el poeta en su niñez al quedar fascinado ante el espectáculo esplendoroso de la naturaleza, en una fascinación que, salvando las opacidades contextuales de los siglos, acaso pudiera emparentarse con la que albergó Muñoz Rojas en la más entrañada memoria de su infancia. Esta visión sublime le lleva a una actitud contemplativa a la par que de agradecimiento hacia ese beneficio divino. El referido investigador trae a colación luego un parecer de Elisabeth Colmes en el sentido de que en Vaughan se transluce la convicción de que lo invisible está detrás de lo visible, y asimismo de que el mundo natural es sentiente y en su virtud sintoniza con el sentimiento humano. Un párrafo tan sólo merece al estudioso francés el tratamiento lírico de la naturaleza por parte de Traherne, quien la concebía como una realidad vaga y abstracta. Y apenas unas pocas líneas más dedica al reducido elenco de poemas de Marvell consagrados al tema, textos que a su juicio no autorizarían a exagerar lo más mínimo acerca de su pretendido amor al medio natural.

⁵⁴ Cf. Jean-Jacques Denonain. *Thèmes et formes de la poésie 'métaphysique'. Etude d'un aspect de la Littérature Anglaise au Dix-Septième Siècle*. Paris: Presses, Universitaires de France, 1956, 309-310.

Hemos comprobado que las conclusiones a las que llega Denonain en su monografía de 1956 se refieren a la presencia de la naturaleza en tres poetas metafísicos, uno de los cuales, Henry Vaughan, ha de invocarse siempre a vueltas de esta temática, mereciéndole a Maurice Molho la siguiente apreciación:

Henry Vaughan eleva al cielo sus brazos de árbol, como una marea de fibras y de hojas. Anhela el reposo oscuro y profundo en Dios. Su savia de hombre le sube desde las entrañas de la tierra, recorre sus miembros vegetales, para prolongarse en la noche celeste hacia el cuerpo inmenso de la divinidad. Hay en Vaughan un místico oculto, siempre en busca de esta 'región luciente', detrás de las estrellas, donde reside el Amor que murió para redimir el alma.

Esta cita figura en el estudio preliminar de dicho hispanista que, con el título de "Jonh Donne y la poesía metafísica", puso al frente de la antología de poetas metafísicos ingleses publicada por Adonais en 1948.⁵⁵ En la selección de textos que de Henry Vaughan se recoge luego merece la pena reparar en un fragmento del poema "El leño", composición inspirada en un árbol decrepito al que todavía acude a posarse la vida en forma de pájaros, o en forma de rebrote vegetal, y cuyo fin parece haber sido precipitado, como en el conocido texto machadiano sobre aquel olmo seco, por un rayo:

Un tiempo florecías y muchas primaveras,
mañanas claras, lluvias y rocíos pasaron
sobre ti; muchas alas y alegres corazones,
ya muertos, en tus vivos ramajes reposaron.
Y aun vuelan y cantan unas nidadas nuevas;
jóvenes arboledas crecen, y contra el cielo
siempre viejo y paciente, disparan los retoños
de sus ramajes verdes; mientras en tus raíces
medran las bajas matas de violetas.
Pero tú te consumes, inerte, oscura y fría
bajo el triste y pasado imperio de la muerte,
sin un sueño siquiera de luz o un pensamiento
de verdor, de follaje o de corteza.
Y aun, como si un odio o discordia profunda,
nutrida con tu savia, entre los altos vientos
y tú, estuviese viva, sientes la tempestad
antes que llegue y sabes si se acerca.
Porque, aunque en tu quietud descansas y el aliento
voraz de la tormenta ya no turba
tu reposo, ese extraño rencor señala sólo,
más allá de la muerte, al enemigo
que cuando vivo destruyó tu paz.⁵⁶

Molho, en el mismo estudio introductorio, se refiere a cómo plasmaba Marvell el orbe natural. Este poeta, a su juicio, habría visto la naturaleza como un espejo en el

⁵⁵ En *Poetas ingleses metafísicos*, 48-49.

⁵⁶ Ídem, 157-158.

que se reflejaba Dios, y desde el cual adorarle. Interesantísima es la idea marvelliana de creerse no sólo uno con la flora y con la fauna, sino también de sentirse parte de esos dos reinos naturales, en un atisbo poético que parece rozar la teoría evolucionista. Poetiza ese sentir en un pasaje de su poema “En un bosque”, versos que dicen así en español:

y me falta muy poco para hacerme
árbol entre los árboles y entre las aves, ave.
Dadme tan sólo alas como ellos
y volaré flotando sobre el aire
o volvedme siquiera pies arriba
y veréis que era sólo un árbol invertido.⁵⁷

Afirma Denonain, según veíamos unas pocas páginas atrás, que la temática de la naturaleza está ausente en la poesía de George Herbert, afirmación que condice con el hecho de que Molho ya prescindiese de tal asunto en su prólogo, pese a lo cual, en la antología subsiguiente de este poeta se selecciona la composición “La flor”, en cuyos versos se celebra el poderío divino de la creación de las bellezas naturales que son las flores. El carácter efímero de las mismas representa la condición humana. Flores y hombres, ambos, sólo en la vida ultratelúrica se encontrarán a salvo del agostamiento y de la finitud.

Un poema como el que se ha aducido no contradice el aserto de que la naturaleza no interesase a Herbert como pretexto inspirador, puesto que el carácter efímero de las flores constituye un tópico literario muy adecuado para simbolizar el inconmensurable contraste entre Creador y criaturas, siendo las flores, y sobre todas la rosa, el más cumplido exponente de esta tesis, ilustrada también por Donne al plasmar ese lugar común en su poema “The Blossom”.

Los espirituales áureos, más cerca

La aproximación panorámica a las características que presenta la naturaleza en los contadísimos poetas metafísicos que le concedieron algún espacio en sus versos, entiendo que nos ha aportado un distingo diferencial con la visión del campo de Muñoz Rojas. El distingo radica en que tanto en Vaughan como en Marvell o en Traherne, la naturaleza no pasa de ser un ente que no se aprecia en sí mismo, sino que su puesta en valor deriva de su función simbólica, refleja y escalar que alerta y acerca al hombre hacia la eternidad por la belleza transitoria.

En consecuencia, muy poco pudieron aprovechar a Muñoz Rojas sus lecturas de los metafísicos ingleses en lo concerniente a su poetización de la naturaleza, porque los

⁵⁷ *Ibidem*, 152.

muy escasos poetas en cuya obra comparece el asunto no fueron sensibles a mirar el entorno con una mirada directa, mantenida e incluso absorbente como la suya, y que reconocemos como muy distinguible a lo largo de la historia de la poesía española. Y aun cuando su modo de plasmar el mundo natural resulta nítidamente genuino, en sus versos se deja sentir una lírica que nos trae a la memoria, guiados por él mismo, la de Luis de León, de Aldana y de Espinosa, poetas que compartieron con los metafísicos unas mismas claves religiosas para una lectura de la naturaleza, pero que, en contrapunto, quisieron mantener una estrecha y directa ligazón física y anímica con el medio natural circundante.

**LA IDEA DEL VACÍO: RÉQUIEM DE LAS ESFERAS,
DE JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN**

JUAN CARLOS ELIJAS ESCORIHUELA
Instituto Pons d'Icart. Tarragona

1. DE LA CONTEMPLACIÓN COMPROMETIDA

El poemario que recibiera el Premio Esquíu de Poesía en 2006 consta de 27 poemas distribuidos en tres partes de nueve poemas cada una: «I De cómo surgieron las esferas», «II Atreverse a saber» y «III El vecino exigente». Se abre el libro con lemas de George Santayana y de Vedantadésika, del siglo XIV. En esta obra se plantean los estados de ánimo, como reza en la solapa interior de la contracubierta: «el autor se ha propuesto una formulación literaria de los mitos fundacionales, pero no a partir del clasicismo o la fe religiosa, sino de algunas propuestas científicas extremadamente poemáticas».

Recibido: 16-V-2013. Aceptado: 17-VI-2013.

Así, nos encontramos ante la materia y el vacío, el tiempo presente que asume las voces reflexivas de los ancestros atravesados por la Historia y actualizados por la viva voz del Poema, estación última, destino del planteamiento que ya en libros anteriores propusiera JLG-F. Una vuelta de tuerca en torno a la facultad fundamental del poeta, la contemplación, abre una nueva dimensión para que el propio Poema emita su discurso: «Contemplación que me contempla, ayúdame, / y pensamiento que me piensa, ayúdame». Son los dos primeros versos, amparados por la epístrofe invocatoria. Y así lo hace, invoca «con un pie en el instante y otro en el estribo», cervantino, dispuesto a emprender el último viaje «sin mayor esperanza, no desesperanzado» (p. 13).

Y en el corazón del sentido, esas víctimas de la Historia, las injusticias que seguirán avergonzando al ser humano mientras la memoria colectiva respire:

¿Olvidar debería la deriva de un río
cenagoso de plásticos, familias de judíos
dinamitadas sobre el Danubio helado,
argelinos sin nombre arrojados al Sena
desde puentes serenos, y la flotante imagen
malamada de Ofelia, coronada de flores?
[...]
El hijo bienamado sobre el ara sangrienta
de Sabra y de Chatila, de Kolimá, de Auschwitz,
Mon semblable, mon frère, oh lector desnudado
a los ojos mirándote en el texto bruñido,
mecido por los sonos que llamamos poema
y que a decirse empieza con versos augurales. (p. 13 y 14)

Es el Poema quien irá adquiriendo presencia poco a poco con voz en 3ª persona, cuando el poeta le cede su espacio: «Pase el poema ahora sobre todas las páginas» (p. 17). El final del fragmento arriba citado es toda una declaración de principios en lo que respecta al ritmo y al clásico modo de dicción y composición.

2. DEL VACÍO AMOROSO DE LAS ESFERAS

La idea del vacío asociada a la dimensión temporal del instante adoptará consistencia: «Debo cantar ahora a la deriva / de la esfera que fuiste en el vacío / de aquel primer instante» (p. 21); «ser la esfera del otro, ser la esfera / de todas las esferas, / y océanos cruzar en ese instante / de sagrado pavor» (p. 37); «Esta esfera de luz, que ríe y balbucea / en el instante eterno», «Eterno es el prodigio del instante» (p. 55).

JLG-F da un paso más allá en el empleo del tropo *y*, para navegar por los nuevos territorios de la abstracción, dirige la asociación de imágenes a los aledaños del símbolo. Así, la «serpiente emplumada» (p. 21), de tradición maya, para hablar de la vida anterior a la vida; «el sonido estruendoso de la palabra *yo*», un ejemplo más

del nuevo asedio a lo que el pronombre significa: a pesar de mencionarlo, el poeta cree que la madurez de la propia vida y la madurez del compositor de versos obligan a destruirlo, a alejar el punto de vista para elaborar el discurso, a renunciar a lo más evidente que uno mismo alberga, que no otra cosa es que su propio «yo». En relación con la dimensión temporal del presente, encuentra la imagen del agua que fluye, el río que ya había frecuentado en libros anteriores, el Ganges, Renoir y la vida que crece a su paso: «el río del instante» (p. 25).

Caso especial de simbología es esta nueva dimensión que es la esfera. Durante todo el desarrollo del poemario el lector intenta asediar el significado de las mismas, qué relación mantienen con la creación o la vida, si no fuere el mismo asunto. Y así, podemos leer, tras ese guión largo tan característico en el poeta:

esferas armoniosas
que eran notas del canto,
que eran astros en danza,
que eran números puros,
en el canto de un cuerpo (p. 24)

De tal modo, la palabra portentosa vinculada a las esferas cambiantes: «Sabe que es el oyente, la esfera toda oídos». Esfera o Poema, «y sabe que es esfera palpitante / que el volumen conforma y los colores, / que traza melodías bajo el azul del cielo, / y pronuncia sin miedo / palabras portentosas» (pp. 27 y 28). La palabra limpia, honesta, que aleja lo inefable de la relación entre el Poema y la propia esfera que genera, donde no ha lugar aquello que la justicia y la ética desestiman «donde las brasas hablan en lenguas comprensibles / con palabras hirientes que nada significan» (p. 23).

El amor, siempre presente en la obra de JLG-F, discreto en los últimos libros, resulta motor de la vida y la inteligencia: «el cálculo no nace / sin pulsión amorosa», pulsión «como abrazo imantado / del amante en la amante» (p. 26). Una visión en ocasiones terrible donde amor y voluntad, palabra y salvación o muerte y nostalgia se entrelazan para crear una alta sospecha de existencia insegura también en la creación artística. La interrogación retórica marca estas pautas:

¿He de ahogarme en tus ojos?
¿He de lanzarme a ciegas a este abismo
de palabras dudosas?

¿A quién daré consuelo, oh voz que me consuela,
en este mundo de banales ritos
y de aterrorizada nostalgia de la muerte? (p. 48)

El léxico asociado al tropo se manifiesta en la idea intemporal del cálculo de los años; así, habla de tres millones de «vientres maternos» (p. 21) o de «un millón de pálpitos». Emplea, lucreciano, una óptica científica en algunos momentos, para

dar noticia de la evolución de la vida, el cosmos y el hombre. Así, leemos con cierta voluntad científica vocablos del tipo *australopithecus*, *anamensis*, *afarensis*, *platyops*, *gardhi*, *rapiens*, *rudolphensis*, *habilis*, *ergaster*, *erectus*, *sapiens antecesor*, *neanderthalensis*, o *sapiens*, todos ellos dados también en cursiva en el poema.

3. CUESTIÓN DE ESTILO

En cuanto a los recursos estilísticos, se aprecia un manejo consistente de los mismos, pues practica con los comentados en los libros anteriores. Así, la antítesis combinada con la epanadiplosis para dar cuerpo a una idea fundamental: «el vacío repleto de vacío» (p. 23). Efecto similar se consigue, en este caso, combinada con la epístrofe: «¿Cómo saber, oh voz que me cabalga / y al rato, caprichosa, descabalga?» (p. 48). Antítesis también, y de reconocida factura es «música callada» (p. 27). Del mismo modo, «Sabía sin saberlo» (p. 37), «recordando el futuro» (p. 40) o «Eterno es el prodigio del instante» (p. 55). La idea del tiempo unida a la del espacio genera dudas en el poeta, si aboga por un vacío ilimitado y una nada que todo lo ocupa, rozando una solución sinestésica: «que un día -¿cuándo? ¿dónde?- / se hizo color, sonido y materia añorante» (p. 23).

Combina ya con soltura consistente la anadiplosis con la epímona en «Las lágrimas de Lear abrazado / a Cordelia, quien nunca, nunca, nunca, / nunca más sonreiría» (p. 35). Y remata con oficio contenidos de peso en estructuras epanadiplosicas: «Desde siempre hasta después de siempre» (p. 37) o «esa nada ondulante derivando en la nada» (p. 23). Usa también la anáfora en dos momentos fundamentales de vínculos de la forma con el significado: «como ramaje henchido, / como lluvia gozosa, / como abrazo imantado» (p. 26) o en «que eran notas del canto, / que eran astros en danza, / que eran números puros» (p. 24). No renuncia al ancestral paralelismo en «Tu mano nació sabia. / Tu pecho, inteligente. / Tu mente, diseñada por un gen altruista» (p. 42).

Como epístrofe destaca: «que un día regresaron de un universo negro / con infinitas capas de matices de un negro» (p. 23). Combinada con la similicadencia da resultados como: «Que transforma a quien mira. / Que te mira mirar, / caer, ahogarte, alzar» (p. 38). Otros ejemplos de similicadencia son: «ávidas de devorar y de ser devoradas» (p. 47) o «se cruzan y entrecruzan las visiones» (p. 48). La enumeración es un recurso que imprime ritmo y JLG-F lo utiliza de un modo comedido, aunque cuando lo lleva a cabo, muestra un compás interior de cierta ferocidad: «Ríe, duerme, defeca, / maúlla, llora, lanza / inaudibles bufidos [...]» (p. 55).

4. DEL SENTIDO ANCESTRAL DE LO DESPROTEGIDO

Los temas se componen a base de pequeñas grageas de significado, muchas de ellas dadas con nombres propios que exigen una cultura en el lector para su reconocimiento. Otras trabajan un léxico ancestral, sencillo, universal, para dar cuentas, sobre todo, del vacío, el gran tema de este libro: piedra, luz, viento. Así, nombres vinculados a las constelaciones y al zodiaco como Acuario, Arqueo, Carros (p. 27). Referentes como el trueno y la rueda perpetua (p. 27), las voces-esferas en el poema: «¿Y nosotros, / la esfera del *nosotros*, / cuándo tendremos voz / en el poema?» (p. 33).

Aparecen referencias a Li Po, Aquiles, Príamo, Julieta, los binomios Lear-Cordelia, Hipatía e Iseo y Simone-Sartre, los Hubert, sor Juana, madame Bovary, madona Laura, Dulcinea o Beatriz. En ocasiones envuelve la referencia cultural en un ciclón de colectivos anónimos que generan una atmósfera atávica con dicción severa e implacable ante ciertas injusticias históricas: «mi nosotros» solidario, resaltando la humildad de las víctimas, el canto del que siempre tiene las de perder. «Vuestro vosotros», representará, por ende, la violencia en ese repaso del mundo que lleva a cabo. No le son ajenos los pogromos o los conflictos entre tutsis y hutus, y por alguna razón aparece el nombre de la firma Mercedes Benz entre los campos de exterminio: «los hombres mueren y no son felices» (p. 36). Escribe desde «el fulgor de las noches de los primeros tiempos / en el espacio-tiempo que habitaron / los hombres infelices» (p. 54).

Las referencias al Ramayana y, en general, la presencia de lo hindú, se concretizan en la cita de Rama y su esposa Sita, así como en la presencia del perro, el gato, la res y el ciervo, elementos del mundo animal vinculados a una existencia de hermanamiento con los seres humanos. Así también, la representación de Kali, la diosa negra, y el tamboril con el que aparece en imágenes sosteniéndolo en una mano, mientras en otra aguanta una llama.

La presencia del número nueve implica un matiz esotérico en los poemas de este libro: «la memoria abrió su vulva al Padre / nueve noches seguidas» (p. 39). Menciona las musas, también nueve (p. 40). Indirectamente, como ejemplo de esas experiencias de cultura señaladas, al concluir con la expresión de Urania, expone «como un móvil de Calder».¹

Por el contrario, «el numen del Yo» creará también sus musas «y parió nueve huevos en su nido de víboras» (p. 41). El ambiente que generan es de lo más infame:

1 En este sentido, hay que tener en cuenta, para descifrar el significado, que en 1932 Alexander Calder expuso, en la galería parisina Vignon, sus primeros móviles (así bautizados por Marcel Duchamp), de los cuales la mitad se accionaba por un motor que el visitante ponía en marcha, si quería.

corrupto, banal, soez, odioso, vanidoso, depositivo, feroz, ponzoñoso. Las multitudes caminan lentamente «por el texto», por esa «tierra baldía» (p. 46) que inevitablemente nos recuerda a T. S. Eliot. Tierra de aspecto ancestral, bíblico diríamos, cuando menciona Tabor.² Existe, diríamos, un corolario moral ante la vorágine de despropósitos universales: «atrévete a ser libre» (p. 42).

«¡Oh voz!» (p. 48), «Oh razón destructora» (p. 53), dirá el poeta mientras parafrasea al inevitable Goya y Lucientes en este aguafuerte universal «La razón en su sueño engendra monstruos» (p. 49). Y he ahí «las sombras insumisas» (p. 50) mientras entrevelado aparece Aldous Huxley con un mundo mejor, «y dispondrán de droga inagotable» (p. 49), ante las «puertas de la percepción» (p. 50), en una oda futurista no sin cierta aparente ingenuidad.

En esta «III» parte («El vecino exigente») se lleva a cabo una ascesis, con un desarrollo a través del «lento camino por el texto» (p. 46), iniciada en 1ª persona, que recuerda un tanto los mecanismos que usara aquel Diablo Cojuelo de Vélez de Guevara. El Poema es «el pensamiento que me piensa, ahora» y que «a seguirle me invita por sendas escarpadas» (p. 45), aunque en esta ocasión, el enfoque irónico está mucho menos presente, ante la gravedad de los hechos muchas veces, que en otros libros de Frontín. Se aprecia en esta línea un reflejo de la simbología católica del martirio y la penitencia, con ánimo crítico: «con rodillas y manos quizás ensangrentadas», «el valle mezquino» (p. 45).

En este Canto Tercero, con cierto estoicismo, dice la voz «debo dejar registro de un mañana / que a nadie alumbrará» (p. 52). Y esa epímone imprecativa: «Oh lector» (p. 52), alentando ante el desconsuelo. Vecino exigente o Poema que mantiene los reflejos esquivos entre el lector y el autor, la trasposición de funciones ante el fulgor de las esferas y esa «contemplación que siempre le contempla»:

Es tuyo su apiadado pensamiento,
la lengua que le forja
y la contemplación
que siempre le contempla
desde el vacío, clamoroso y denso
fulgor de las esferas. (p. 57)

Vecino, no ya Yo, sino Tú, porque tuya es la mirada del lector. Yo o Poema que escribe, tercera voz que escucho, voz del que no soy pero que tal vez fui. Y ese réquiem o música aritmética inconsciente, canto del dolor, antesala de la elegía, último género

² Reúne la simbología del lugar de la Transfiguración de Cristo y el sitio de la batalla entre Barak y la armada de Jabin, comandada por Sisera. El monte Tabor (en hebreo: רֹבַח תֹּבַח, *Har Tabor*) está localizado en la Baja Galilea, al este del valle de Jezreel.

que usará JLG-F, porque la vida, la historia y la poesía a él lo han conducido. Valga recordar el lema de Vedantadésika, en el siglo XIV:

No es extraño, oh Varada, que te guste
este poema:
aunque es cierto
que yo no lo he escrito
son
palabras tuyas
las que he puesto en la página.

Y la réplica de JLG-F, seis siglos después, «oh vecino inquietante»:

Son tuyas las palabras,
oh vecino exigente,
que en la página he puesto,
pero bien sé que apenas
he sabido ser fiel y ser constante
a tu extraño mandato.

Canto cósmico nunca deshumanizado, música que habla por los que ya callan, víctimas de la historia. Fusión y confusión de voces que dicen el Poema, espejos entre creador y lector con un intermediario: el Poema mismo, que se autogenera mientras se advierte creado e irradia su proyección al fecundo vacío como una esfera sideral. Se intuye que la sombra de Sloterdijk se ha alargado misteriosamente en el pensamiento poético de Jiménez-Frontín.

BIBLIOGRAFÍA

- GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L., *Réquiem de las esferas*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán (Esquíu, núm. 107^a), 2006.
- , *La ruta de Occitania, Poesía reunida (1972-2006)*, [Prólogo de Pilar Gómez Bedate], Montblanc, Igitur (Poesía, núm. 13), 2006.
- , *Los días que hemos visto*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2009.
- , *Atraverse a saber. Antología poética y homenaje a José Luis Giménez-Frontín*, [Selección, prólogo y edición de Jesús Aguado y José Ángel Cilleruelo], Málaga (Puerta del mar, núm. 113), 2010.

**EL LENGUAJE DEL COMERCIO, EL COMERCIO DEL LENGUAJE:
LA PALABRA TRAÍDA A CUENTAS EN LOS ERRORES
DE JOSÉ REVUELTAS**

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

1. INTRODUCCIÓN

En el panorama de la novelística mexicana del siglo XX se ha convertido en un lugar común señalar que la obra de José Revueltas es el ejemplo *par excellence* de la vinculación entre escritura y compromiso político. Y, en efecto, una ojeada a sus *Obras completas* parece justificar esta impresión.¹ Pero, si bien es cierto que Revueltas

Recibido: 22-XI-2012. Aceptado: 14-I-2013.

¹ Vistos en su conjunto, los 26 tomos revelan a un polifacético escritor que incurrió en los más diversos géneros: novelas, cuentos, lírica, crónicas, guiones, ensayos filosóficos y políticos, crítica literaria, teoría marxista, memorias, periodismo, etcétera. Aunado a eso, Revueltas mantuvo una militancia activa de la que dan cuenta innumerables informes políticos redactados por él mismo.

se convirtió en un personaje legendario entre la izquierda latinoamericana y fue el escritor comunista más prominente del siglo XX mexicano, tal acercamiento muchas veces ha impedido que se lean las páginas que nos legó como uno de los máximos acontecimientos en la historia de la novela en Hispanoamérica.²

A la edad de 26 años Revueltas publica su primera novela, *Los muros de agua* (1941), inspirada en su estancia en las Islas Mariás;³ la obra relata el encarcelamiento de cinco comunistas en el temible penal del Pacífico mexicano. Y sólo dos años después da a la imprenta la obra que lo convierte en un hito de las letras mexicanas, *El luto humano* (1943). La novela, además de hacerlo acreedor al Premio Nacional de Literatura, recibió grandes elogios en México y el extranjero.⁴ Para algunos Revueltas estaba destinado a escribir la gran novela mexicana. Antes de finalizar la década de los 40, en la que además había publicado un volumen de cuentos (*Dios en la tierra* [1943]), obras

² En uno de sus últimos ensayos antes de su prematura muerte, Carlos Monsiváis se cuestionaba: «¿Por qué tarda tanto y por qué se entrega con tal mezquindad el reconocimiento literario a Revueltas, a su brillantez política, a la complejidad de sus personajes y situaciones narrativas, a su ir a fondo en el examen de la descomposición que es el rostro no tan secreto de una parte de la sociedad?» («Revueltas: crónica de una vida militante (“Señores, a orgullo tengo...”»), en R. Olea Franco (ed.), *José Revueltas: la lucha y la esperanza*, México, El Colegio de México, 2010, p. 34). A ojos de Monsiváis, la razón es clara: Revueltas es el escritor más radical del siglo XX en México, y su palabra, sin concesiones, no sólo incomoda, sino que exige un gran esfuerzo del lector para captar los diversos niveles de lectura.

³ La militancia precoz de Revueltas lo llevó desde muy joven a visitar una larga lista de cárceles. Apenas con 15 años, en 1929 –año en que ingresa a la Federación de Jóvenes Comunistas–, fue recluido en el Tribunal de Menores por izar una bandera roja en la Catedral y participar en un mitin en la Ciudad de México. Antes de cumplir los 18, y ya como miembro del Partido Comunista Mexicano (PCM), es enviado a las Islas Mariás. Dos años después regresará a la misma prisión; en las décadas siguientes sufrirá más encarcelamientos, siendo el más destacado el que va de los años 1968 a 1972. Durante ese período Revueltas permaneció como preso político en la cárcel de Lecumberri, acusado por el gobierno mexicano de ser el líder del Movimiento estudiantil del 68. Al escritor se le imputan 10 cargos (invitación a la rebelión, asociación delictuosa, sedición, daño en propiedad ajena, ataques a las vías de comunicación, robo de uso, despojo, acopio de armas, homicidio y lesiones contra agentes de la autoridad) y es condenado a 16 años de prisión, que se reducen a tres después de una amnistía. En cuanto a la recreación de sus vivencias en las Islas Mariás en su *opera prima*, Revueltas apunta que aquella novela recoge «algunas de mis impresiones durante dos forzadas estancias que debí pasar en las Islas Mariás, la primera en 1932 y la segunda en 1934. La clandestinidad a que el Partido Comunista estaba condenado por aquellos años nos colocaba a los militantes comunistas en diario riesgo de caer presos y de ser deportados al penal del Pacífico» («A propósito de *Los muros de agua*», en J. Revueltas, *Los muros de agua*, México, Ediciones Era, 1978, p.10). Pese a la aseveración anterior, Revueltas siempre sostuvo que *Los muros de agua* no son un reflejo de la realidad, sino un primer intento de lo que él llamará el realismo materialista y dialéctico.

⁴ Cabe aclarar que por aquellas fechas dicho premio aún no había sido institucionalizado y que aún se otorgaba por un solo libro y no por una trayectoria. No obstante, es de destacar que la novela concitó una fuerte atención crítica. Entre las reacciones más inmediatas se encuentra la de O. Paz, quien el mismo año de su aparición escribe una reseña en la que, si bien critica la dispersión de ideas en la novela, también destaca su novedad: «Revueltas es el primero que intenta entre nosotros crear una obra profunda, lejos del costumbrismo, la superficialidad y la barata psicología reinantes. De su obra no quedará, quizá, sino el aliento: ¿no es esto suficiente para un joven que apenas se inicia, y nos inicia, en la misión de crearnos un mundo imaginativo, extraño y turbadoramente personal?». («Cristianismo y revolución: José Revueltas», en O. Paz, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, vol. 4 de *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 357). Hoy en día *El luto humano* es considerada una novela clásica, que reiteradamente es mencionada a la par de *Pedro Páramo* de Juan Rufo por su profundidad y brillantez.

de teatro e innumerables artículos periodísticos amén de una labor continua como guionista y militante, Revueltas redacta la novela que causará la mayor conmoción hasta entonces en los círculos de izquierda de América Latina, *Los días terrenales* (1949). A diferencia de *El luto humano* que obtiene casi unánimes encomios, la tercera novela es recibida con reservas; mientras algunos críticos de la época ven en ella la consolidación de Revueltas entre los grandes de las letras mexicanas,⁵ una considerable cantidad de militantes de izquierda -incluido muchos amigos del autor- la consideran una traición a la causa comunista. Con *Los días terrenales* Revueltas se aleja ideológica y estéticamente del realismo socialista, cuyos preceptos muchos escritores comunistas se sentían obligados a seguir; la crítica a los líderes dogmáticos del PCM es implacable a partir de una historia donde no hay héroes positivos ni mensajes doctrinarios, típicos de la *literatura proletaria*, sino preguntas acuciantes y una estructura abocada al diálogo.⁶ Pese a que Revueltas es hasta cierto punto consciente del valor subversivo de su obra, jamás imagina la virulencia con que es atacado; el mismo Pablo Neruda, para entonces ya un corifeo de la literatura mundial, declara en el Congreso de Escritores Latinoamericanos, celebrado en La Paz en 1950:

Acabo de leer un libro de José Revueltas. No quiero decir cómo se llama. Para algunos de los que aquí están, este apellido Revueltas puede no tener significación. Para mí la tiene y muy grande. Es el nombre de una dinastía del pensamiento americano, es el nombre de una familia del pueblo que ha traducido a un alto lenguaje en la pintura, en la literatura y en la música las victoriosas luchas de su noble pueblo. Y hoy este nombre me trae, en las páginas de mi antiguo hermano en comunes ideales y combates, la más dolorosa decepción. Las páginas de su último libro no son suyas. Por las venas de aquel noble José Revueltas que conocí circula una sangre que no conozco. En ella se estanca el veneno de una época pasada, con un misticismo destructor que conduce a la nada y a la muerte.⁷

En México las reacciones son similares, y Revueltas, decepcionado y sorprendido por los ataques, opta por una medida insólita: retira de la circulación su novela y somete toda su obra a un análisis crítico desde el punto de vista marxista, condenando

⁵ Después de la lectura de *Los días terrenales* Salvador Novo escribe: «De todas maneras, Pepe Revueltas es como la afortunada síntesis de sus dos fallecidos hermanos. Con las palabras pinta como Fermín y compone música como Silvestre» (*La vida en el período presidencial de Miguel Alemán*, México, Empresas Editoriales, 1967, p. 416).

⁶ Para el tema del alejamiento de Revueltas del realismo socialista, véase E. Escalante, «Circunstancia y génesis de *Los días terrenales*», en J. Revueltas, *Los días terrenales*, edición de E. Escalante, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 191-214. Sobre la importancia del diálogo en la obra, véase F. Olivier, «*Los días terrenales*, un debate», en J. Revueltas, *Los días terrenales*, op. cit., pp. 251-275.

⁷ «Discurso ante el Congreso de Escritores Latinoamericanos en La Paz», en J. Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, México, Ediciones Era, 1978, p. 330. Para comprender los alcances de las ponzoñosas palabras del futuro Nobel, precisa recordar que dos hermanos del autor, Silvestre y Fermín, fueron destacados miembros del comunismo mexicano. El primero es considerado, junto con Carlos Chávez, el compositor más importante del siglo XX en México; El segundo brilló como uno de los precursores del muralismo mexicano.

así al anonimato a su obra más querida hasta 1967, año en que se vuelve a reeditar.⁸ La década de 1950 se caracteriza en la vida de Revueltas, primero, por una revisión integral de su formación ideológica y la puesta en práctica de ésta en el arte narrativo y, segundo, por un período intenso de lecturas filosóficas y políticas. A la mitad de dicha década parece que Revueltas quiere «rectificar» de aquella «desviación» ideológica que representaron *Los días terrenales* y redacta dos obras que suelen considerarse las más ortodoxas dentro de su bibliografía (*En algún valle de lágrimas* [1956] y *Los motivos de Caín* [1957]), además de ser readmitido en 1955 al PCM tras su expulsión de 1943. Pero lo cierto es que conforme avanza el decenio van surgiendo nuevos desencuentros ideológicos con sus camaradas. En 1960 Revueltas se separa del PCM e ingresa al Partido Obrero-Campesino Mexicano, el cual abandona a los pocos meses para fundar la Liga Leninista Espartaco, de la que es expulsado en 1963. Más que un problema de adaptación lo que esto refleja es la incapacidad de aquellos partidos de izquierda para lidiar con una voz crítica dentro de sus filas. Este aislamiento político va acompañado de otro literario; para inicios de los años 60 el *boom* latinoamericano está ganando en notoriedad, pero Revueltas no es parte de él. Y es así cómo, en una condición de absoluta libertad debido a su doble marginación, Revueltas arriba a 1964, año en que no sólo cumple 50 años de vida y más de 30 de militancia, sino también concluye su proyecto literario más ambicioso. La publicación de *Los errores* culmina un proceso de radicalización ideológica y estética que se venía gestando desde por lo menos un lustro.⁹ El primero tiene su punta de lanza en un *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962), donde Revueltas defiende la tesis de la inexistencia histórica del Partido Comunista Mexicano y de la enajenación de la clase obrera mexicana. Para comprender los alcances del segundo proceso -la radicalización estética- hay que recordar que los bajos fondos siempre ejercieron una fascinación en Revueltas desde *Los muros de agua*; sólo que ahora en *Los errores* la historia de los personajes lumpen desplaza, por primera vez, a la de los comunistas atormentados.

Situada en la Ciudad de México de los años treinta, *Los errores* narra, por una parte, la historia de un padrote, Mario Cobián, que ha diseñado un ingenioso plan para

⁸ Revueltas explica 18 años después que la razón por las que aceptó retirar su novela se debió a una estrategia calculada: «Retiré *Los días terrenales* bajo el efecto de tales presiones, mas no porque éstas representaran un agobio que no pudiese soportar, sino porque sólo de este modo frustraba yo la realización de sus propósitos no expresos, aparte de que una pausa literaria me permitiría estudiar y profundizar algunas ideas, sobre los problemas teóricos del arte y de la literatura, que desde tiempos atrás me preocupaban. La esperanza que abrigaban mis críticos de izquierda era la de que yo, bajo el fuego de una crítica calumniosa e injusta, me dejara regalar a mí mismo, graciosamente, por ellos, a los adversarios del marxismo y de la Unión Soviética, como ya había ocurrido con otros escritores, si bien honestos, muy débiles e inconsistentes en su formación ideológica. Ahora ya está suficientemente visto que los propósitos de mis críticos fallaron desde un principio» (*Cuestionamientos e intenciones*, op. cit., p. 127).

⁹ Los primeros esquemas datan de 1958; para un detallado análisis de la génesis de *Los errores*, véase S. Peña, *José Revueltas y el género policial. De la nota roja a «Los errores»*, México, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 16-26.

asaltar a don Victorino, un prestamista de un barrio popular. Con el botín pretende abandonar la ciudad junto a una prostituta, Lucrecia o Luque, que trabaja para él y de la que está enamorado, aunque ella lo desprecie. El plan consiste en disfrazarse como agente viajero y depositar una maleta a resguardo del usurero so pretexto de regresar por ella antes del cierre del despacho. Mario, mejor conocido como El Muñeco, cuenta con que, al no retornar por el veliz, el prestamista lo dejará allí. En ese momento un enano, alias *Elena* o El Enano, saldrá de la valija y consumará el robo. Por otra parte, la novela se detiene en describir la planeación y el asalto de un grupo de comunistas al cuartel general de la Asociación Anticomunista; la irrupción es, en realidad, un pretexto para eliminar al camarada Eladio Pintos, quien, a ojos del partido, siembra tendencias heterodoxas y trotskistas entre los militantes. Irónicamente, el encargado de planificar y llevar a cabo el asalto es el mismo Pintos, quien descubre que lo quieren eliminar y, en consecuencia, recluta a un antiguo amigo, Olegario Chávez, a quien conoció en Moscú para que lo ayude a desenmascarar a la camarada comisionada por el partido para asesinarlo. Olegario, que a la vez se ha infiltrado con el usurero como contador, acepta la misión. Esta segunda trama está llena de reflexiones ensayísticas, que deben leerse como aventuras ideológicas, cuyo tema central es la crítica sin complacencia al dogmatismo de los partidos comunistas y los crímenes estalinistas, especialmente los procesos de Moscú de los años 30.

La aparición de *Los errores* marcó, como era de esperarse, una nueva polémica en la vida de Revueltas. Ciertamente, las once reseñas que aparecieron en 1964, así como trabajos más recientes, dan fe de lecturas no sólo dispares, sino incluso contradictorias.¹⁰ Sea como fuere, Revueltas parece haber encontrado con *Los errores* una

¹⁰ Para un estudio pormenorizado sobre la recepción inicial de la obra, véase tesis de S. Peña, *op. cit.*, pp. 33-52. Peña señala que «en los dos primeros años de recepción la crítica no ayudó a una reflexión seria y se dejó llevar por la ironía, el ataque directo y la descalificación gratuita al texto y a su autor» (p. 51). Para algunos críticos *Los errores* encarna el deseo de venganza de Revueltas debido a su expulsión del PCM; otro crítico se muestra desconcertado ante la novela y opina que el título le viene bien al libro, pues proliferan los errores de redacción y culmina su reseña declarando que el autor «se emborracha de sangre en una orgía bestial» (*Ibidem*, p. 39) debido a la inverosímil cantidad de crímenes que suceden en la novela. Otros críticos han hilado más fino y destacado la calidad de la obra. Ya en 1964, J. García Ponce, admitía que si bien *Los errores* era una novela fracasada, le había interesado mucho más que otras novelas más logradas («Errores y aciertos en *Los errores*», en E. Negrín (ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, México, Ediciones Era – UNAM, 1999, p. 137). Para 1980 M. A. Campos escribe un artículo en que no deja dudas sobre su admiración por la novela a la que califica «la mejor novela mexicana» («*Los errores*: la mejor novela mexicana», *Proceso*, 172 (1980), p. 55). Domínguez Michael la considera una «pieza desgarradora sobre el drama político y humano del comunismo» (*Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México, Ediciones Era, 1997, p. 390), y J. J. Blanco ve en ella la «novela más profunda sobre la Ciudad de México» («José Revueltas: la soledad habitada», en J. J. Blanco (ed.), *José Revueltas. Antología*, México, Terra Nova, 1985, p. 18). En años recientes, varios críticos han asociado la novela, entre otras cosas, al pensamiento de Alain Badiou (B. Bosteels, «Marxismo y melodrama: reflexiones sobre *Los errores* de José Revueltas», en F. Ramírez Santacruz y M. Oyata (eds.), *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*, México: Miguel Ángel Porrúa / UNAM / BUAP, 2007, pp. 121-146) o de Slavoj Žižek (I. M. Sánchez Prado, «"Bienaventurados los marginados porque ellos recibirán la redención": José Revueltas y el vaciamiento literario del marxismo», en F. Ramírez Santacruz y

poética que se mostrará particularmente fructífera en su último volumen de cuentos (*Material de los sueños* [1974]) y en su indisputable obra maestra, *El apando* (1969), escrita durante su encarcelamiento por su participación en el Movimiento Estudiantil del 68.

2. HOMBRES Y MUJERES DE NEGOCIOS: VIDAS EN ACCIÓN Y TRANSACCIÓN

Más allá de las lecturas políticas o de las meramente literarias, es posible entender la trama de *Los errores* como una cadena de incesantes transacciones comerciales, donde se trafica el afecto, el sexo, las lealtades políticas y, en última instancia, las palabras,¹¹ la Ciudad de México se convierte en una gran plaza pública donde todo está a la venta y sólo es cuestión de descubrir el precio.¹² La mayoría de los personajes son hombres y mujeres de negocios. Don Victorino es prestamista; las prostitutas comercian con sus cuerpos; Mario administra las ganancias de las ficheras; La Jaiba, además de prostituirse, tiene un puesto callejero de comida, y tanto comunistas como fascistas

M. Oyata (eds.), *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*, México: Miguel Ángel Porrúa / UNAM / BUAP, 2007, pp. 147-173), mientras otros se han enfocado en los nuevos recursos narrativos que introduce la obra (F. Loveland Smith, *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y lo que se dice en las novelas de José Revueltas*, México, LunArena Editorial - Universidad Iberoamericana Puebla, 2007, pp. 170-214.), o en estudiar el texto desde la lexicografía y la historia literaria, mostrando su afinidad con algunos cuentos de E. A. Poe o con 1984 de G. Orwell (F. Ramírez Santacruz, «De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los errores*, una historia de horror», en F. Ramírez Santacruz y M. Oyata (eds.), *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*, México: Miguel Ángel Porrúa / UNAM / BUAP, 2007, pp. 315-343). Finalmente otros más han puesto de relieve su raigambre con la nota roja y el género policial (S. Peña, *op. cit.*), o con el motivo del cadáver insepulto (J. M. Mateo, *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, México, Siglo XXI, 2011, pp. 125-241).

¹¹ El tema del comercio siempre ocupó un lugar privilegiado en la narrativa revueltiana; son muchas las narraciones, en las que se alude a él. Por ejemplo, en su novela de 1953, *En algún valle de lágrimas*, el personaje central es un avaro, y todas las situaciones narrativas giran en torno al dinero; en *El apando*, igualmente, la trama central está ligada al tráfico de drogas; en *Los días terrenales* incluso se lee una oración que pudiese servir de epígrafe a nuestra temática: «La vida no era sino una cadena de transacciones [...]» (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 107).

¹² No es fortuito que la acción acaezca durante una noche decembrina, mes en el que abunda tradicionalmente el dinero en las calles. Asimismo, la novela convierte al dinero en un ente omnipresente y omnipotente: «La ley del dinero, ese omnipresente dios sin rostro, pero que tiene el rostro de todos los hombres y los representa en su forma más pura y acabada, tal como ellos no pueden ser por sí mismos en su condición de seres abandonados, impotentes, que carecerían de realidad y existencia verdadera sin el dinero» (J. Revueltas, *Los errores*, México, Ediciones Era, 1979, p. 47). Con todo, sólo dos críticos se han detenido en apuntar la trascendencia de la función del dinero en la obra, aunque desde perspectivas muy distintas a la mía. Ch. Domínguez Michael señala: «El hampa y el Partido, sociedades clandestinas las dos, sólo toman contacto -en *Los errores*- bajo el azar balzaquiano de las escenas crematísticas. Alrededor del avaro don Victorino y en el encuentro furtivo entre Mario Cobián y los comunistas, el nexo es el dinero, cuya función en Revueltas sigue la convención de asociar oro y mierda. Criminales y comunistas se relacionan, apenas iluminados, por un valor que les es ajeno, que no pueden acumular ni transformar, ese dinero cuya posesión corresponde a seres impensables en la imaginación de Revueltas» (*op. cit.*, p. 398). Al proponer un análisis de la novela negra como hilo conductor en la trama de *Los errores*, S. Peña arguye: «El móvil de los personajes es el dinero: dinero busca el padrote para darle otra vida a Lucrecia, dinero ambiciona el enano para escaparse junto a Mario, dinero amasa don Victorino sin importarle demasiado la usura, dinero que con el ascenso y la carrera política persigue Villalobos. Siguiendo este razonamiento aquí todo está "podrido" y la ciudad se transforma en el terreno del "sálvese quien pueda"» (*op. cit.*, p. 93).

se muestran más interesados en los «cálculos» para escalar en la jerarquía partidista o gubernamental que en servir a sus respectivos grupos políticos. El comercio acaba por incidir en todas las áreas de la novela, al grado de determinar su estructura y el sentido último de la obra.

Cuando un personaje no posee dinero para acceder a la dinámica del intercambio comercial ni tampoco se muestra dispuesto a vender su cuerpo, la más preciada moneda de cambio es la palabra. De hecho, en *Los errores* lo más frecuente son las transacciones verbales y, por ende, el destino de los personajes se encuentra irremediamente ligado a su comportamiento lingüístico. De forma paralela, todos reflexionan constantemente sobre el dinero. Mario ve en él la posibilidad de una «nueva vida» al lado de Lucrecia,¹³ El Enano la oportunidad de convencer a El Muñeco de que abandone a Lucrecia y se vaya con él,¹⁴ y Nazario Villegas, el líder fascista, sabe que sin dinero no tendrá forma de financiar su carrera política.

El éxito del plan de Mario para robar al prestamista de La Merced¹⁵ depende de su actuación convincente como agente viajero. Aunque Mario abandona sus extravagantes trajes coloridos y opta por uno discreto, la metamorfosis sólo es física, pues inconscientemente sigue siendo un hombre de negocios, sólo que ahora comercia con mercancías y antes con mujeres. Una de las primeras características que se destacan de El Muñeco es su talento nato para los negocios; siempre, se dice, es «capaz de advertir hasta el último detalle de las transacciones que se fraguaban en su derredor»¹⁶. Pero tal vez la condición que mejor lo define y la que, a su vez, más afecta a quienes conviven con él sea su capacidad de restar valor a los demás para otorgárselo a sí mismo; en efecto, Cobián toma una y otra vez el dinero o las habilidades de los otros para ponerlos a trabajar a su favor. Adicionalmente, Mario posee un valor inherente: es un objeto de deseo, que sabe despertar «ardientes y sumisas pasiones» (p. 110) en todas las mujeres que se cruzan por su camino con excepción de Lucrecia. Esta desbordante sensualidad lo transforma, a ojos de La Magnífica, una prostituta de La Merced y amiga de Lucrecia, en un «hombre adorado» (p. 128), es decir, en

¹³ Sobre el deseo de una «nueva vida» en los personajes de la trama de los bajos fondos, y en especial en Mario, véase Bosteels, *op. cit.*, pp. 125-127.

¹⁴ *Elena* siente un profundo desprecio por Lucrecia, ya que ella es el objeto de deseo de Cobián; en consecuencia está dispuesto a todo para ganarse el afecto sexual de Mario y, por eso mismo, acepta participar en el robo. Pero en caso de que Mario no deje a Lucrecia, El Enano ya tiene elaborado un plan: «A mí me lo debe todo, el cabrón [Mario]. No lo voy a dejar que me haga una jugada. Conmigo no. Si no corta a la Luque, me les pego a fuerza; me tendrán toda la vida pegado a ellos, hasta en la cama, entre sus mismas piernas. Ya lo saben. Conmigo no. Me les pego hasta que se mueran» (p. 156).

¹⁵ La Merced es una zona colindante al centro de la Ciudad de México que, desde la época colonial hasta el día de hoy, se ha caracterizado por su incesante comercio de bienes y personas.

¹⁶ J. Revueltas, *Los errores*, *op. cit.*, p. 17. En adelante citado por número de página en el texto mismo salvo en caso de ambigüedad.

dinero ambulante. Es de llamar la atención que don Victorino también se encuentre fascinado por El Muñeco, a quien llama «seguro y maligno como un joven dios» (p. 41). Lo peculiar de la asociación es que la única otra vez que se utiliza el vocablo «dios» en la novela es en relación al dinero, al que el narrador describe, según se apuntó antes, como «ese omnipresente dios sin rostro» (p. 47). Por tanto, la misma obra sugiere que Mario es una metonimia del dinero.

De otros personajes podríamos afirmar que también son dinero itinerante. Empero, el caso más atractivo no es el de las prostitutas, sino el de El Enano, de quien desde un principio se subraya su valiosa cualidad. Luego de que Mario se registra en el hotel, el administrador le ofrece ayudarle con el equipaje. El Muñeco, sin embargo, no permite que el hombre siquiera toque la maleta, donde va escondido *Elena*, pues sabe que la debe «tratar como un tesoro» (p. 16). A cambio de que El Enano haya accedido a ser su socio en el robo, Mario aceptó hacerse de la vista gorda en relación a sus debilidades como su dipsomanía o su propensión a cobrarle a Mario sus peticiones con favores sexuales.

Mario y El Enano se conocieron hace varios años cuando montaban un espectáculo de circo con Jovita Layton. El número consistía en bajar a El Enano, sostenido sobre un trapecio, a un serpentario de vidrio. A los espectadores se les informaba que El Enano realizaba dicho acto bajo los efectos de la hipnosis. Dentro del serpentario lo envolvían las serpientes hasta hacerlo desaparecer casi por completo. El público, sin conocimiento de que las víboras estaban desdentadas y sin veneno, contenía la respiración. De pronto, Mario palmeaba tres veces y el Enano despertaba del supuesto sueño hipnótico. *Elena* ofrecía, entonces, un espectáculo increíble al correr despavorido, gritando, de un lado al otro del serpentario, implorando piedad; en vano intentaba trepar las paredes de vidrio con sus pequeños brazos y ante su fracaso se ponía a llorar. A continuación aparecía Jovita Layton y con una especie de conjuro aplacaba a las serpientes. El público estallaba en júbilo. Sabedor de que es la estrella del espectáculo, El Enano se hace eco de las palabras envidiosas, pero justas, de sus colegas del circo y declara al final de cada función, triunfante: «Valgo, valgo oro» (p. 42).

Ahora bien, la cuestión comercial invade la vida de las prostitutas más allá de su oficio, ya sea por su forma de sentir, de pensar o por circunstancias vitales de las que no se pueden desprender. Si Mario y El Enano, de alguna forma, adquieren plusvalía con sus acciones, La Magnífica, en cambio, se rebaja cada vez que ve a El Muñeco, al fracasar en su intento por esconder su debilidad por él, lo cual provoca un «inevitable mecanismo del desprecio que su propia ansiedad ponía en marcha con ese amor entontecido, indefenso, entregado sin costo, abaratado hasta lo último» (p. 118). En cierto sentido, podríamos decir que La Magnífica es una mala mujer de

negocios, pues carece de la capacidad de regateo. En otro momento, cuando La Jaiba y La Magnífica sospechan que Mario ha matado a Lucrecia y es perseguido por la policía, asumen que él escogerá a la que pueda proveerle los medios para la fuga, es decir, la que valga más en términos económicos.¹⁷ Finalmente, es interesante constatar cómo la vida de Lucrecia es narrada desde un punto de vista de apuros económicos. Ella no sabe nada de su madre salvo que estuvo ligada en una ocasión a un «siniestro hurto de determinadas piezas dentales de oro» (p. 133). Y después de su fuga con el gringo Ralph para huir del padre alcohólico, Lucrecia inicia una azarosa vida hasta que él «terminó por ya no tener ningún ingreso» (p. 135). Más adelante, se relata cómo cobró por primera vez a cambio de un servicio sexual y a partir de allí logró una independencia económica, que le sirvió para apoyar a su hijo adoptivo, Mike, a quien, al momento de partir de Estados Unidos, dejó un «giro certificado por cinco mil pesos» (p. 135) que constituía toda su fortuna en esos momentos. Estas calas patentizan una biografía, cuyo devenir está ligado a la «fortuna» de las circunstancias.¹⁸

La relación que Mario, El Enano y las prostitutas establecen con la sociedad sólo es un botón de muestra de lo que sucede en todas las obras de Revueltas, y en *Los errores* aflora de manera excepcional, a saber, que hay un sistema de relaciones personales cuyo funcionamiento semeja el del comercio. Esta novela es un amplio cuadro de la vida basada en valoraciones, lealtades, traiciones, venganzas, deudas y pagos. Sobre estos últimos cabe aclarar que casi nunca se trata de deudas financieras, sino más bien morales. Está claro que dichas deudas no siempre son vistas de igual forma por los mismos personajes. Mientras que Mario no cree tener deuda de ningún tipo con El Enano, éste está convencido de que Cobián se «lo debe todo» (p. 156).

Además de las deudas y pagos a los que la vida obliga a los habitantes de *Los errores*, éstos comparten la ambición por querer tener y ser siempre más. Mario quiere acumular dinero o prestigio para lograr el amor de Lucrecia; El Enano desea ser apreciado en su justa dimensión de artista y socio fiel de El Muñeco; y La Magnífica

¹⁷ El diálogo entre estas dos mujeres parece una especie de subasta por el amor de Mario:

-Yo estoy dispuesta a poner todo mi dinero con tal de que se salve. Nos iremos él y yo a esconder por ahí, donde sea.

La Jaiba parecía hablar para sí misma, desde una soledad incierta, sin porvenir, pero ya decidida. [...]

-¡No! Eso sí que no se va a poder -en su voz había una temblorosa modulación de extravío-; la que se irá con El Muñeco soy yo. Yo le daré lo que me pida. Lo que sea, hasta la última gota de mi sangre.

La lucha de voluntades era más desnuda, más cruel y obscena en la oscuridad. La Jaiba lanzó una carcajada de odio repentino.

-Traje todo mi dinero encima. Ya verás a quién escoge Mario cuando venga (p. 189).

¹⁸ La parte final del epílogo es particularmente significativa. Nada más elocuente que las palabras finales de Lucrecia: «Es mi destino de pinche puta desdichada» (p. 278). Ella misma se rebaja de «prostituta» a «puta» y se declara sin dicha, o sea, sin fortuna. Aquí, como en toda la obra, la palabra «fortuna» debe entenderse en su doble acepción de suerte y dinero.

pide ser valorada como una mujer que, a diferencia de Lucrecia, sí entrega su amor incondicional a El Muñeco. Dicho de otra manera, la valoración que cada uno tiene de sí mismo y la que espera obtener de los demás se convierte en el verdadero motor de la acción, así como las relaciones de deuda que adquiere cada uno para obtener su objeto deseado. Bien advierte don Victorino, en una reflexión ética sobre el comercio, que el origen de todos los malentendidos religiosos y sociales es que los hombres sean considerados semejantes entre sí.¹⁹ La vida, según es representada en *Los errores*, es una tabla de valores donde no es deseable la igualdad entre los hombres, pues éstos luchan incesantemente para evitar el desinterés y el desprecio del ser amado a costa de sí mismos y de los demás.

3. PRÉSTAMOS LINGÜÍSTICOS: LÉXICOS MERCANTIL, ERÓTICO Y POLÍTICO

Es de esperarse que una historia donde la acción se convierte en transacción rebose de expresiones asociadas al léxico mercantil. En *Los errores* encontramos una amplia gama de vocablos, sintagmas o fraseología relacionados al comercio, no pocos usados en clave polisémica. Las palabras más frecuentes son, por citar algunas, «clientes» (p. 18), «préstamo» (p. 37), «pesos» (p. 43),²⁰ «dinero» (p. 47), «deudas» (p. 47), «negocio» (p. 55) o «regateos» (p. 110). Las acciones más comunes son «pagar» (p. 32), «revender» (p. 56), «hacer cuentas» (p. 62), «calcular» (p. 63), «despilfarrar» (p. 97), «alquilar» (p. 137) y «adquirir» (p. 200). La red lexicográfica de *Los errores* atestigua que en este mundo nada se resiste a la especulación.²¹

El autor se sirve de la manipulación multilógica del léxico mercantil para hacerlo funcionar dentro de diversos campos semánticos. Así, por ejemplo, cuando Mario, al inicio de la novela, se observa en un espejo disfrazado de agente viajero, presente que dicha imagen no es más que un préstamo.²² Don Victorino, a su vez, al percatarse de

¹⁹ El narrador vehicula en estilo indirecto libre los pensamientos de don Victorino: «La única contingencia en que se podía descubrir lo humano en su condición pura era el poder, porque ahí encontraban los hombres su desemejanza, su identidad con los demás, su no pertenencia a la especie, su afirmación como la única fuerza real, que ejercía el poder en contra de esa humanidad que sólo existe como naturaleza anonimizada, desindividualizada. El punto de partida de todas las aberraciones y malentendidos -religiosos, sociales y demás- respecto a los hombres, era el haberlos considerado semejantes entres sí» (p. 163).

²⁰ El «peso» es la moneda de curso legal en México.

²¹ Pese a la pobreza material que acompaña a casi todos los personajes, el término «pobre» sólo se utiliza en la acepción de 'desdichado' o 'infortunado', pero jamás para referirse a que alguien tiene poco valor. Se dice de Olegario que era un «pobre hambriento» (p. 113); cuando El Muñeco no encuentra a Lucrecia, se suelta a llorar y La Jaiba lo consuela: «¡Mi Muñequito, mi pobrecito!» (p. 116). Ejemplos similares: «El pobre [Mario], el pobre la mató» (p. 121); «La pobrecita de Luque» (p. 121); «Pobre, pobrecito, mi Ralph» (p. 137).

²² «Se veía dentro del marco del espejo como si aquella imagen suya, a la que se abandonaba tan provisionalmente, no fuese sino un préstamo, la cantidad que necesitaba para su rescate, resuelto de

que Mario no regresará ese mismo día por el veliz, afirma que en cuanto retorne le ajustará «las cuentas como se debe» (p. 62). También en las luchas intestinas del PCM se alude a «liquidaciones» (p. 143), pero no de tipo monetario, sino en su acepción de 'ejecuciones'. Precisa entonces destacar la latencia erótica y política del léxico mercantil a partir del sema connotativo.²³

En la guerra de pasiones que es *Los errores*, el léxico erótico es pingüe. Se describen, con gran erotismo, los cuerpos femeninos y masculinos; en diversos momentos asistimos a juegos eróticos entre los personajes o a francas relaciones sexuales, así como a exageradas escenas de celos. Es frecuente que se recurra a coloquialismos de connotación erótica; Mario duda en irse con La Jaiba a hacer el amor y considera dejarle un recado más que explícito a Lucrecia: «*Luque, como no llegabas, La Jaiba y yo nos fuimos a rebalsarlas. No te enojés. Mario*» (p. 110).²⁴ El caso más llamativo es el alias con el que es conocido Mario Cobián en el bajo mundo, El Muñeco. Se trata de una palabra sin connotación preestablecida fija lexicalizada, que dentro del contexto de la obra adquiere un sentido equívoco y obsceno, pues en el español mexicano la expresión «muñeco» se usa con frecuencia para referirse al miembro sexual masculino. Cobián, joven hermoso que atrae innumerables miradas, es un falo andante. Por añadidura, la novela dibuja un mundo donde la concupiscencia y la codicia se unen a partir de la comercialización de los deseos humanos; El Muñeco y *Elena* están dispuestos a convertirse en ladrones no para hacerse millonarios y adquirir bienes materiales, sino para comprar el amor del objeto deseado.

La historia sistemáticamente emparenta el léxico mercantil con el erótico a través de disemias y dilogías. La mente de Mario tiene dos obsesiones a lo largo de la novela: el comercio y el deseo por Lucrecia. Sus pensamientos alternan entre ambos contextos hasta que se funden. En una de sus primeras reflexiones Cobián pasa de hablar de su labor como proxeneta a sus encuentros sexuales con Lucrecia.²⁵

antemano, en su fuero interno, como cuestión de honor, a devolverla con creces, de mil modos, con aquella nueva vida que se proponía llevar, con aquella ruptura consigo mismo, con su pasado, con todo el infierno» (p. 16).

²³ En el primer estudio seminal sobre la obra de Revueltas, E. Escalante argumenta con brillantez que el lenguaje connotativo es una de las características definitorias del estilo revueltiano: «La densidad del significante, su materialidad reforzada con racimos de adverbios y adjetivos, está provista de un sentido, de una dirección circular. La convención descriptiva se vuelve casi un pretexto para poner en acto un lenguaje connotativo [...]» (*José Revueltas: una literatura «del lado moridor»*, México, Zacatecas, 1990, p. 30).

²⁴ Subrayado en el original. En adelante, sólo indico los casos en que las cursivas sea mías. Cuando La Jaiba comenta el estado en que se encuentra La Magnífica por los despechos de Mario, también recurre a una expresión popular: «Lo que es, a la pobre Magnífica te la trais de un ala» (p. 99).

²⁵ Mario, nuevamente frente al espejo, se piensa a sí mismo como una serpiente que requiere mudar de piel para cambiar de vida; recuerda entonces las serpientes de Jovita Layton en el circo: «Dejaban la piel, igual que si se salieran de un túnel, el túnel que Mario intentaba abandonar: esa piel repugnante

Más adelante, el discurso en torno al establecimiento de una taberna en la frontera norte con el dinero del robo, donde Mario y Lucrecia funjan como dueños, se mezcla con la petición sexual que tiene El Enano, la cual consiste en solicitar un apasionado y lujurioso beso de Mario antes de meterse en la maleta.²⁶ Después de alejarse del despacho del prestamista, donde depositó el veliz, Mario se dirige al departamento de Lucrecia, pero nadie le abre e imagina que ella está con otro hombre; torturado por sus celos, llega al puesto de comida de La Jaiba, donde, como ya se ha advertido, valora la posibilidad de irse a hacer el amor con ella si no aparece Lucrecia; el narrador describe la hipotética propuesta de coito como un contrato comercial.²⁷

Otra instancia donde se fusionan deseo y comercio es en el pensamiento de La Jaiba, cuando asume que Mario ha matado a la Luque y se muestra dispuesta a ayudarlo: «Pensaba en sus ahorros, en que los emplearía íntegros, sin escatimar un centavo, para construir esta nueva vida [...] que iban a vivir juntos Mario Cobián y ella, como marido y mujer» (p. 122). Más cruces entre el léxico mercantil y el erótico surgen en lo que comienza como una súplica y termina como una propuesta de negocios de parte de La Magnífica hacia Lucrecia. En su empeño por hacerse del amor de Mario, la primera implora, «igual que una limosnera», que le deje a El Muñeco. Sospechando que tal vez la súplica no sea suficiente, decide negociar: «[...] si tú le das el cortón, El Muñeco cae conmigo, *te lo garantizo*» (p. 134)²⁸. Como un insistente agente de ventas, La Magnífica le certifica a Lucrecia que puede lograr que Mario la ame, si ella se decide a hacer una especie de corte de caja sentimental.

También los pensamientos de *Elena* relacionados con el dinero están fuertemente erotizados. El Enano confía en que el botín le brindará la posibilidad de persuadir a Mario de hacer una vida conjunta, además de recibir su eterno agradecimiento. Por eso,

que lo envolvía en el cabaret por las noches, mientras *sus* mujeres “fichaban”, y luego, por las mañanas, cuando acostado junto a Lucrecia, sucios hasta el fondo en el cuarto lleno de todos los ruidos del día, una dulzura viscosa le entraba por los poros y los cigarrillos sabían a cosméticos y a sexo» (p. 17).

²⁶ «Era necesario contemporizar, ser pacientes con *Elena*, acceder en calma a sus pequeños y retorcidos caprichos, deslizarse por esa pendiente húmeda, resbalosa, de las concesiones. Un mostrador tranquilo para Lucrecia en una taberna de la frontera, un remanso para la vida de ambos [...]. Sabía que *Elena* no iba a aceptar sino algo en toda forma, un beso largo, entendido, con ciertas minucias, un calosfrío, cierta tensión voraz y concentrada, un beso uncioso [...]» (p. 28).

²⁷ «Comenzaba [Mario] a sentirse a gusto, otra vez en su reino: cuando menos esto ya no era la rabia anterior, la impotencia desconsolada, humillante hasta hacerlo sentirse el más infeliz de los infelices, ante la idea de Luque encerrada en su departamento, desnuda entre las sábanas junto al cuerpo también desnudo del otro hombre [...]. Esperaría aquí tanto como fuera posible a que Luque llegase, y luego [...] de no aparecer Luque [...] le pediría a La Jaiba ya no aceptar ningún otro parroquiano, cerrar el puesto, e irse ambos por ahí, a gozarla. Una hora es suficiente para que un hombre y una mujer, camaradas de antiguo, se diviertan en la cama sin inútiles regateos» (p. 110). Este es un buen ejemplo de cómo la obra identifica el deseo carnal con el comercio.

²⁸ Aunque La Magnífica sabe que Lucrecia no ama a Mario, de todos modos, en su desesperación, parece no recordarlo, pues ruega como si se dirigiera a una mujer que jamás abandonaría a El Muñeco.

después de atacar con su navaja a don Victorino, El Enano transforma su contacto con el dinero –metonimia de Mario Cobián, según se ha establecido– en una experiencia altamente sexual. El prestamista yace en el suelo, agonizante aún, mientras *Elena* se lanza ávidamente sobre el cajón del dinero y empieza a llenarse las bolsas del pantalón con monedas:

El dinero se le escabullía de las manos y rodaba por todas partes, le saltaba de los dedos como una cosa viva, con impulso propio, burlón, delirante. Hubo un momento en que lo poseyó por entero, hasta la más recóndita célula de su organismo, una sensación fantástica, incomparablemente aterradora y que le hacía lanzar agudos y pequeños gritos deshumanizados de un placer desnudo, sin piel, sin instrumentos: la sensación de infinito. Había una especie de acto o de deseo [...] (p. 184).

La cita está saturada de terminología erótica (*poseer, sensación, gritos, placer, deseo*), pues el contacto de El Enano con el dinero le provoca, a todas luces, un orgasmo. A renglón seguido, la felicidad originada por la posesión del dinero es descrita en términos poscoitales:

Tomaba en el hueco de ambas manos puñados de monedas para arrojarlas al aire en todas direcciones, rompía las fajillas de los mazos de billetes y luego los dispersaba uno por uno, corriendo de aquí para allá, a menudos y vivos saltos, alegre, rabioso, en el paroxismo de una felicidad enloquecida y atroz (p. 184).

De forma paralela se producen interesantes cruces entre el léxico mercantil y el político. Nazario Villegas, el líder fascista, y el comandante Villalobos actúan siempre en función de obtener una «opulenta ganancia política» (p. 254). Villegas es consciente de que los líderes comunistas, según son presentados en la novela, no tienen la intención de desencadenar actos revolucionarios en México, sino de escalar posiciones en la Internacional. En su opinión, seguirles el juego «resultaba una insignificancia comparado con la esplendidez de los dividendos que la política de aquéllos haría efectivos a la gran causa del Anticomunismo Nacional» (p. 255). Según se colige, Villegas lucra con las luchas intestinas de los comunistas.²⁹ A su vez, el comandante Villalobos, ambicioso vulgar, está convencido de que una poderosa campaña propagandística anticomunista ayudará a «la *transferencia* del poder» (p. 258; subrayado mío) de manos de un gobierno que, a sus ojos, desarrolla una política «izquierdista», a los círculos a los que él pertenece y donde ocupa un papel preponderante. Las elecciones léxicas de estos hombres revelan aún más que su actitud, a saber, que utilizan la política para

²⁹ Registra Villegas con toda claridad la hipocresía de los líderes comunistas locales: «El objetivo de los jefes comunistas –su objetivo particular como tales jefes, el objetivo, siempre necesariamente tortuoso, de su carrera política– no se dirigía al país, no obraba respecto a México sino en tanto que incidencia. Ellos trabajaban para la exportación, con la mirada puesta en los ascensos y consideraciones cada vez más elevados que podrían obtener dentro del escalafón burocrático de la Internacional, esto es, dentro de la secreta burocracia cosmopolita de Rusia, como una especie de francmasones rojos» (p. 254). Obsérvese el lugar destacado del lenguaje de los negocios en el discurso de Villegas: *trabajar, obrar, exportación, ascenso*, etcétera.

lucrar; asunto que se corrobora cuando leemos que Villalobos «aspiraba a obtener de este negocio nada menos que un ministerio» (p. 264).

El lenguaje de los comunistas también está plagado de terminología comercial, aunque de connotación política. De sus luchas internas lo que prevalece son *saldos negativos*, y para ellos las «liquidaciones» entre camaradas están a la orden del día.³⁰ De los varios casos de comunistas disidentes que aparecen en *Los errores*, el de Ólenka Delnova es particularmente dramático, según se verá más adelante. Por ahora, baste señalar que, durante la asamblea en que se decide su destino, el narrador aborda la cuestión desde una perspectiva mercantil, argumentando que muchos ni siquiera se tomaron la molestia de hablar con ella para conocer de primera mano la situación, pues para «ellos el expediente era más valioso que Ólenka» (p. 146). El tema del *valor* del ser humano es fundamental en la novela, y el narrador no pierde oportunidad alguna para exhibir las incongruencias de los líderes dogmáticos: «¿Era ésta la forma de conducirse ante lo que con tan ruidosa prosopopeya se denominaba por doquier como el “capital más precioso”, o sea, el hombre vivo, palpitante, real, el único instrumento con el que el socialismo y el comunismo se pueden construir?» (p. 146). Esta analogía mercantil y las anteriores calas léxicas, que sugieren inquietantes *prestamos* lingüísticos, evidencian que el comunismo, tal como se expresa en las páginas de *Los errores*, se estaba convirtiendo en un negocio, donde se tasan los seres humanos; un comunismo de este tipo estaba destinado a «reducirse a un helado esquema de cifras y ecuaciones inexorables y sin alma» (p. 146).³¹

³⁰ Olegario saca un *balance* sobre las relaciones entre los militantes de la calle y los dirigentes para concluir que la burocracia partidista funciona igual o peor que el capitalismo más rapaz: «Pero de modo más común, más universal, sí era el caso de Olegario [...] y todos los demás a quienes el partido –es decir, la política secreta de sus dirigentes y la “razón de Estado” sobre la que se erigía dicha política, en México o en cualquier otra parte de la tierra– condenaba a entablar un “boxeo de sombra” con la historia, del que si bien nunca resultaba nada en favor de la lucha por el socialismo [...], siempre se recolectaba, en cambio, una buena cosecha de víctimas y usufructuarios, aparte de los muertos por el enemigo [...]» (p. 235).

³¹ Resultaría especialmente atractivo indagar desde una perspectiva marxista las implicaciones del léxico mercantil en la interpretación global de la obra. Escalante ha hecho sugerentes observaciones que podrían servir de punto de partida: «Lo importante en la literatura de Revueltas es que en ella se presenta, por decirlo así, *la otra cara* de la acumulación, y no precisamente en los obreros fabriles, que de cualquier forma obtienen un salario, sino en las capas donde acaso la opresión capitalista muestra efectos más profundos y devastadores. La mutilación, la degradación, la anormalidad de la vida bajo las condiciones del capitalismo, entonces, se muestra de una manera potenciada gracias a este rodeo que saca al lector de la fábrica y la cadena productiva para conducirlo al prostíbulo y la prisión, al café de chinos y al local de un viejo prestamista [...]. Es aquí donde la pauperización, este devenir-pobre, este devenir-otro que es un devenir-degradado, hacia abajo y hacia el exterior, hacia afuera del sistema capitalista, aparece como la verdad profunda de la intensidad divergente» (*José Revueltas: una literatura «del lado moridor»*, op. cit., pp. 57-58).

4. EL COMERCIO DEL LENGUAJE

En *Los errores* el dinero es visto, en gran medida, como un medio para satisfacer los impulsos de la concupiscencia. Hay que resaltar, sin embargo, que aquellos personajes que buscan afanosamente la prosperidad material, por lo regular no la consiguen. Se trata, en general, de hombres y mujeres de recursos económicos muy limitados. Pero también es cierto que, si bien sólo algunos, como las ficheras o El Enano, están dispuestos a comercializar con sus cuerpos, todos poseen como moneda de cambio la palabra, e incluso, en un momento de extrema lucidez, la obra iguala la palabra con el dinero, al calificar al segundo como «palabra mágica» (p. 45).

Dinero y palabra comparten tres características fundamentales en la novela: ambos pertenecen a un circuito y están en constante movimiento, los dos dan visos de tener una vida propia y, finalmente, el uno y el otro brindan a sus dueños una plusvalía en términos de negociación. Así como el dinero va de mano en mano, la palabra se mueve de boca en boca. Se podría argumentar que *Los errores* está construido como una serie de sutiles diálogos, donde las relaciones interpersonales sólo encuentran sentido en su expresión oral. Por otra parte, en el mundo al revés de *Los errores* surge la impresión de que, más que ellos poseerlos, los hombres son poseídos por el dinero y las palabras.³² Sobre el ascendiente que ejerce el dinero en la vida de don Victorino, se advierte que «Nada más vivo y palpitante que aquellas cifras, que aquellas deudas reiteradas que el dinero encadenaba dentro del círculo hermético [...], con precisión de una máquina sobrehumana, ajena a los hombres y a su voluntad» (p. 47). También el lenguaje actúa, a veces, sin someterse a la voluntad humana, lo cual suscita que varios personajes hablen *más de la cuenta* como la Magnífica que, involuntariamente, le confiesa a Mario que Luque está haciendo preparativos para abandonarlo: «¿Por qué dijo estas palabras, Virgen Santísima? ¿Por qué no pudo impedir que salieran de sus labios? ¿Por qué se sintió empujada como una autómatas, a decir precisamente lo que se había propuesto callar?» (p. 128). De haberse abstenido de hablar tal vez el Muñeco hubiese ido a consolarse con ella, y La Magnífica podría haber aprovechado la situación para, si no enamorarlo, por lo menos, hacer que se interesara más por ella; por otro lado, su incontinencia verbal da al traste con el sueño de Lucrecia de empezar una nueva vida lejos de las golpizas de Cobián. El caso de La Magnífica ilustra otro aspecto

³² Este mundo al revés de la novela tiene, sin lugar a dudas, una fuerte relación con el carnaval a partir del ostensible «vocabulario de la plaza pública» y de la «imagen grotesca del cuerpo», según las nociones desarrolladas por Mijaíl Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de J. Forcat y C. Conroy, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990). Para un primer acercamiento al tema de lo grotesco según las propuestas teóricas de W. Kayser, véase L. A. Ramos, *Lo grotesco en dos textos de Revueltas*, Tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana, 1976. Una aproximación más reciente, y ésta sí desde una perspectiva bajtiniana, es la de J. Durán (*José Revueltas: una poética de la disidencia*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, pp. 245-263).

característico de *Los errores*, a saber, constantes autotraiciones de sus personajes que ventilan lo que ansiaban esconder. Finalmente, la palabra también representa capital en forma de conocimiento, ya que en *Los errores* todo el mundo anhela tener más información sobre los planes o la vida íntima de sus enemigos o de la persona amada.

Ahora bien, la palabra en sí misma tiene un alto valor, pues de manera autosuficiente brinda placer. *Elena*, que se regodea pensando cómo don Victorino se llevará la sorpresa de su vida cuando lo vea salir del veliz abalanzándose sobre él, empieza a mostrar cierta simpatía por el prestamista cuando escucha el tono que éste emplea para negar un préstamo a un indígena; El Enano pone de manifiesto que una de sus grandes debilidades es el placer que deriva de la voz humana y de sus efectos seductores, al grado de «experimentar una involuntaria admiración empalagosa hacia don Victorino, un turbio deseo de sometersele» (p. 57).³³ En la novela existe un apetito auditivo que los personajes buscan satisfacer escuchando palabras ajenas y sus tonos. Algunos, como Olegario, no resisten la tentación de escuchar conversaciones privadas a distancia. Mientras come un caldo de pollo en el puesto de La Jaiba, el militante comunista escucha, «abandonado a una seducción estúpida» (p. 98), el diálogo que mantienen la fondera y El Muñeco. A esto hay que añadir que las negociaciones en la novela, de índole personal o político, van más allá de un simple intercambio de información o de mercancías, es decir, tan valioso es el contenido como el proceso de su adquisición, convirtiéndose así la retórica en el fin mismo de la negociación. El Enano, por ejemplo, recibe mayor satisfacción de que El Muñeco le ruegue reiteradamente a que le dé un beso.³⁴ En *Los errores* no sólo se negocia con números sino también con la palabra elocuente; esto, no obstante, tiene repercusiones nefastas para los personajes al producirse una inflación verbal.

Mario Cobián es consciente de que su «gratuita locuacidad» (p. 17) es, además de su pletórica sensualidad, su mayor capital. Él, al igual que los demás, está todo el tiempo hablando con otros o consigo mismo. El Muñeco no cesa de repetirse lo que hará con el dinero del robo, y cada vez que se cruza con algún conocido le participa sus planes de irse.³⁵ A *Elena* también le fascina contar historias; sobre todo aquéllas en

³³ Las otras debilidades de El Enano son el alcohol, los jóvenes hermosos como Mario, y el sonido de los aplausos del público en el circo.

³⁴ Cuando Mario regresa al despacho del prestamista para reunirse con *Elena* y culminar el plan, que consiste en sacar al cómplice del lugar, escondido en la misma maleta en que ingresó, El Enano se resiste a abrirle la puerta, mientras juega con el dinero: «Volvió a lanzar un alarido jubiloso y salvaje, sin ninguna intención maligna. Tan sólo quería escuchar nuevamente la angustiada voz de protesta de El Muñeco, su lamento triste y suplicante, de mendigo, la misma voz con que había implorado desde la calle, al otro lado de la puerta del despacho de don Victorino, que le franqueara el paso, que lo dejara entrar, que era él, El Muñeco, quien llamaba con aquellos golpes desesperados. ¡Dios mío, qué placer increíble!» (p. 183).

³⁵ Apenas llega al puesto de comida de La Jaiba, cuando exclama: «¡Pues nada, mi Jaibita chula, nomás

las que resulta el héroe de la narración. Encerrado en la maleta y en espera de que don Victorino abandone su despacho, El Enano se siente tentado a abortar el robo sólo para verse obligado a relatar la fabulosa historia que le serviría de coartada: «Tenía prevista esta historia desde un principio, para en caso de que fracasaran, pero le cautivaba a tal extremo que, mucho mejor que realizar el robo, preferiría verse en la necesidad de contarla, hasta dejarse descubrir intencionalmente para poder contarla» (p. 40). Más allá de que la historia, en verdad, es extraordinaria, El Enano se revela como un contador compulsivo de historias, que se regocija viendo la reacción de sus oyentes.³⁶ Obviamente, el impulso que experimenta El Enano está ligado a la autoridad que le brinda dicha historia sobre Mario, quien escarmentaría «de una vez por todas de sus desprecios» (p. 43). Y es que El Enano está harto de sentirse despreciado por Cobián, ya que sabe lo que ha aportado a la vida de Mario no sólo ahora que accedió a asociarse con él para realizar el robo, sino desde que formaban parte del espectáculo de Jovita Layton en el circo, y él se ganaba los aplausos del público por los dos. En breve, en *Los errores* no sólo (se) cuenta el dinero, sino también (se) cuentan las palabras.

5. LA CRISIS DEL LENGUAJE: INFLACIÓN Y DEVALUACIÓN

Como en todos lados donde hay comercio, así en *Los errores* hay saldos positivos y negativos. La balanza, sin embargo, se inclina hacia los negativos debido a que los personajes someten a la palabra a una enorme presión con la finalidad de materializar sus deseos. Si en algo se asemejan los protagonistas de la historia de los bajos fondos a los comunistas de la trama política es en la existencia en sus vidas de un deseo fuera de control. Esta coyuntura provoca, primero, una inflación verbal, cuyo principal síntoma es una retórica perifrástica y, en segundo término, la devaluación de la palabra, que se manifiesta en mentiras, promesas incumplidas y errores lingüísticos de implicaciones éticas.³⁷

vine a despedirme de las buenas amistades! Mañana me voy pa Monterrey a trabajar. [...] Y me llevo a Luque» (p. 98).

³⁶ La coartada de *Elena* consiste en negar cualquier responsabilidad en los hechos asegurando que fue hipnotizado por El Muñeco para cometer el robo; pondría como ejemplo las veces que supuestamente fue hipnotizado en el circo para que descendiera a un serpentario donde lo aguardaban, hasta cubrirlo, venenosas serpientes: «El secreto era que Mario Cobián lo hipnotizaba, a él, al indefenso y desvalido enano, aunque antes no para robar; ésta de hoy sería la primera vez. Al imaginarse en la situación de declarar tales hechos, le entraban unas ganas inmensas de reír en voz alta, a pulmón abierto, una carcajada sonora y diabólica, que helaría de miedo al gallardo, al bello Mario Cobián» (p. 40).

³⁷ Un estudio de *Los errores* a partir de la filosofía del lenguaje sería muy productivo; por ejemplo, advierto una afinidad sugestiva entre la forma en que Revueltas representa ciertos mecanismos lingüísticos y la teoría de los actos de habla de J. L. Austin. De hecho, varios de los que hemos llamado «errores lingüísticos» a lo largo de este trabajo bien podrían explicarse dentro de la teoría de los infortunios de Austin (*Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, traducción de G. R. Carrió y E. A. Rabossi, Barcelona, 1971).

El resultado de la inflación verbal, desde el punto de vista material, es un lenguaje alusivo y elusivo, donde los hablantes siempre quieren decir más de lo que pueden o deben decir. Un caso representativo es la conversación entre Olegario y Eladio Pintos sobre la suerte que corrió la compañera Ólenka Delnova. Pintos, a la pregunta de si sabe algo de ella, responde después de un largo rodeo: «*Se supone que nada en absoluto. [...] Bien [...] si quieres saber ese algo, se condensa en una sola palabra: desaparecida*» (p. 178). Llama la atención el uso de cursivas para destacar ciertas palabras, pues, en este caso, éstas sugieren una supremacía del significante sobre el significado: no importa lo que se dice, sino lo que se quiere decir.³⁸ Olegario conoce bien la mecánica de la perífrasis, ya que en diversas ocasiones ha recurrido a ella como durante una conversación con Jacobo Ponce sobre Emilio Padilla, a quien Olegario conoció en Moscú³⁹. Sobre las circunstancias de aquella entrevista sabemos que toda ella transcurrió en «una atmósfera rara, difícilmente perceptible para los no iniciados, en la que desde un principio ya se sostenía un dato sutil y desconocido, de indefinidas y remotas implicaciones» (p. 69) y en la que no era posible entenderse sin «deducir la probable segunda intención de las palabras» (p. 70). Que el lenguaje en *Los errores* se convierta en un ejercicio en *dissimulatio* no es la mayor tragedia para sus personajes; ésta consiste en darse cuenta de que el verdadero infierno no son las luchas intestinas del partido o la vida miserable de las calles de la Merced, sino que el lenguaje que sale de sus bocas sea un lenguaje frustrado, condenado a quedarse siempre insatisfecho en el reino del «querer decir».⁴⁰

Ahora bien, la otra cara de la moneda es la devaluación de la palabra. Es profética la expresión de don Victorino, en los inicios de la novela, cuando increpa a un indio que quiere darle su palabra como garantía a cambio de un préstamo: «*¿Cómo te atreviste a decirme eso? ¡Tu palabra de hombre...! ¡Bah! ¡Me cago en ella!*» (p. 59). La devaluación de la palabra es ratificada por el hecho de que casi todos los personajes en algún momento mienten o rompen alguna promesa. Mario le miente a El Enano,

³⁸ Que la novela empiece con la imagen de un padrote *disfrazado* de agente viajero debe ponernos sobre aviso de que entramos a un mundo de apariencias e insinuaciones. Y este motivo se bifurcará en varias direcciones estilísticas y temáticas a lo largo de la obra.

³⁹ Bajo el nombre de Emilio Padilla Revueltas noveliza el caso de Evelio Vadillo, un mexicano que en la vida real fue víctima de las purgas estalinistas.

⁴⁰ A lo largo de la obra esta expresión es muy frecuente:

-¿Y tú? -logró balbucir [Olegario]-. ¿Has adoptado alguna posición activa...? Quiero decir..., ¿militas en algún grupo..., clandestino, aquí... en la URSS? -añadió con dificultad, arrastrando las palabras (pp. 109).

Es notorio cómo Olegario tiene que expresarse en circunloquios, lo que provoca un uso inflacionario del lenguaje. Desgraciadamente para los habitantes de *Los errores* una mayor cantidad de palabras no necesariamente asegura una mejor comunicación. Ejemplos similares en el que se utiliza la locución «querer decir»: pp. 55, 102, 179-80, 221 y 265.

Luque engaña a Ralph, El Muñeco a la Magnífica, Olegario al prestamista y, así, en una interminable cadena de engaños y falsedades.

Peor aún es que las mentiras se conviertan en verdad, a veces, sin que los mismos personajes tengan conciencia de ello. Un caso paradigmático es cuando Mario supone haber dado muerte a Lucrecia después de golpearla brutalmente. Al salir del departamento y dejar a su víctima sobre la alfombra, Mario recuerda las palabras de La Jaiba, que horas antes, al verlo disfrazado como agente viajero, había asumido erróneamente que andaba huyendo de la policía.⁴¹ Mario piensa ahora que La Jaiba se había equivocado por unas cuantas horas de anticipación, «pero su error ya era verdad desde entonces» (p. 176). Convencido de haberse transformado en un asesino, Mario huye de la escena y llega al despacho del prestamista donde El Enano se niega a abrirle la puerta. Para agilizar su entrada, El Muñeco le confiesa que acaba de matar a Lucrecia, ante cuya noticia El Enano gustoso decide dejar de jugar con él y permitirle el acceso. *Elena* obviamente también se equivoca, pues asume que Mario la mató por él. El haber creído una mentira -que en ese momento era la verdad para ambos- resulta un error fatídico para *Elena*, ya que baja la guardia y no sospecha que su socio ya tomó la decisión de traicionarlo. Sin mayores reticencias se mete en la maleta para salir del despacho, a diferencia de las escenas iniciales del libro donde Mario tuvo que besarlo largamente para convencerlo de ingresar al veliz. Confiado en que Mario lo eligió a él, El Enano pasa en el veliz sus últimos momentos en éxtasis antes de ser arrojado al canal de desagüe.⁴²

Colofón de lo anterior es que la mentira termina siendo más valiosa que la verdad. El Muñeco es aprehendido por la policía después de que La Jaiba y La Magnífica, en su afán por impedir que Mario escoja a una de ellas en detrimento de la otra, lo denuncian ante la policía por el supuesto asesinato de Lucrecia; detenido por un crimen que no cometió, en base a información errónea, El Muñeco, que ignora la acusación, lo primero que manifiesta durante el interrogatorio es que él no mató a don Victorino, sino que fue El Enano. Esta información les viene como anillo al dedo al comandante Villalobos y a Nazario Villegas, quienes pretenden armar un caso contra Olegario Chávez. Supuesto que Mario nunca vio que El Enano atacara a don Victorino, existe, según la policía, la posibilidad de que él no sea el verdadero asesino. Cuando confrontan a Mario con Olegario y le preguntan si no se encontró con él después de marcharse del despacho, El Muñeco responde que, en efecto, lo vio varias veces durante el día, primero en el puesto de la Jaiba y después en las cercanías del canal de desagüe

⁴¹ La Jaiba lo había increpado: «Mataste a Luque, Muñeco, a lo que más amabas en la vida» (p. 176).

⁴² Después de lanzar a El Enano a las aguas negras, Mario ve venir a un par de hombres que caminan hacia él, entre quienes reconoce a Olegario Chávez. Asume, en un nuevo error de cálculo, que se trata de agentes de la policía y abandona el botín allí mismo.

donde tiró a El Enano. La policía, entonces, le sugiere a Mario que el verdadero asesino de don Victorino sólo puede ser aquel comunista.⁴³ Así expuestas, las coincidencias convierten, incluso, para Mario una mentira en verdad, al grado de que él mismo cree que los hechos sucedieron como los pinta el comandante Villalobos.⁴⁴ La nueva vida con la que tanto ha soñado Mario y que parecía truncada con la pérdida del botín, es ahora una posibilidad real si Mario accede a repetir su historia frente a un juez:

Vas a cooperar con nosotros. Olvidemos lo del enano; en fin de cuentas se sacó su merecido. Desde hoy tendrás una credencial de agente, nomás te nos portas derecho. Cuando te citen a comparecer en el juzgado, como testigo de cargo, tienes que repetir, con las mismas palabras, las cosas que has confesado aquí, delante de nosotros y sin presión de ninguna clase [...] (p. 267).

Para la policía las palabras de Mario son una mentira, que producirá grandes dividendos; y, para Mario, sus palabras son una verdad que deriva de una cadena de errores que empezó cuando él creyó que mató a Lucrecia. Sea como fuere, la devaluación de la palabra está consumada, pues sólo mintiendo se avanza.⁴⁵

La trama política ilustra la misma devaluación de la palabra, debido a que allí también las mentiras se confunden con la verdad. Después de ser informado de la cancelación de sus clases sobre teoría marxista, Jacobo Ponce sabe que lo que sigue es que el partido prohíba que se discuta abiertamente su caso para enrarecer el ambiente y que los compañeros piensen que tal prohibición deriva de ser un traidor a la causa, lo cual, pese a ser una mentira, «pronto se habría convertido en la verdad» (p. 86). A su vez, cuando el camarada Ismael Cabrera quiere discutir críticamente la expulsión de Olegario y de Eladio con el líder del partido, Patricio Robles, éste asume, erróneamente, que lo que pretende Cabrera es quedarse con su puesto. Ante la amenaza de denunciarlo ante los jefes internacionales, Ismael termina por decir lo que no quiere decir y acepta la verdad de Robles -que en el fondo es otra mentira-, pues está en juego su puesto y su vida. Lo que estos casos muestran es que una verdad construida a base de

⁴³ Olegario, quien fue capturado durante el asalto al cuartel de los fascistas, es el chivo expiatorio. A la policía le viene bien acusar a un comunista de la muerte del usurero, y los comunistas, que niegan públicamente cualquier nexo con Olegario, se deshacen de un miembro crítico.

⁴⁴ «Ahora hasta [Mario] aceptaba como buena la coartada de la policía. Pero, ¿por qué Elena no le había dicho nada?» (p. 267).

⁴⁵ Sobre el tema de los errores, las mentiras y las medias verdades, hace Escalante un sugerente comentario: «En *Los errores*, este humanismo de cierto modo ingenuo adquiere una malicia que viene a ser como el otro rostro, como el enunciado gemelo, de la negación *alotrópica*. Se trata de la postulación del hombre como un ser erróneo. Un ser condenado a equivocarse y a medrar en los errores de la propia materia. Un ser que no puede establecerse en ninguna verdad porque las verdades se le vacían constantemente hasta que quedan sólo sus inútiles cascarones» (*José Revueltas: una literatura «del lado moridor»*, op. cit., p. 101).

mentiras y rumores pone a todos los que participan en el acto comunicativo en una encrucijada ética.⁴⁶

En definitiva, en *Los errores* no se puede nunca ganar. Es un mundo de transacciones y negociaciones, donde, como lo expresa un personaje, aun cuando alguien dé «veinte y las malas» no hay forma de lograr el éxito.⁴⁷ Todos parecen tener una cuenta pendiente con la vida antes siquiera de empezar a vivir; se nace con un balance negativo y la única manera de lograr éxito alguno, ya sea en la política o en las calles de la Merced, es que otros paguen por uno. Olegario pagará por los comunistas y Luque por el Muñeco. Pues él también le debe a la vida. La gran diferencia es que Mario es muy consciente de este hecho. Lo ha sabido siempre desde que asesinó a su madre o desde el inicio de la obra cuando, disfrazado de agente viajero, las primeras palabras que escucha resultan fatídicas: «Se paga por adelantado» (p. 16).

6. EL NUDO CIEGO

En la novela la palabra va paulatinamente perdiendo su referente, convirtiendo a *Los errores* en una historia de horror no nada más por «el catálogo de historias de terror, venganza, traición y angustia»⁴⁸ que ofrece, sino también por la irremediable serie de horrores y errores lingüísticos derivados de un lenguaje frustrado. Sólo aquellos que se muestren mejor capacitados para regular el comercio verbal lograrán sobrevivir más tiempo en un mundo así, aunque, al final, también terminan sucumbiendo a esta crisis del lenguaje. Que dicha regulación del comercio verbal, para ser efectiva, se aparte muchas veces de cualquier ética, resulta absolutamente natural para seres como Mario Cobián, aunque esto mismo provoque una crisis de conciencia en personajes como Jacobo Ponce o Ismael Cabrera.

Es así cómo el problema del discurso y de la responsabilidad queda expuesto en *Los errores*. Que José Revueltas veía en esto un mal general de México y sus relaciones socio-políticas se infiere de la comparación de un pasaje de *Los errores* con un ensayo

⁴⁶ El lenguaje tiene la capacidad de convertir lo ilegal en legal. Olegario, plenamente consciente de esta situación, parado frente al cadáver de don Victorino, inicia una reflexión ético-lingüística: «[...] Olegario sintió horror por las palabras, por ese pudoroso argot de partido, por esa curiosa variedad de «circunloquios morales»: *liquidación física, muerte prematura* y otras expresiones parecidas. [...] *Muerte prematura, igual a homicidio; supresión administrativa, igual a fusilamiento sin proceso público*» (p. 179). Olegario comprende que se trata de «cuestiones de semántica», pero de una semántica con implicaciones éticas, donde un asesinato a sangre fría, bajo la terminología precisa -«ejecución», por ejemplo-, puede ser visto como un aporte a la «causa», sea cual fuese la definición de ésta.

⁴⁷ En una curiosa nota a pie de página el mismo autor explica la expresión: «Lo que quiere decir, entre los jugadores de billar, conceder al adversario veinte tantos de ventaja y no contarle las tiradas que yerre, pese a lo cual será vencido de todas maneras» (p. 275).

⁴⁸ F. Ramírez Santacruz, *op. cit.*, p. 341.

político del autor. En un momento de la obra, Eladio Pintos explica a Olegario cuál es su situación en México. Nótese cómo las circunstancias son expuestas en términos lingüísticos:

En Moscú extendieron mi traslado al partido de México en la condición de un simple militante. Esto *quería decir* que yo estaba obligado a cumplir aquí toda clase de tareas [...]. Aquí [en México] ya tenían un *mensaje* de la Comintern en el que, simplemente, se *informaba* que yo había sido expulsado del partido [...]: lo del *mensaje* no me lo *dijeron* oficialmente, se *comprende* [...] ¿Quién *puede decir* que no sea yo, entonces, un agente provocador? No, no lo *dicen*... No me acusan de ello: simplemente *lo dan a entender*... (p. 153; subrayado mío).

El lenguaje no puede decir las cosas por su nombre; pero al no decirlas se presta a una serie de arbitrariedades semánticas muy amplias, provocando también una inflación del sentido. Revueltas reconocía en este punto una psicopatología política:

El político mexicano jamás dice lo que quiere, pero *lo da a entender*. «Te lo digo nuera para que lo entiendas m'hijo», traduce en habla popular lo que constituye el resorte de uno de los más grandes –pero también de los más obvios– misterios de la política mexicana, ésta en que se cifra la segunda naturaleza invisible del mexicano feo casi en todos los órdenes de su existencia, hasta incluso en algo que debiera ser tan limpio y tan sano como el amor: «no me lo dijo, pero *me lo dio a entender*», comentan los enamorados sus bienandanzas o sus desventuras». ⁴⁹

En un mundo donde se pierde la claridad referencial, Revueltas sabe que los hombres son víctimas de su comportamiento lingüístico, pues siempre estamos obligados a rendir cuentas de nuestras propias palabras. ⁵⁰

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, traducción de G. R. Carrió y E. A. Rabossi, Barcelona, 1971.
- BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de J. Forcat y C. Conroy, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- BLANCO, J. J., «José Revueltas: la soledad habitada», en J. J. Blanco (ed.), *José Revueltas. Antología*, México, Terra, Nova, 1985, pp. 11-43.

⁴⁹ J. Revueltas, «El gato negro de la constitución en el cuarto oscuro de la política mexicana», en J. Revueltas, *Ensayos sobre México*, México, Ediciones Era, 1985, p. 143.

⁵⁰ Hay dos obras, cuyas propuestas han influido enormemente mi lectura de *Los errores*. La primera es un libro de Steven Hutchinson (*Economía ética en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001). Pero con la que guardo la mayor deuda intelectual es con un artículo de la brillante hispanista Mary M. Gaylord («Fair of the World, Fair of the Word: The Language of Commerce in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1990), pp. 1-27.

- BOSTEELS, B., «Marxismo y melodrama: reflexiones sobre *Los errores de José Revueltas*», en F. Ramírez Santacruz y M. Oyata (eds.), *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*, México, Miguel Ángel Porrúa / UNAM / BUAP, 2007, pp. 121-146.
- CAMPOS, M. A., «*Los errores: la mejor novela mexicana*», *Proceso*, 172 (1980), pp. 55-57.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CH., *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México, Ediciones Era, 1997.
- DURÁN, J., *José Revueltas: una poética de la disidencia*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.
- ESCALANTE, E., *José Revueltas: una literatura «del lado moridor»*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1990.
- , «Circunstancia y génesis de *Los días terrenales*», en J. Revueltas, *Los días terrenales*, edición de E. Escalante, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 191-214.
- GARCÍA PONCE, J., «Errores y aciertos en *Los errores*», en E. Negrín (ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, México, Ediciones Era – UNAM, 1999, pp. 136-138.
- GAYLORD, M. M., «Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1990), pp. 1- 27.
- HUTCHINSON, S., *Economía ética en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- LOVELAND SMITH, F., *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y lo se dice en las novelas de José Revueltas*, Puebla, LunArena Editorial – Universidad Iberoamericana Puebla, 2007.
- MATEO, J. M., *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, México, Siglo XXI, 2011.
- MONSIVÁIS, C., «Revueltas: crónica de una vida militante (“Señores, a orgullo tengo...”）」, en R. Olea Franco (ed.), *José Revueltas: la lucha y la esperanza*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 15-64.
- NOVO, S., *La vida en el período presidencial de Miguel Alemán*, México, Empresas Editoriales, 1967.
- OLIVIER, F., «*Los días terrenales, un debate*», en J. Revueltas, *Los días terrenales*, edición de E. Escalante, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 251-275.
- PAZ, O., «Cristianismo y revolución: José Revueltas», en O. Paz, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, vol. 4 de *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 354-364.
- PEÑA, S., *José Revueltas y el género policial. De la nota roja a «Los errores»*, México, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

- RAMÍREZ SANTACRUZ, F., «De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los errores, una historia de horror*», en F. Ramírez Santacruz y M. Oyata (eds.), *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*, México, Miguel Ángel Porrúa / UNAM / BUAP, 2007, pp. 315-343.
- RAMOS, L. A., *Lo grotesco en dos textos de José Revueltas*, Tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana, 1976.
- REVUELTAS, J., «A propósito de *Los muros de agua*», en J. Revueltas, *Los muros de agua*, México, Ediciones Era, 1978, pp. 9-20.
- , *Cuestionamientos e intenciones*, México, Ediciones Era, 1978.
- , *Los errores*, México, Ediciones Era, 1979.
- , «El gato negro de la constitución en el cuarto oscuro de la política mexicana», en J. Revueltas, *Ensayos sobre México*, México, Ediciones Era, 1985, pp. 141-149.
- , *Los días terrenales*, ed. de E. Escalante, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- SÁNCHEZ PRADO, I. M., «“Bienaventurados los marginados porque ellos recibirán la redención”: José Revueltas y el vaciamiento literario del marxismo», en F. Ramírez Santacruz y M. Oyata (eds.), *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*, México, Miguel Ángel Porrúa / UNAM / BUAP, 2007, pp. 147-173.

RESEÑAS

MANUEL BALLESTEROS, *Al otro lado*, Editorial Devenir, Madrid, 2009, 58 pp.

FIDEL SEBASTIÁN MEDIAVILLA
 Universitat Autònoma de Barcelona

Mors stupebit

He seguido la evolución del poeta Manuel Ballesteros desde sus primeros poemas recopilados en *Invitación al viaje* (1995) y *El amanecer de la alabanza* (1996), la busca de su voz y su estilo en *Los primeros avisos* (2002), el progresivo despojo de lo superfluo y la depuración de su lenguaje en *Recuerda a un bosque* (escrita después, aunque se dio a las prensas antes que *Los*

primeros avisos, en 2001), y una plenitud en la desnudez en *Las casas abandonadas* (2003)¹. Esperaba con curiosidad qué nuevo camino tomaría el autor: parecía que no podía ir a más su ejercicio de purificación, de esencialización del argumento, de estilización de lenguaje y de abandono de referentes 'literarios'.

¹ De la producción anterior a *Al otro lado* me he ocupado en "La poesía de Manuel Ballesteros", *Lectura y Signo*, 4 (2009), pp. 273-291.

La respuesta está en *Al otro lado*. Precisamente, el asunto –que en sus últimos libros había pasado del viaje de la vida en busca del sentido, a la ascesis y, finalmente, a la meditación de la muerte–, no podía ir más lejos en la misma dirección: había, al parecer, terminado con el morir, con, *las casas* (que son los cuerpos) *abandonadas*. Con este nuevo libro, sencillamente, ha dado un salto y se ha pasado *al otro lado*: no al más allá (todavía), que requeriría acentos serios y trascendentes, sino a una tierra de nadie, el mundo de los fantasmas, donde todo es posible, entre el más-acá y el más-allá, entre cuerpos y espíritus, entre bromas y veras.

Como señaló Antonio Gamoneda en el acto de presentación del libro², Ballesteros es completamente original en haber elegido como personajes de sus poemas –y, por supuesto, alter-egos del poeta– una variada gama de fantasmas. Ciertamente no hay precedentes (como no sean los poemarios *Spoon River Anthology* (1915) y *The New Spoon River* (1924) de Edgar Lee Masters). Pero, aparte de que no hay constancia de que Ballesteros haya visitado las obras del americano, ni siquiera de que la lectura de novelas inglesas de fantasmas haya sido su fuente de inspiración, más bien parece que el antecedente –inmediato además– de estos personajes sean las voces de los muertos familiares que hablaban en *Las casas abandonadas*.

Una chispa (¿la inspiración?) saltó instantánea, según el propio autor:

² La presentación tuvo lugar el día 3 de diciembre de 2009 en la Sala Región del Instituto Leonés de Cultura.

Al otro lado es un libro que, como pasa a veces en literatura, ha sido tanto algo que yo he escrito, como algo que me ha sido dado; tanto algo que yo he hecho, como algo que me ha pasado. Y es que, en efecto, un día brotó en la blanca pantalla de mi ordenador un poema (concretamente el que ocupa el tercer lugar en el libro, el monólogo del personaje que luego terminaría llamándose John Mistake), y después, tirando de ese hilo, poco a poco, unas veces de día y otras de noche, fueron saliendo al escenario los demás fantasmas que hablan en estos poemas, uno tras otro, ordenadamente, sin atropellarse, respetando cada uno el turno de palabra del otro; fueron haciéndose oír, mostrándoseme como si hubiesen estado siempre ahí, esperando a que llegase su hora, ocultos tras los cortinajes. De modo que tengo a veces la impresión de haberme limitado a poner palabras, medida, cadencia y música, a lo que ellos, a lo largo de un año, fueron diciendo. Porque ese fue, un año, el tiempo que duró la fantasmal tertulia. Y, cuando mis fantasmas dejaron de hablar, cuando pasó suficiente tiempo de silencio y supe que no había más que decir, puse en orden los poemas y entregué el libro al editor³.

Van desfilando un profesor universitario, un diplomático inglés, un criado de casa bien, un churrero, una madre de familia, un escritor frustrado, un matrimonio separado, un nonnato sacrificado a la planificación familiar, un bucanero...; incluso el fantasma de un perro guardián, y hasta un árbol fantasma de jardín.

A lo largo de treinta y tres poemas compuestos a base de endecasílabos, entrecerrados de algún verso de siete sílabas (sin rima, como otras veces, y con frecuentes eficaces encabalgamientos), tras

³ Palabras del autor en el acto de presentación del libro en León (6.XII.09).

la pantalla del fantasma de turno, el poeta vuelve a tratar los grandes temas con fórmulas nuevas; algunos de los argumentos que alimentaron su obra anterior, particularmente el ansia de notoriedad, de pervivencia en la fama. No en vano el primer estallido de inspiración se produjo con el poema de John Mistake: “En vida fui famoso. O por lo menos / viví con ese afán: no sucumbir / a la arena del tiempo” (p. 13). Unas veces, con el buen humor que sazona todo el poemario –y con su pizca de ironía–, se contenta con la lisonja de los pocos: “Y si la prensa / de Londres se negó a darme cobijo, / [...] lo encontré en la más entrañable de provincias” (p. 13); otras, se deja llevar por el pesimismo: “Quise ser escritor; pero, después, / las cosas se torcieron” (p. 46). Y siempre deja constancia del temor (y lamentarse) del olvido:

[...]Artículos
novelas, conferencias y, al final,
elogios y diplomas, homenajes,
gente desconocida rodeando
mi féretro solemne en la capilla,
un funeral con música y con flores,
y después, el olvido (p. 13).

Es, justo, el tema del olvido, el que, en opinión de José Enrique Martínez, impregna toda la obra, precisamente por medio de esos personajes “evanescentes” (pp. 16, 26, 36) que son los fantasmas: “

En sus soliloquios aparecen temas distintos (la vida, la muerte, el tiempo...), pero uno predomina sobre los demás: el olvido, esa fría niebla que sucede a la muerte y que convierte a los muertos en seres sin nombre, en irrealidad, porque tal es el mundo que plasma Ballesteros: un mundo irreal, fantasmagórico; en esa elección, más que en el discurrir

mismo de cada poema, estriba quizá la originalidad del poemario⁴.

La nostalgia, tan patente en los libros anteriores, no deja de hacer acto de presencia a propósito, una vez más, de las obligaciones y ataduras, las hieles y las mieles de la vida en la gran ciudad: “Yo fui perro guardián en Barcelona / en los años noventa, en una casa / del barrio de Sarriá, cuyo jardín / fue cárcel para mí y paraíso” (p. 29); y de la amable estrechez de tiempos pretéritos: “Nadie podría sospechar que en ese / piso de medio pelo [...] / que un día fue tu piso [...] / todo pobre, / todo destartado, todo exiguo, / [...] sigas tú, / eso sí, ya fantasma, que no quieres, / dejar tu territorio, tu riqueza...” (p. 32).

También está presente la reivindicación de la vida natural, aunque sea por vía del fantasma de un árbol rodeado de asfalto: “En tiempos hubo aquí, donde ahora / ves, lector que me escuchas, esta plaza / infestada de coches y de ruido, / un hermoso jardín en el que yo, / que entonces era un árbol, convivía / con mis otros congéneres: un mundo / primigenio y feliz” (p. 30).

Nunca ha estado ausente en los poemas de Ballesteros una discreta intención didáctico-moral. En *Al otro lado*, presenta, suavizados por la tenuidad de los personajes –los fantasmas–, y por un fino sentido del humor, algunos problemas sociales hacia los que se muestra especialmente

4 Suplemento cultural del Diario de León, 6-XII-2009. El profesor Martínez ya había dedicado su atención a la producción literaria de Ballesteros, en su contexto, en el apartado de poesía de *El siglo de Oro de las Letras Leonesas*, Edilesa, León, 2007.

sensible, como son los fracasos matrimoniales y la lacra del aborto. Reflexiona sobre el primero en un poema que invita al lector a la comprensión, también consigo mismo:

Después de muchos años y de muchos hijos nos separamos. No supimos, -o quizá no quisimos, con aquel esquivo no querer tomado a sorbos- conservar el amor [...] Hasta que nos morimos los dos y aquí, en el otro lado, descubrimos que todo sigue igual, que nuestras tercas sombras incomprendidas todavía se siguen anhelando, se desprecian, gustan de atormentarse, que se quieren (p. 31).

El fantasma del niño que no ha llegado a ver la luz del día, se lamenta:

No tuve mucha suerte. Hubiera sido, [...] Pero no tuve suerte y me engendraron en medio del invierno, de improviso, una noche de amor, quizá, o de whisky, sin planos, sin proyectos, sin haberme buscado expresamente. Fueron días difíciles en casa, se estudiaron los contras y los pros, se sopesaron códigos, argumentos, circunstancias, se evacuaron consultas y, por fin (apremiaban los plazos y los médicos) papá y mamá dictaron su sentencia: [...] "procede interrumpir". E interrumpieron (p. 19).

Especial ternura presentan un par de poemas de exaltación de los trabajos más sencillos. Son el original poema del churrero: "Quería yo / que mis churros tuviesen, cada uno, / su manera de ser inconfundible, [...] Churros crujientes y dorados, churros / que tenían destino, vocación, / pues mientras los hacía no dejaba / de pensar en los nombres y en los rostros / de quienes enseguida se los iban /

a comer" (pp. 16-17). Y el otro que canta al valor y a la trascendencia del trabajo de la madre de familia en el hogar: "Las camas, la limpieza, hacer la compra, / planchar, lavar, coser, ordenar [...] / que haya flores / cuando debe haber flores, mantenerme / en forma, sonriente, guapa joven [...] / Nimiedades / que, como sospechaba y como luego / desde aquí, he comprobado, no lo eran" (p. 18).

No faltan en los libros de Ballesteros su par de poemas dedicados a su mujer (a veces con dedicatoria "A María"; no aquí). Se reconocen, dentro de este poemario, por ser los únicos dirigidos expresamente a un 'tú', por el fantasma de un 'yo' sin caracterización (todos los demás son monólogos en que el espectro habla consigo mismo o se dirige a un oyente impersonal, tan sólo invocado una vez como "lector que me escuchas", p. 30). Los poemas dedicados a su mujer van seguidos (pp. 34-35). El primero empieza a discurrir en un *locus amoenus*, para terminar con una 'queja de amor':

Las flores se desbordan por encima del muro del jardín, y hay en el aire y en la hiedra un sabor viejo de otoño, un resplandor cautivo al que resulta difícil avanzar, que va arrastrando los pies a duras penas, como yo, poco más que un fantasma, cuando dejas que te ciegue la ira y no me quieres (34).

El segundo es duro. Es el único de los relatos que presenta a un muerto (el fantasma de un muerto; ni siquiera esta circunstancia alivia la dureza) verosímil, fácilmente identificable con el 'yo' que escribe, y dirigiéndose a un 'tú' que no puede ser otra que la cara consorte, en tér-

minos dramáticos, en cuanto futuribles: la muerte por accidente del marido tras una discusión conyugal. Un aldabonazo que llama a perdonar a tiempo, a no retrasar nunca el momento de decirse, los amantes, que se quieren:

Para tratar de compensar las veces,
[...] que no pensaba en ti, compraba
fores,
como las de este ramo que acabas
de colocar en el jarrón [...] Esas flores hermosas, rosas blancas,
húmedas y recientes, que han sido
mi último homenaje, pues no lejos,
tú no lo sabes todavía, a pocos
kilómetros de ti [...] [...] se empieza,
por fin, a disolver el gran atasco
que esta mañana se formó por causa
del accidente en que perdí la vida (35).

El poema que sigue tiene la importancia de anticipar la pasión declarada del autor por la realidad más tangible. Presenta una paleta, no sólo de colores, sino de todas las cualidades sensibles: “los muebles, / las luces y las sombras, las pesadas / cortinas escarlata, los recuerdos, / el aire que respiras y, allá, al fondo, / una ventana abierta en la que brilla, / la luz de la mañana, el horizonte” (p. 36).

Desde esta exaltación de lo sensible, se llega al punto neurálgico del poemario: ¿qué significado tienen esta clase de fantasmas, aparte de prestar su voz al poeta?

Los fantasmas de *Al otro lado* no son tétricos, no son almas en pena que esperan cumplir una tarea inacabada, ni son los espíritus de los que todavía no han recibido sepultura. Los fantasmas que crea Ballesteros se saben, ciertamente, transeúntes, y desean un desenlace que no está en el mundo de las ánimas, sino en el

de lo mejor que este mundo nuestro ofrece (“¿Quién puede acostumbrarse en primavera / a los colores indecisos, pálidos, / de este mundo intermedio, mientras fuera / y arriba, al otro lado, las mimosas / se visten de amarillo”, p. 49); y esperan su redención, una vida nueva: “Soy un fantasma sedentario, errante / sólo en el sentido en que lo somos / todos los de mi especie: que no hemos, / (nadie sabe por qué, ni aún ahora), / encontrado un hogar definitivo” (p. 43). Los fantasmas de *Al otro lado* no esperan un destino, de nuevo transitorio (cielo, infierno, purgatorio) de las almas separadas, sino que claman por la resurrección de la carne: el espíritu que afirmaba en el primer poema “Todo lo que soy está en mi infancia” (p. 11), se explaya en el último con esta reflexión:

Que esto es provisional..., ya lo sabemos.
Que este estado intermedio que nos tiene
aquí, entre dos aguas, suspendidos
como cuerpos de ahogados que no acaba
ni de entregar el mar, ni de llevarse...
Que no puede durar eternamente
esta atmósfera extraña, submarina
este hueco universo en que flotamos,
como almas en pena, los espíritus
sin vocación de espíritus.

El hombre no tiene vocación de espíritu: es un *compositum* transitoriamente disgregado por la muerte, pero que, al final de los tiempos, verá juntarse de nuevo las almas y los cuerpos: “Que no puede durar eternamente / esta condena nuestra, este destierro / tan lejos de las cosas, de las cosas...” (p. 50).

El estilo literario de Manuel Ballesteros que a lo largo de su producción literaria se ha ido aligerando de impurezas y

de adornos, se ha ido adelgazando hasta el punto de poder expresar todo un mundo de nociones con sólo repetir y dejar sonando una palabra que podría ser banal –y que, sin embargo, va cargada de resonancias–, lo mismo en la primera página (“Lo que hice después no importa mucho: / vivir, vivir, vivir...”, p. 11), como en la

última línea reveladora: “Que no puede durar eternamente / esta condena nuestra, este destierro / tan lejos de las cosas, de las cosas...” (p. 50).

*Mors stupebit, et Natura,
cum resurget creatura.*

ARROYO MARTÍNEZ, LAURA, *La desmitificación de Ulises en el teatro de Antonio Gala*, Madrid, 2010, 126 pp.

VIRGINIA MARÍN MARÍN
Universidad de Navarra

La filóloga hispánica Laura Arroyo presenta en 2009 un trabajo de investigación centrado en el estudio de la desmitificación que sufre el personaje homérico Ulises en la obra teatral *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) de Antonio Gala.

Orientado, entre otros campos, a la mitocrítica, este trabajo se compone de dos partes. La primera funciona de pasaje introductorio al estudio realizado en el segundo capítulo. En ella la autora ofrece

un recorrido histórico a través de diferentes textos literarios en los que se observa la huella del héroe homérico. Haciendo uso de las fuentes filológicas pertinentes y de los estudios críticos disponibles, la autora rastrea la influencia que ha ejercido el héroe odiseico en la literatura universal desde la Edad Media hasta el siglo XX. La segunda parte se centra en un análisis pormenorizado de la desmitificación que sufre Ulises en el drama de Antonio Gala.

Cada uno de los epígrafes que integran el trabajo mantiene una misma estructura. En primer lugar se ofrece un estudio de carácter teórico de todos aquellos términos que aparecen en el correspondiente análisis del tema propuesto, y seguidamente se inicia una tarea de crítica e interpretación literarias. La autora no se adentra en el análisis sin realizar previamente un estudio teórico que sirva de base para comprender cada una de las observaciones y aportaciones de carácter eminentemente hermenéutico.

El primer capítulo, titulado "El mito de Ulises en la tradición literaria", está integrado por cinco epígrafes. En el primero de ellos, "Homero y la Odisea", la filóloga expone el problema de la autoría de la *Ilíada* y la *Odisea*. Alude a los debates que suscitó el interrogante sobre el posible creador de las dos obras emblemáticas de la Antigüedad Clásica y cómo, en consecuencia, propiciaron la discusión en torno a la "cuestión homérica". Laura Arroyo continúa repasando algunos de los problemas estudiados por los historiadores de la literatura griega y destaca la falta de información disponible sobre Homero. "Si partimos de considerar a Homero el autor real de ambos poemas, debemos preguntarnos cuáles fueron sus méritos para consagrarse como el mayor poeta épico de toda la historia de la literatura occidental" (16). Continúa su ensayo con una síntesis analítica de la *Odisea*. Comienza por los aspectos más formales para culminar en los relacionados con el contenido. El discurso se desarrolla combinando las aportaciones de estudiosos como López

Eire, Alsina o García Gual con una sesuda argumentación que le permite sostener sus posteriores conclusiones.

El *Libro de Apolonio* es una de las obras clave dentro del género *mester de clerecía*. Laura Arroyo dedica un apartado al texto medieval para esclarecer el grado de influencia que su personaje protagonista, Apolonio, ha recibido del héroe homérico. En su estudio comparativo entre la epopeya griega y la obra medieval continúa sirviéndose de fuentes filológicas, entre las que se encuentran Manuel Alvar y Corbelli. A través de fragmentos textuales de la *Odisea* y de argumentos respaldados por dichas autoridades, enfatiza una innegable influencia odiseica en la estructura y el contenido de la pieza medieval. Concluye sosteniendo la tesis de una cristianización del héroe griego presente en el *Libro de Apolonio*. Esta transformación religiosa se ha logrado a través de un proceso de adaptación al código religioso y cultural del medioevo. De esta manera, Ulises deja de ser un héroe guerrero para convertirse en un hombre católico.

Pese a que en la poesía renacentista y barroca las obras y los autores reciben constantes influencias de la mitología clásica, ni Ulises ni la literatura homérica destacan en las producciones literarias del momento. El tercer apartado, "La figura de Ulises en la lírica renacentista y barroca", representa un recorrido histórico para demostrar el escaso protagonismo del héroe griego durante la lírica del Renacimiento y el Barroco, para abordar con mayor rigor y claridad el análisis de la figura de Ulises en el último epígrafe, "La

influencia de la *Odisea* en *Ulises* de Joyce: un ejemplo de intertextualidad estructural". Son muchos los autores que han recogido en sus investigaciones la huella del poema épico de Homero en la novela de Joyce. En su trabajo, Laura Arroyo aporta como novedad la conexión de intertextualidad estructural entre la novela irlandesa y el texto clásico. Revisa el esquema que Joyce ideó para ayudar al lector a una mejor interpretación de la novela y subraya su importancia en la labor de detectar con facilidad las relaciones de intertextualidad presentes en ambos textos. Tras contemplar las opiniones y teorías de diferentes críticos, la autora sostiene con firmeza la idea de que este análisis hermenéutico es provechoso para la literatura comparada pero que el *Ulises* de Joyce alberga por sí solo una calidad y una fuerza extraordinarias sin deberle ningún mérito al poema homérico. Y añade que lo interesante de una lectura como el texto irlandés no se encuentra en la historia que se narra sino en el modo en el que se narra. Sin embargo, pese a defender con argumentos sólidos la presencia de este fenómeno literario en ambas obras, insiste en que gran parte de la crítica no se muestra conforme con esta idea.

En la segunda parte del libro, "El proceso de desmitificación de *Ulises* en *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala", la autora desglosa su estudio sobre el protagonista de la obra teatral española a través de cuatro apartados. En el primero, "El porqué del mito de *Ulises*: ¿Es *Ulises* un mito?", revisa el mito tomando como modelo a *Ulises*. Aborda el análisis a la

luz de la mitocrítica, y sirviéndose para ello de las teorías de sus autores más célebres: Gilbert Durand, Jung y Lesky, entre otros. De modo paralelo, indaga en los procesos de desmitificación y expone el desarrollo que éstos han seguido. Trata y documenta el tema clave de investigación a través de un estudio teórico para proceder con mayor exactitud al estudio práctico que corresponde a los siguientes apartados. En este epígrafe comienza ya a trabajar directamente sobre la obra de Antonio Gala. El objetivo de los últimos puntos de su investigación es estudiar el contenido de la pieza teatral, prestando especial atención a las críticas recibidas y a los logros alcanzados para comprender el grado de hipertextualidad existente entre un texto griego y otro perteneciente a la posguerra española. Asimismo, se propone reflejar la función que en esta época puede desempeñar una obra de estas características. Pone especial énfasis en el título del texto dramático para demostrar las conexiones hipertextuales que establece la obra de Gala con el poema homérico. Nuevamente y antes de adentrar al lector en el contenido de la obra, parte del concepto de intertextualidad. Advierte de la necesidad de no asimilar los conceptos de desmitificación y parodia. Mientras el primero desempeña un papel central en los estudios de mitocrítica, el segundo tiene acogida en el ámbito de la Historia y la Crítica literarias. La autora subraya que hablar de desmitificación implica adentrarse en un ámbito ideológico. Desde este enfoque estudiará y analizará la desmitificación de *Ulises* en el siguiente apartado,

“La desmitificación de Ulises”. Este epígrafe supone un análisis de los principales ejes temáticos de la obra, la función que desempeñan los personajes y el desarrollo que ha seguido el proceso desmitificador en los diferentes actos que componen la pieza teatral. La desmitificación que sufre el Ulises odiseico conlleva su ridiculización y empeñecimiento, lo cual implica asimismo, una desintegración del esquema del héroe.

Ulises llega a convertirse en una caricatura de sí mismo, en un ser absolutamente ridículo, que ha pasado de ser considerado un ser mítico, a ser tratado como el más común de los mortales (79).

Para sostener su hipótesis hace continuas referencias a las fuentes y autoridades correspondientes. Asimismo, complementa su discurso analítico e interpretativo insertando fragmentos extraídos de los diálogos del texto teatral. El trabajo se cierra con “El Ulises de Gala ante la crítica”, epígrafe en el que se ofrece un completo repaso de las críticas e interpretaciones que ha recibido la obra teatral. La filóloga reconoce que muchas de ellas deben someterse a una labor de revisión pero pese a ello está de acuerdo en que es innegable e irrefutable la calidad literaria del texto dramático. La exposición de las diferentes aportaciones de la crítica se complementa

con una opinión de la autora respecto al dramaturgo. Está convencida de que Antonio Gala ha desplegado su esplendor y acierto literarios en géneros que no han sido contemplados por la crítica- el teatro- y que ello ha agudizado la mediocridad que la crítica le ha adjudicado.

En conclusión, nos encontramos ante un material de investigación riguroso en el que se combina perfectamente la Teoría literaria, la Crítica y la Historia de la Literatura a través de textos de autores y estudiosos reconocidos en el ámbito de la Cultura Clásica, la literatura y el mito. Es un trabajo que permite comprender los procesos de desmitificación e intertextualidad de un mito griego en una obra contemporánea, en este caso en la pieza teatral de Antonio Gala. Las citas insertadas a lo largo del discurso refuerzan los argumentos defendidos por la autora y facilitan la labor de comprensión de los estudios planteados. La autora ha llevado a cabo una sesuda tarea de exégesis que permite al lector ajeno al área de la mitocrítica adquirir un buen conocimiento de la desmitificación que un autor contemporáneo realiza de un mito clásico. Asimismo, este trabajo supone una interesante aportación en el estudio crítico de la obra de Antonio Gala.

AGUSTÍN FERNÁNDEZ PAZ, *O rastro que deixamos*, Vigo, Xerais, 2012, 240 pp.

MARIO PAZ GONZÁLEZ
I.E.S. Astura

La trayectoria de Agustín Fernández Paz podría citarse como una de las más destacadas entre los autores españoles de literatura infantil y juvenil. Autor prolífico, con más de treinta títulos a sus espaldas –algunos tan conocidos como *El centro del laberinto*, *Corredores de sombra*, *Cuentos por palabras*, *Lo único que queda es el amor*, *Aire negro*, *Noche de voraces sombras...*– tiene el mérito añadido de que, escribiendo en gallego, sus obras han traspasado fronteras, siendo traducidas a más de veinte lenguas diferentes. Además cuenta en su haber con un amplio número de reconocimientos entre los que destacan, por citar sólo algunos, el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, el Premio Iberoamericano SM, el premio Merlín de literatura infantil, el Premio Lazarillo, el Edebé de Literatura Juvenil, la nominación al Premio Hans Christian Andersen o el reconocimiento a su trayectoria con

el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Vigo.

Sin embargo, y aunque pudiera leerse como tal, *O rastro que deixamos* [*El rastro que dejamos*] no es un libro de ficción, o no completamente, como nos tiene acostumbrados su autor, sino una compilación de textos de origen heterogéneo (conferencias, ensayos, pequeños relatos...), algunos de ellos inéditos, agrupados en dos grandes bloques (“Los paisajes de la memoria” y “El oficio de escribir”), pero que, de alguna manera, tienen como núcleo común la memoria. La memoria vital y la memoria literaria.

En la primera parte pueden encontrarse fundamentalmente textos autobiográficos sobre la infancia y la niñez del autor, pues, como él mismo recuerda, las novelas se escriben “con los hilos de la vida”. En la segunda el lector puede apreciar el gran amor de Agustín Fernández Paz hacia la palabra, traducido esto en una desbordante pasión por la escritura y por la lectura.

Así, a través de los diversos escritos y con el mismo pulso firme y la misma voz clara que encontramos en sus novelas, Fernández Paz rememora su pasado, sobre todo su infancia en un mundo, que ahora puede parecer tan lejano, pero que, sin duda, fue mucho más pobre y mucho más duro de lo que es hoy. El mundo de los niños que vivieron aquellas primeras décadas de la posguerra. Recordando aquel tiempo de formación y aprendizaje, el autor nos habla del descubrimiento de los libros, sobre todo de los pocos, pero maravillosos, que su padre atesoraba en

una pequeña balda de la casa; recuerda la Escuela Graduada en la que él estudió y adonde llegaron en los años cincuenta “unas grandes latas cilíndricas que contenían mantequilla o queso y unos enormes bidones de cartón prensado llenos de leche en polvo” procedentes de la ayuda americana; o nos relata el viaje que hizo con su padre, trompetista de la Orquesta Mato, para ver por primera vez el mar. Pero Fernández Paz habla en este libro de mucho más, habla del hambre de ficción que, en su caso, no podía calmarse sólo a través de los libros, pues no siempre estaban al alcance de cualquiera, sino incluso, afortunadamente, gracias a los cómics –o tebeos– que intercambiaba con los otros niños, a la radio, a las conversaciones de los mayores y, siempre, al cine de su pueblo, eternamente evocador de sueños.

Sin dejar de lado el núcleo central de la memoria, en la segunda parte encontramos una profunda reflexión, precisamente, sobre esa necesidad de historias, primero de conocerlas y después de crearlas. No en vano recuerda el autor, ya al inicio del libro, que “aunque construyo mis historias con materiales tomados de lo que pasa a mi alrededor, no puedo olvidar que todos los hilos con los que acabo componiendo los relatos tienen su origen en mi infancia”.

Como clara muestra de la fascinación adictiva que siente por la ficción, es preciso recordar que cada una de las dos partes que componen el volumen se cierra con unas páginas narrativas. La primera lo hace con dos relatos, «La mirada de Clara» y «Cuando nacen las estrellas»,

mientras que la segunda termina con un peculiar e irónico “cuento por palabras”, que homenajea a una de las primeras obras del escritor. Este relato lleva por título «Reflexiones sobre la precariedad laboral».

El libro termina con unas palabras de su editora y traductora, Isabel Soto, en las que explica a sus numerosos lectores la necesidad de reunir en varios volúmenes la ingente cantidad de textos más o menos teóricos y más o menos biográficos que han sido elaborados a lo largo de los años por Fernández Paz, pero que no habían sido recopilados, hasta la fecha, en formato de libro. También se nos aclara que el presente volumen forma parte de un conjunto que completarán dos más, uno sobre la lengua gallega y la lectura y otro sobre algunas de las pasiones nada secretas de Fernández Paz, como el mundo del cómic.

Una suerte de optimismo y de pasión desbordante y contagiosa por la vida y la literatura llenan por completo las páginas de este libro en el que el autor nos habla de su trayecto vital y de su escritura. Gracias a la claridad de sus ideas, sabemos que para Agustín Fernández Paz la nove-

la juvenil no es más que, parafraseando a Rodari, aquella que pueden leer también los jóvenes, pero que no está vedada a los adultos, ni mucho menos.

En una de las fotos que –junto a algunas ilustraciones del dibujante Migue- lanxo Prado– se incluyen acompañando al texto podemos ver al propio autor cogiendo con sumo cuidado unas bolas de masa que se van convirtiendo en sus manos en láminas casi translúcidas que, al contacto con el aceite, se transformarán en las conocidas orejas de Carnaval. Parece hacerlo con una concentración severa y, al mismo tiempo gozosa, como un artesano antiguo sumido en el ejercicio de su propia destreza, a lo mejor consciente, como dice el texto que acompaña a la foto, de que es “transmisor de un saber que viene de lejos” y que pasará “a través de mí”. Y, aunque está hablando en términos culinarios, resulta casi imposible no pensar que, consciente o inconscientemente, podría estar haciéndolo también de la memoria y de su amor por la palabra y por la literatura, ese otro saber del que es un transmisor privilegiado, afortunadamente para los lectores.

MICHAEL BELL (ed.), *The Cambridge Companion to European Novelists*,
Cambridge, Cambridge University Press, 2012. 456 pp.

J. A. G. ARDILA
University of Edinburgh

La colección cantabrigense de *companions* (como en inglés se designa el género de volumen introductorio a un autor, una disciplina o un tema concreto de investigación) saca a la luz este volumen compuesto de un total de 24 capítulos, precedidos de un capítulo introductorio y coronados de otro por modo de conclusión. Los *companions* de Cambridge se han instituido en una suerte de referencia imprescindible para estudiantes e investigadores por cuando que ofrecen una perspectiva general pero muy bien informada de autores y corrientes, así literarios como históricos y filosóficos. La clave del éxito de esta colección estriba, fundamentalmente, en la amplia variedad de títulos así como en la excelencia de los trabajos que integran cada volumen. El presente *Companion to European Novelists* recoge y presenta una perspectiva amplia del desarrollo de la novela europea desde Cervan-

tes hasta Kundera a través de algunos de los novelistas más importantes y que, en uno u otro sentido, pueden servir para eslabonar una historia de la novela europea. Este volumen posee un inmenso interés por dos razones: primero, por la encomiable calidad de los capítulos y, por ende, la utilidad del mismo; segundo, por cuanto que, de uno u otro modo, proyecta una imagen del desarrollo de la novela europea que merece una honda reflexión.

El libro lo conforman capítulos sobre los siguientes novelistas: Cervantes, escrito por Edwin Williamson, Defoe por Cynthia Wall, Richardson por Thomas Keymer, Fielding por Thomas Lockwood, Rousseau por Timothy O'Hagan, Sterne por Michael Bell, Goethe por Martin Swales, Scott por Susan Manning, Stendhal por Ann Jefferson, Shelley por David Punter, Balzac por Michael Tilby, Dickens por John Bowen, Eliot por John Rignall, Flaubert por Timothy Unwin, Dostoievski por Sarah J. Young, Tolstoi por Donna Tussing Orwin, Zola por Brian Nelson, Henry James por Angus Wrenn, Proust por Marion Schmid, Mann por Ritchie Robertson, Joyce por Christopher Butler, Woolf por Laura Marcus, Beckett por Leslie Hill y Kundera por Rajendra A. Chitnis. El volumen se abre con la "Introduction: The Novel in Europe 1600-1900" y lo cierra "Conclusions: The European Novel after 1900", ambos de Michael Bell, mediante los cuales se presenta el conjunto de los capítulos como una articulación diacrónica de los hitos de la novela europea.

La introducción arranca reconociendo a Cervantes como el iniciador de la no-

vela moderna: "Cervantes, the father of the modern novel [...] laughed away the chivalric romance" (1-2), afirma Bell. El apunte posee no poca trascendencia, por cuanto que, hasta hace poco, en el mundo anglosajón se tenía el *Quijote* como una rareza a caballo entre la picaresca y la sátira manipea, en modo alguno meritoria de ser llamada novela moderna. El reconocimiento que ahora le brinda el coordinador de este volumen ejemplifica la mucha estima en que a Cervantes y el *Quijote* se tiene fuera de España. Desde nuestro Cervantes, Bell traza en línea recta el devenir del género novelesco en las tres centurias subsiguientes. Reconoce también la posición de la picaresca como subgénero matriz de las novelas de gentes como Fielding y como iniciadora de la tendencia individualista que exacerbaría Goethe en el *Werther*. La consolidación de la novela en el siglo XVIII lleva a Bell a reflexionar en torno a la catálisis de la novela histórica de la mano de Walter Scott como preludio del historicismo que predominaría a lo largo de todo el siglo XIX y culminó en el naturalismo, esencialmente el moldeado por los novelistas franceses. El capítulo de conclusiones retoma el hilo temporal y continúa por el modernismo, movimiento que reinventó el género imbuyéndolo de la perspectiva interiorizadora.

The Cambridge Companion to European Novelists interesará a estudiantes y estudiosos de cualquier filología europea por cuanto que ofrece una perspectiva amplísima de la novela, ciertamente útil para adquirir un conocimiento paneuropeo de un periodo concreto o de toda la historia

de la novela. La calidad de cada uno de los capítulos merece todo encomio. Brindan a los lectores una introducción a cada autor, donde se puntualizan los logros de estos, siempre puestos en relación con sus literaturas nacionales y en el contexto más amplio de la literatura europea. Por ejemplo, el capítulo sobre Goethe se centra en el *Werther* como iniciador del romanticismo, además de como ejemplo del contexto histórico en que se concibió. Especialmente útiles se revelan los capítulos sobre los naturalistas del siglo XIX –Balzac, Stendhal y Flaubert– toda vez que en ellos se delinearían las innovaciones de forma y fondo que inmediatamente después ejercieron un profundo efecto en otros novelistas.

El capítulo sobre Cervantes, a cargo de Edwin Williamson, se titula “Miguel de Cervantes (1547-1616): *Don Quixote*: Romance and Picaresque”. Williamson reelabora aquí la tesis que presentase en su estudio *El Quijote y los libros de caballerías* (1991, traducción del original inglés publicado en 1984): que el *Quijote* es novela moderna aunque retiene algunos elementos y características de las tradiciones que trascendió. La reflexión hace muy al caso por cuanto que la novela, como género literario, se ha caracterizado de ordinario por su hibridismo y, en esto como en otras cosas, el *Quijote* se yergue como el más ilustre precedente de los novelistas que le siguieron. Williamson llama la atención sobre la importancia de la picaresca en la conformación de la novela moderna y atribuye al *Quijote* una serie de coincidencias con el género del *Lazarillo* y el *Guzmán*. Con gran meticulosidad, Williamson

explica las razones del *Quijote*, según se redactó en dos partes, contemplado en el concierto del emergente barroquismo de principios del siglo XVII. Estima Williamson que, de la idea originaria de la parodia de los libros de caballerías, Cervantes se fue percatando de las verdaderas posibilidades literarias de su texto: “Cervantes may well have started out with the purely literary aim of discrediting the *libros de caballerías*, but, by a series of logical stops arising from the interaction of master and servant, he was led to undermine the principle of hierarchy that was a cornerstone of the ideology of his day” (31).

Como volumen dedicado, en parte, a trazar una panorámica general de la novela europea, este *companion* se presta a dejarse entender como un canon del género. Dar cabida, en menos de 500 páginas, a estudios sobre los principales novelistas de nuestro continente deberá irremisiblemente de excluir algunos nombres de relevancia mayúscula. El mismo Bell es consciente de ello. Al abrir su introducción reconoce que una historia de la novela europea podría relatarse de modos muy distintos. Y el capítulo de conclusiones se cierra con el siguiente brindis: “Neither these essays, nor the whole volumen, could suggest the extraordinary wealth and variety of the form and doubtless every reader will have a charge list of scandalous exclusions. But the circle of inclusion faces onwards and the reader is invited to use these essays for useful bearings on Jane Austen, Emilia Pardo Bazán, Thomas Bernhard, Colette, Marguerite Duras, Penelope FitzGerald, Wil-

told Gombrowicz, Juan Goytisolo, Knut Hamsun, Bohumil Hrabal, Ismael Kadare, Madame Lafayette, Doris Lessing, Sandor Marai, Javier Marías, Iris Murdoch, Vladimir Nabokov, George Perec, Joseph Roth, George Sand, José Saramago, Antal Szerb, Miguel de Unamuno, Christa Wolf, Stefan Zweig..." (442-443).

En efecto, la lista de capítulos la engrosa una abrumante mayoría de novelistas británicos y franceses, con una modesta aportación de los rusos, los alemanes, amén de Kundera y nuestro Cervantes. Interesa reparar asimismo en que los capítulos se deben casi exclusivamente a filólogos angloparlantes o que ejercen en Gran Bretaña y los Estados Unidos. El resultado de todo ello es un libro que presenta la novela europea según esta se entiende en Gran Bretaña: con la controvertida preponderancia del eje anglo-francés, algunas concesiones a alemanes y rusos, la presencia de Cervantes y la total exclusión de autores italianos y escandinavos. Las palabras finales de Bell no dejan de sorprender por varias razones. Primero, es evidente que con la ausencia de Hamsun el volumen pierde muchísimo, pero resulta inexplicable que se haga un hueco a gentes como Mary Shelley y se deje fuera al genio escandinavo. No menos sorprendente parece el capítulo de Henry

James, quien en efecto residió en Europa y escribió sobre temas europeos, pero no deja de ser un norteamericano encuadrado unánimemente en la literatura norteamericana. Según ese criterio, merecería la pena haber contado aquí, por ejemplo, con Vargas Llosa. Tampoco resulta fácil adivinar los criterios seguidos para la elaboración de esa lista de notables omisiones que Bell ofrece, al menos en lo concerniente a la literatura española. Aparece Pardo Bazán, pero no Galdós y Clarín; figuran Unamuno y Goytisolo, merecidamente, pero Marías desplaza a genios superiores como Azorín, Baroja, Martín Santos o Cela. Ello pudiera explicarlo el hábil marketing de las obras de Marías en Gran Bretaña, pero revela también un tétrico problema de fondo: el inmenso desconocimiento que de la novela española se tiene en el ámbito angloparlante. En efecto, uno habrá de preguntarse qué lugar ocupa la novela española en volúmenes como este. Las concesiones hechas a Cervantes, que de rara avis ha pasado a reconocerse como padre de la novela moderna, parecen insuficientes al constatar que Galdós o Clarín apenas merecen unos tímidos comentarios como émulos de los naturalistas franceses, o que Cela, Azorín y Unamuno brillan por su ausencia.

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012, 352 pp.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

La visión clásica de una Andalucía alegre es un tópico que se ha ido formando desde el siglo XIX. La mirada del extranjero –de todos esos extranjeros ilustres– que visitó esta tierra tuvo mucha culpa de ese tópico, pero sobre todo fue una lectura interesada del Sur que fue conformando una manera específica de mirar la realidad, una superficie que eliminaba lecturas profundas de lo que en realidad existía y sucedía, llegando hasta hoy: podemos comprobar cómo el folklorismo más barato y liminar se ha apoderado de una manera de ver esta tierra, sacudida históricamente por la injusticia, poniendo al mal tiempo buena cara y sonriendo, bailando y contando chistes. No es tópico todo lo que reluce, sin embargo. Y de igual modo que el donaire se iba empoderando del tópico, a la vez se iba forjando la cara oculta y sombría, la triste y melancólica, que fue adquiriendo prestigio literario so-

LECTURA Y SIGNO, 8 (2013), pp. 217-219

bre todo a partir del modernismo, alcanzando máximo esplendor en los días de la vanguardia histórica, con poetas como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o Luis Cernuda.

Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia, de Miguel Ángel García, profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Granada, es un libro extraordinario que disecciona de manera sesuda e incisiva, rigurosamente científica, lo que significa la melancolía en nuestra más inmediata modernidad literaria, un tema que, por otra parte, tiene antecedentes de prestigio desde la Antigüedad y que hunde sus raíces en el Medievo. La melancolía es un tema transversal que contamina y salpica los grandes asuntos de la literatura. No sólo responde a una explicación biologicista –la cual plantearía que se halla intrínsecamente en la naturaleza humana, como la bilis– sino que también viene asociada a una suerte de aceleración histórica asociada al repliegue del sentido que elaborara Foucault en *Las palabras y las cosas* o *La arqueología del saber*, y que tiene lugar a partir de finales del siglo XV. De una manera u otra está claro que ambas concepciones se complementan y refuerzan un síntoma que se ha diagnosticado durante la historia del hombre de mil modos distintos. Tédio, tristeza, pereza, acidia, melancolía, saudade, etc. Un síntoma que no siempre se ha acertado a señalar o tratar, una mancha negra del ánimo. No habría más que recordar *Estancias*, de Giorgio Agamben, para un recorrido histórico breve a través de sus temas y algunas de sus ramifica-

ciones, y de un modo más amplio *La anatomía de la melancolía*, de Robert Burton, en sus tres volúmenes, obra escrita en el siglo XVII y que viene a ser un resumen de las ideas que hasta la modernidad se tenían sobre este espinoso asunto.

Pero para llegar al Veintisiete el profesor Miguel Ángel García comienza a bucear en los precedentes literarios, históricos, sociológicos y filosóficos de la época, fijándose especialmente en el volumen –aparecido en Granada– de *Tristeza andaluza*, de Nicolás María López, publicado en 1898. A este libro y a todo lo que le rodea, y lo que significó, le dedica el primer capítulo, titulado «1. Granada fin de siglo. Voluntades y voluptuosidades» (pp. 23-64), tras una sustanciosa «Introducción» (pp. 7-22). Su origen granadino, sus raíces alhambristas, y sus reminiscencias almorávides, convirtieron a este pequeño volumen rápidamente en un modelo a seguir. Asociado a la pereza morisca, oriental o granadina, o directamente con lo que denominamos tristeza, el personaje de este libro «sueña melancólicamente con el paraíso» (p. 39), un paraíso que bien podría haber pintado o ilustrado Santiago Rusiñol en sus cuadros de la Alhambra, cármenes o jardines finiseculares. Pero también podríamos recordar algunos libros de Francisco Villaespesa, seguramente el más sobresaliente de todos, o de José Sánchez Rodríguez y su *Alma andaluza*, sin olvidar cierto Manuel Machado o Antonio Machado, o el mismo Juan Ramón Jiménez, si bien el asunto andaluz es más escurridizo en estos últimos. Por todos estos capítulos importantes de nuestras letras e

ideología literaria el profesor Miguel Ángel García nos ofrece un bello paseo.

Además, y como apunte extraído a modo de reflexión, habría que tener en cuenta que la razón de esta separación entre lo andaluz en autores andaluces no se encuentra, lógicamente, en que hayan nacido o no en la tierra, sino en un proyecto amplio –económico, político, etc.– y en cierto sentido interesado al servicio de unos fines concretos. Con el fin definitivo del Imperio Español, en la pérdida simbólica de sus dos colonias, España necesitaba urgentemente de una regeneración que limpiara y puliera desde abajo, que removiera las bases de la sociedad y del Estado. La literatura, contagiándose de esa preocupación comenzó a tratar de nuevo el asunto de Castilla –donde España se encarna, siendo su corazón y su «esencia»–, y de ahí surgen títulos como *Campos de Castilla*, de Antonio Machado o, por citar alguna pieza concreta, el soneto «Octubre» de Juan Ramón Jiménez: «Estaba echado yo en la tierra, enfrente / del infinito campo de Castilla, / que el otoño envolvía en la amarilla / dulzura de

su claro sol poniente». Aunque luego, con los años, también estos andaluces –JRJ se autoproclamó, andando el tiempo, como todo el mundo bien sabe, «andaluz universal»– desarrollan el tema andaluz en sus más variadas vertientes, especialmente en la asociada a su melancolía, resulta evidente que se trata de una cuestión de un interés y de la dirección de una mirada, escapándose un poco del objetivo de esta reseña, pero lo cierto es que el hecho de que una literatura profundice o desarrolle unos temas u otros no es casualidad sino que es fruto de una construcción histórica determinada.

El profesor Miguel Ángel García, con su habitual introspección y agudeza crítica, nos ha entregado un libro que es ya una referencia ineludible de los estudios sobre el modernismo y la vanguardia española, especialmente interesante porque analiza el tema de la tristeza, lo disecciona y explica de manera meridiana. Un tema atractivo y actual como pocos. Todo un volumen recomendable que forma parte ya de nuestro repertorio bibliográfico más exquisito.

JOSÉ MARÍA BALCELLS, *Miguel Hernández: espejos americanos y poéticas taurinas*, Madrid, Devenir, 2012, 334 pp.

MARIO PAZ GONZÁLEZ
I.E.S. Astura

Viniendo a sumarse a la nueva y, en la mayor parte de los casos, luminosa bibliografía publicada a raíz del centenario del nacimiento de Miguel Hernández en 2010, encontramos este volumen del profesor José María Balcells que forma, junto con *Sujetado Rayo* publicado también por Devenir en 2009, un amplio recorrido por prácticamente todos los aspectos importantes de la vida y de la obra del escritor oriolano. Ahora bien, si aquel abarcaba de forma sucinta las diferentes etapas de la trayectoria del poeta, éste se centra con exclusividad en dos aspectos muy concretos de su producción no siempre estudiados con la profundidad que sería necesario. Nos referimos a la influencia en su vida y en su obra de destacadas figuras de la poesía hispanoamericana de finales del siglo XIX y principios del XX y a la presencia del mundo taurino en un buen número de sus composiciones. Sin embargo, es pre-

ciso aclararlo desde el principio, uno de los mayores méritos del estudio que aquí se comenta es el de que es posible leerlo no sólo como un trabajo académico al uso –que también– sino como una crónica, no por detallada carente de amenidad, de lo que fue la vida literaria española del primer tercio del siglo XX. De la mano del profesor Balcells, y siguiendo al poeta Miguel Hernández, nos internamos en el mundo de las tertulias literarias, los espectáculos teatrales, los recitales poéticos, los entresijos de la llamada fiesta nacional o la lucha durante la contienda civil, con la misma facilidad con que lo haríamos en una obra que novelase todo ese período y nos mostrase las vicisitudes y peripecias de aquellas personas a las que les tocó vivirlo.

Pese a la división ya comentada en dos núcleos temáticos, el libro se estructura en nueve capítulos a lo largo de los cuales se van mostrando los diversos aspectos estudiados de la obra hernandiana. Por ejemplo, la influencia del lenguaje modernista de Rubén, cuyas reminiscencias y musicalidad, así como algunas características métricas (alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos...), se palpan ya en las primeras composiciones del autor de *El rayo que no cesa*, algo que, según se nos dice, había señalado ya en su día Ramón Sijé al citar al nicaragüense como la cuarta influencia del oriolano, seguido de parnasianos y simbolistas, cuya inspiración, en muy buena medida, había llegado a la poesía española también a través del propio Darío.

Junto a ella estaría además la influencia del mejicano Amado Nervo, a quien se dedica un breve capítulo, así como a la del uruguayo Julio Herrera y Reissig, aunque en este caso con una presencia más tardía, llegada quizás a instancias de Pablo Neruda y, con bastante probabilidad, en torno a 1935, lo que explicaría el palpable influjo dejado en *El rayo que no cesa*, aspecto este que destaca el profesor Balcells.

Otra de las fuentes de inspiración literaria que se destacan en este estudio es la del bonaerense, hijo de españoles, Raúl González Muñón, cuyos poemas sobre los mineros de las cuencas asturianas habrían de resultar muy fructíferos para el oriolano. Pero, quizás, de un mayor interés resulta el largo capítulo dedicado a César Vallejo, pues aunque, como allí se destaca, “encontrar huellas del tipo que sea, pero concretas, de la poesía hernandiana en la del poeta de Perú se hace muy cuesta arriba, y lo mismo sucede en el supuesto inverso”, la comparación de la obra de ambos muestra una serie de llamativas semejanzas y “convergencias divergentes” en lo referido a temáticas o puntos de vista, lo que justifica sobradamente el ameno y original análisis.

Y algo similar podría decirse de los siguientes capítulos, dedicados a la amistad, ya no influencia literaria, entre Miguel Hernández y los cubanos Nicolás Guillén y Alejo Carpentier. De los encuentros con ambos se destaca el acaecido durante el *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, en 1937. O ya en París, cuando el oriolano va camino de la URSS y Carpentier lo lleva a los Estudios Foní-

ric a grabar su recitado de la “Canción del esposo soldado”. También en el terreno de la amistad, más que en el del parentesco literario, cabe englobar la relación de Hernández con el periodista portorriqueño Pablo de la Torriente Brau, con el que colaborará, ya durante la contienda, en diversos puntos del frente, pues fue de la Torriente “quien propuso, y por tanto puso, a Miguel Hernández en el cargo de determinadas responsabilidades culturales, y fue él también el que lo recomienda y lo vincula al Comisariado, ya en los primeros momentos, o un poco después”. El portorriqueño inspirará la “Elegía Segunda” incorporada a *Viento del pueblo*, así como el personaje del cubano en su pieza teatral *Pastor de la muerte*.

El primero de los capítulos dedicados a la presencia de lo taurino en la vida y en la obra de Miguel Hernández comienza con un sucinto, pero no por ello menos minucioso, estudio de la presencia de la tauromaquia en Orihuela, aspecto este importante, pero que no había tenido desarrollo en estudios anteriores, pese a remontarse documentalmente al último tercio del siglo XIV. En cualquier caso parece bastante probable que la afición le llegaría al poeta por cauces familiares y por el círculo de sus amigos más próximos, Ramón Sijé y Carlos Fenoll. La influencia del mundo taurino se palpa ya en su *Perito en lunas*, “donde son dos los poemas taurómacos insertos, los dedicados al toro y al torero”. Son, sin embargo, dos o tres más los poemas que podrían adscribirse a este ciclo y que tienen alguna influencia taurina, como la “Elegía media del toro”,

escrita en tercetos encadenados y leída por su autor a comienzos de 1933 en la Universidad Popular de Cartagena.

Por otra parte, la vinculación entre tauromaquia y teología estará muy presente en su auto de 1933 *Quién te ha visto...*, en el que se muestra la asociación del toro con el sexo entendido como pecaminoso. También la muerte de Ignacio Sánchez Mejías habría de servir a Miguel Hernández para crear dos textos literarios, la elegía “Citación-fatal” y su obra dramática *El torero más valiente*, de 1934, “una creación de gran relevancia para comprender el tránsito hacia otro universo poético hernandiano, pues atestigua y permite apreciar cómo el poeta va perfilando una de sus claves líricas más singularizadas: convertir al cornúpeta en «estandarte amoroso»”.

También la influencia de lo taurino, combinado en este caso con el eros, se muestra en *El silbo vulnerado*, cuyas fases poéticas conciernen a los años 1933 y 1935. A través del análisis de esta obra, escrita en buena medida reflejando algunos aspectos de su relación con su futura esposa Josefina Manresa, nos adentra José María Balcells en la relación de ésta con el mundo de los toros, su asistencia a las corridas celebradas en Orihuela y la mención de ellas que está presente en el epistolario de ambos. También se nos habla ahora de la colaboración del poeta con José María de Cossío en su vasta enciclopedia *Los toros*.

Serán varios los textos de temática taurina incluidos en *El rayo que no cesa*, en los que el toro “asoma, o irrumpe ampliamente, en distintos poemas desde la

perspectiva erótica, pero identificado con el padecer amoroso del hablante”, aunque esto último con algunas excepciones. Aunque en muchos de ellos no se percibe un uso expreso del léxico de la tauromaquia.

Es, sin embargo, en los poemas creados en el transcurso de la Guerra Civil donde el pretexto del toro cobra un cariz nuevo, por la “sustitución del factor genital por el político”. También ahora se percibe una diferencia en lo que a la presencia del buey se refiere, pues en clave bélica este animal sólo es mencionado explícitamente en una ocasión, aunque su figura se nos muestre de forma implícita en muchas otras composiciones, por ejemplo a través del yugo. Por ello, comprendemos que ahora el buey se muestra sometido, manso y sumiso, frente al toro que mantiene su perfil cargado de orgullo y virilidad. También el toro aparece en otras composiciones de 1937, pero como significación totémica, como en “España en ausencia” o en “Nacimiento de España”.

El conjunto de textos que integran el libro y que, en cuanto a la temática abor-

data se muestran en orden cronológico siguiendo la vida y la obra del poeta, destaca por la gran minuciosidad de datos con la que se abordan ambos aspectos, minuciosidad que permite al lector recrear vívidamente el ambiente de los años en que el oriolano escribió su obra. También debe hacerse especial mención a la originalidad en el enfoque –donde cabe destacar el capítulo dedicado a César Vallejo y Miguel Hernández–, tal como hemos apuntado al principio. El profesor Balcells es un gran conocedor del tema y ese dominio le permite manejarse con una soltura que allana el camino al lector. No estamos tanto ante un libro cargado de datos filológicos (aunque estos no falten), sino, como hemos señalado al principio, ante un ameno relato sobre una época concreta elaborado por un gran conocedor de la misma. Esta gran amenidad permite que, en numerosas ocasiones, se pueda leer el conjunto como una fidedigna crónica de la vida y la época de uno de los principales poetas que ha dado la literatura en lengua castellana a lo largo del siglo XX.

JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA y ANTONIO LAFARQUE, eds. *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2011, 392 pp.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

Hubo unos años, no hace demasiado tiempo, en que leer a José Ángel Valente era incompatible con leer a Jaime Gil de Biedma. Fueron años en los que la poesía española se había polarizado entre la poesía de la experiencia y la poesía de la diferencia, entrando una y otra en un breve lapso en seria decadencia, repitiendo sus discursos y automatizando tics, escenarios y personajes. Eran las secuelas de lo que habían sido dos grandes escuelas, que nunca fueran antitéticas, pero que polarizaron los debates y discusiones de buena parte de los años ochenta y noventa. Lógicamente de todo aquello quedó lo verdaderamente bueno, Gil de Biedma había sobrevivido a su muerte, a pesar de las modas y de su caricaturización por parte de no pocos poetas, al igual que Valente, quien vivió algunos años más -no demasiados más- y que también tuvo ocasión de comprobar cómo sus seguidores le

imitaban con no demasiado esplendor. De lo que se deduce algo muy elemental: la buena poesía no atiende a escuelas ni estilos sino que cumple una serie de objetivos básicos, impactando de un modo u otro en los lectores, pellizcando, chocando. Ni siquiera la tan manida o manoseada teoría de que un poema debe emocionar es válida, teniendo en cuenta la formación y gusto de los lectores, su estado de ánimo, su predisposición, etc., como afirma T. S. Eliot en *The Sacred Wood* (1920): «La poesía no consiste en dar rienda suelta a las emociones, sino en huir de la emoción; no es una expresión de personalidad, sino una huida de la personalidad» (traducción de Ignacio Rey Agudo en *El bosque sagrado*, San Lorenzo de El Escorial: Langre, 2004: 239). La cita, por cierto, y viene totalmente a colación, está extraída del ensayo –incluido en el volumen que nos ocupa– de José Andújar Almansa titulado «El limo y la ciudad celeste», un ensayo de cuarenta páginas que nos da el calibre de lo que vamos a encontrar en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, el libro del que aquí queremos dejar constancia, en edición del propio José Andújar Almansa y Antonio Lafarque, y publicado pulcramente, como acostumbra, por la editorial valencia Pre-Textos.

José Ángel Valente como ningún otro –aunque por extensión, cada uno a su modo, la Generación del 50 en conjunto también lo hizo– tuvo en cuenta esta premisa de que la emoción no puede ni debe ser el único medio para punzar al lector, que el poema debe respirar y dejar paso en el silencio a su propia voz, del que se

nutre, sin atender a desahogos internos o búsquedas de lector ideal. Y si su trayectoria, desde *A modo de esperanza* (1955) hasta *Fragmentos de un libro futuro* (2000), siempre estuvo jalonada por hitos líricos, que marcaron la pauta de la poesía en lengua española y que le convirtieron en uno de los grandes poetas europeos del siglo XX, fue quizá en su última etapa, ya cuando el poeta gallego se estableció en Almería, en el lejano sur, cuando se intensificó de manera inusitada su escritura, adquiriendo a un mismo tiempo transparencia y temblor, claridad y fulgor, huyendo de cualquier atisbo metafísico pero adentrándose en la capacidad celeste que tiene la palabra por albergarnos. Lejanía y hondura, eso representaba ese nuevo enclave en el que arraigó. Y ese lugar no fue otro que Almería, a la que denominó «ciudad celeste», donde se estableció desde 1985 atraído por la influencia sufí y la luz, que había descubierto –o mejor dicho redescubierto– como en ningún otro sitio.

Quisiéramos crear una palabra, una sola palabra, que fuese igual a este espacio quieto e infinito donde, sin embargo, el mundo muere y nace al otro lado de su propia imagen. Cataclismo final. Teología de la luz celeste. Hemos seguido el sol desde hace mucho, desde el comienzo de los tiempos, dicen. Lo hemos seguido. Se va más allá, del otro lado de sí, se sume en el costado opuesto de la luz, herido por la lanza. Cáliz, este espacio de fuego, grial de sangre, donde humillo mis fauces. Inexhausto.

Palabras del propio Valente de su texto titulado «Perspectivas de la ciudad celeste», recogido en *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), y que son un bonito homenaje a Almería, una meditación

sobre la historia de la ciudad pero también sobre una forma de ver la vida, de contemplar la realidad. De un modo u otro los hallazgos expresivos de Valente son insuperables, y su voz perdura en aquello donde se posó. José Ángel Valente desarrolló a partir de mediados de los ochenta, ya sin pudor alguno, aquellas temáticas que venían conformándose desde hacía años como sus predilectas, esto es las grandes tradiciones místicas –árabe, judía, y de extremo Oriente–, elaborando un imbricado pensamiento metafísico que tendrá correlato siempre en el poema y en la metapoesía, en el propio brotar de la escritura y en su ejecución procesual. De esta época, inaugurada con *Material memoria* (1978), surge también la denominación de una escuela que él encabezó (que desde ahí se remonta, también como una suerte de contestación al venecianismo), la de la poesía del silencio (luego también degenerada en lo que se llamó poesía de la diferencia), que concitó animadores y detractores casi hasta hoy mismo: «Un poema no existe si no se escucha, antes que su palabra, su silencio», afirmará no sin razón el poeta gallego, recordando quizás una frase lapidaria que a él le gustaba re-

petir de otro poeta –y amigo– admirado suyo, Edmond Jabès: «El desierto es bastante más que una práctica del silencio y de la escucha. Es una apertura eterna.». Con Jabès vivirá no pocas afinidades durante las últimas décadas, en los ochenta y noventa, precisamente en la época en la que vivía entre París y Almería.

De este modo Valente situaba su tradición en el corazón de la modernidad, y de este modo también *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente* es un volumen muy recomendable que concita a autores, especialistas y críticos de primera talla, con textos muy valiosos que desde aquí solo nos queda recomendar, surgiendo a partir de los actos conmemorativos del décimo aniversario de la muerte del poeta. Tal y como se nos dice en el «Prólogo» de esta magnífica colectánea: «En el fin de los desiertos aguarda la transparencia definitiva del lenguaje, los espejismos de la subjetividad igual que la identidad cambiante de sus arenas, la naturaleza del silencio como señal o signo... Y también la memoria del sur como memoria de la luz, esa otra imagen invertida de los desiertos» (p. 11).

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *Estrategia y melancolía. La herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero*, Bern, Peter Lang, 2012, 300 pp.

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Los que nos dedicamos a estudiar la obra de escritores bien muertos y enterrados lo hacemos con la seguridad –o con la esperanza, al menos– de que, por muchas insensateces que digamos, ninguno de ellos se levantará de la tumba para enmendarnos la plana. Corren un riesgo considerablemente mayor quienes han de habérselas con los que viven y colean; y más, cuando, como en este caso, se trata de Luis García Montero, poeta bien asentado en el canon literario español, y se vienen a poner negro sobre blanco razones que matizan y a veces incluso contradicen el discurso oficial construido por el propio autor en torno a su obra. A lo largo de tres décadas, García Montero ha venido organizándose una trayectoria literaria basada en el realismo estético, en la atención a lo cotidiano y en un lenguaje que se pretende directo, transparente y comunicativo. Al tiempo, ha desarrollado una

amplia labor crítica y teórica, que, en parte, se explica por su condición de profesor de Literatura española en la Universidad de Granada –ahora en excedencia–, pero que también le ha servido para apuntalar histórica y teóricamente su programa de creación poética. De ahí esa *estrategia* que se señala en el título del libro reseñado y que reformula de manera muy singular la poesía española moderna y, en concreto, la producción de algunos poetas a los que Montero señala como parte de su propia tradición.

Resultan especialmente significativas dos de las citas que abren el libro y que ayudan a marcar las pautas de lectura. La primera, firmada por T. S. Eliot en su ensayo «Tradition and the Individual Talent», sentencia que la tradición «no puede heredarse, y si se la quiere alcanzar ha de hacerse con un gran esfuerzo». En la segunda, el crítico Julián Jiménez Heffernan, en su artículo «Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas», de 2003, opone una historia *externa* de la poesía, convertida en un «refugio de mentiras habitables», a otra historia *interna*, que los poetas viven «como una fatalidad necesaria, huérfana de explicación». Si las palabras de Eliot ayudan a entender el propósito que García Montero se marcó como poeta, las de Jiménez Heffernan definen la tarea que Margarita García Candeira se ha impuesto a la hora de escribir este libro: la de reconstruir lo que el granadino no dice de sí mismo, pero que resulta, sin embargo, decisivo para entender cabalmente su poesía y la búsqueda

estratégica de una tradición que da sentido y coherencia a su programa poético.

La lengua poética se convierte en clave para las dos primeras secciones del estudio, ya que García Montero parte de una concepción cívica de la poesía, en la que prima la comunicación y la conexión armónica entre significante y significado. De ahí sus reparos ante cualquier forma de vanguardia estética en la que se rompa esa armonía y se dificulte la comunicación con el lector. Aun cuando su libro inicial, *Y ahora ya eres dueño de Puente de Brooklyn*, fuera afín a modos vanguardistas, su revisión de la historia de la poesía española se sostiene en una estética realista y cuestiona los modelos surgidos de las vanguardias. Esas posiciones le han llevado a mantener una difícil relación con poetas como Rafael Alberti o Federico García Lorca, que ha insertado en su propia tradición, a pesar de formar parte fundamental de la tradición vanguardista en España. El libro de Margarita García Candeira explora precisamente en esa suma de contradicciones latentes entre el plan previo trazado por el poeta, sus razones críticas y su práctica poética, subrayando la melancolía a la que conduce.

En las secciones tercera y cuarta, García Candeira aborda las relaciones que, en la obra de Luis García Montero, se mantienen con Rafael Alberti y Federico García Lorca, no sin subrayar las circunstancias personales en las que se encuadra el conflicto. En el caso de Rafael Alberti se remontan al *Manifiesto albertista* presentado por García Montero y Javier Egea en 1982 y se multiplican con su posterior

amistad con el poeta gaditano, rememorada aquí y allá en sus versos. El vínculo con Lorca resultaba casi inevitable, dada su condición de granadino, y hasta por su misma fuerza de atracción, a la que, sin embargo, aseguraba resistirse en un texto de 1993 como «Impresión de Federico García Lorca»: «García Lorca es realmente un poeta muy lorquiano y resulta difícil para otro autor acercarse a su poesía sin rozar el plagio». García Montero, según se explica en el libro, hace de ambos una «lectura intencional... guiada por un propósito corrector», dando preferencia a «algunos aspectos poéticos, que reivindicada para su propia propuesta». En otras palabras, la cabeza visible de la poesía de la experiencia gestiona interesadamente la memoria y la obra de Alberti y Lorca para justificarse a sí mismo, para incluirlos dentro de su tradición y facilitar así su propia entrada en los altares de la literatura española y en una peana próxima a la suya. Y todo al tiempo que se mantenía ese firme cuestionamiento frente a cualquier forma de experimentalismo poético, que, no obstante, terminó deslizándose en su propia reescritura de ambos autores. Especialmente interesante resulta la quinta y última sección del libro, «La experiencia fatigada de la tradición», en la que, lejos de limitarse a ofrecer unas simples conclusiones, García Candeira vuelve sobre las últimas obras de García Montero. Partiendo de títulos tan significativos de por sí como *Vista cansada*, se analiza la

revisión que el poeta hace de su propia trayectoria y de su relación con Lorca y Alberti como precursores, para dejar patentemente claro el resultado melancólico y el «coste creativo que la renuncia a la vanguardia supone» (p. 255).

Según se anuncia en las páginas preliminares, el libro tiene su origen en una tesis de doctorado leída en el año 2011 con el título de *La negociación de la tradición. Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero*. Ello explica algún exceso en la demostración de lecturas críticas, que forma parte inevitable del género. Nada, sin embargo, impide reconocer el esfuerzo intelectual y la finura crítica de Margarita García Candeira, que no solo se ha atrevido a entrar a saco en unos de los poetas más reconocidos de la literatura española contemporánea, sino que ha evitado repetir los discursos que el propio Luis García Montero ha construido sobre sí mismo, su historia externa. Muy al contrario, ha indagado en el sentido y la función de sus formulaciones, se ha atrevido a subrayar la contradicción que subyace tras las palabras expresas y ha propuesto una nueva lectura de su obra frente a sí misma y frente a la tradición elegida por el propio poeta. *Estrategia y melancolía. La herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero* es un libro valiente, escrito con precisión e inteligencia y considero que decisivo para la recta interpretación de la poesía española en los últimos años.

Resúmenes/Abstracts

TÍTULO: La refundición de obras en el siglo de oro: el ejemplo de la literatura popular impresa

AUTOR: María Sánchez Pérez

RESUMEN

Durante la Edad Media y los Siglos de Oro fueron frecuentes los casos de reescritura y relectura de un mismo texto. El objetivo de este artículo es analizar las diferentes formas de circulación que tuvieron las relaciones de sucesos en pliegos sultos poéticos, así como sus procesos de reescritura y relectura de estos textos a lo largo de los siglos.

ABSTRACT

During the Middle and Golden Ages, it was common for a text to be re-written and re-read several times. The aim of this paper is to analyze the diverse ways in which the narrative of special events circulated in poetic Spanish chapbooks, as well as the re-writing and re-reading processes of these texts throughout the centuries.

TÍTULO: Análisis de las protagonistas de algunas novelas de Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga

AUTOR: Simona Anna Barbagallo

RESUMEN

En este artículo fijaremos la atención en las protagonistas de las novelas *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós y *Tigre real* y *La Loba* de Giovanni Verga, poniendo de relieve algunas semejanzas en los papeles que las cuatro mujeres protagonistas, Rosalía, Nata, Fortunata y gnà Pina, interpretan en las obras.

PALABRAS CLAVE: Benito Pérez Galdós, Giovanni Verga, novela de adulterio, siglo XIX, mujer.

ABSTRACT

This article analyses the female protagonists' attitudes of the novels *La de Bringas* and *Fortunata y Jacinta* written by Benito Pérez Galdós and *Tigre real* and *La Loba* written by Giovanni Verga, pointing out the existing similarities in the role that Rosalía, Nata, Fortunata and gnà Pina interpret in the works.

KEY WORDS: Benito Pérez Galdós, Giovanni Verga, adultery novel, XIX century, gender.

TÍTULO: Miguel de Barrios: "El panegírico a las musas", *Flor de Apolo*. El sueño en la literatura

AUTOR: Rosa M^a Pérez Díez

RESUMEN

El poeta sefardí Miguel de Barrios vivió una doble vida como soldado y poeta. En 1665 ve la luz su obra *Flor de Apolo*, en donde incluye "El panegírico a las Musas", un viaje al Parnaso de la mano de la musa Clío, un sueño ficticio, artificio de larga tradición en la literatura desde sus inicios.

Palabras Clave: Lírica barroca. Sefardí. Mitología. Sueño.

ABSTRACT

The Sephardic poet Miguel de Barrios lived a double life as a poet and soldier. In 1665 he published his work *the Flower of Apollo*, where he included "The Panegyric to the Muses", a journey to Parnassus led by the muse Clio, a fictitious dream, a conventional literary artifice.

KEY WORDS: Baroque literature. Sephardic poetry. Mythology. Dream

TÍTULO: Teoría y creación en la trayectoria poética inicial de Carlos de la Rica

AUTOR: Juan Carlos Merchán Ruiz

RESUMEN

Carlos de la Rica puede considerarse un poeta de la llamada generación del cincuenta. En el presente artículo, recordamos la singularidad de sus inicios poéticos, que coinciden con la aparición de la vanguardia poética castellano-manchega, heredera del postismo. Poetas fundamentales, tales como Federico Muelas, Gerardo Diego o Ángel Crespo, influyeron decisivamente en la poesía primera del autor. Dada la formación humanista de Carlos de la Rica, pueden investigarse las bases estéticas de su poética si se contrastan determinados textos teóricos con los que el propio autor fue jalonando su obra, especialmente en su época de iniciación.

PALABRAS CLAVE: Carlos de la Rica humanismo, Federico Muelas, *Estría*, Ángel Crespo, *El Pájaro de paja*, vanguardia.

ABSTRACT

Carlos de la Rica can be considered a poet of the Generation of fifty. In this paper, we recall the uniqueness of his early poetry, which coincide with the appearance of the poetic art Castilian-La Mancha, postismo heirless. Fundamental poets, such as Federico Muelas, Gerardo Diego or Angel Crespo, influences on the author's early poetry. Given the liberal education of Carlos de la Rica, be investigated for his poetic aesthetic grounds if certain theoretical texts are contrasted with which the author himself was marking out his work, especially at the time of initiation.

KEY WORDS: Carlos de la Rica, humanism, Federico Muelas, *Estría*, Ángel Crespo, *El Pájaro de paja*, vanguardia.

TÍTULO: La refundición de obras en el Siglo de Oro: El ejemplo de la literatura popular impresa

AUTOR: María Sánchez Pérez

RESUMEN

Durante la Edad Media y los Siglos de Oro fueron frecuentes los casos de reescritura y relectura de un mismo texto. El objetivo de este artículo es analizar las diferentes formas de circulación que tuvieron las relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos, así como sus procesos de reescritura y relectura de estos textos a lo largo de los siglos.

PALABRAS CLAVE: Edad Media, Siglo de Oro, reescritura, relectura, relaciones de sucesos, pliegos sueltos poéticos

ABSTRACT

During the Middle and Golden Ages, it was common for a text to be re-written and re-read several times. The aim of this paper is to analyze the diverse ways in which the narrative of special events circulated in poetic Spanish chapbooks, as well as the re-writing and re-reading processes of these texts throughout the centuries.

KEY WORDS: Middle Ages, Golden Age, Rewriting, Rereading, Poetic Success Relations

TÍTULO: El concepto de novela y antinovela en *La Varona. Antinovela*, de Francisco Contreras Pazo (1975)

AUTOR: María Ángeles Chaparro Domínguez

RESUMEN

La varona. Antinovela es una obra poco estudiada de la literatura española del exilio de los años setenta. Escrita en Montevideo en 1975 por el almeriense Francisco Contreras Pazo, cuestiona desde su subtítulo los límites de la novela. El objetivo principal de este estudio es establecer si la obra, pese a su subtítulo, puede ser considerada una novela o si, efectivamente, por su estilo y estructura, responde a los parámetros de la antinovela, un género poroso que se consolidó con el *Nouveau roman* francés. Es, por tanto, un estudio de géneros partiendo de una obra y un autor concreto. Otro de nuestros objetivos es saber quién fue Francisco Contreras Pazo, uno de tantos autores olvidados en el exilio sudamericano.

PALABRAS CLAVE: novela, antinovela, géneros, Contreras Pazo, exilio.

ABSTRACT

La varona. Antinovela is a work poorly studied Spanish literature of the exile of the seventies. Written in Montevideo in 1975 by Francisco Contreras Pazo, born in Almería, questions from its subtitle the limits of the novel. The main objective of this study is to establish whether the work, despite its subtitle, may be considered a novel or, indeed, for its style and structure, responds to the parameters of the anti-novel, a porous genre consolidated with the French *Nouveau roman*. It is, therefore, a study of genres based on a work and a specific author. Another of our goals is to know who was Francisco Contreras Pazo, one of many forgotten authors in exile in South America.

KEY WORDS: novel, antinovel, genres, Contreras Pazo, exile.

TÍTULO: El lenguaje del comercio, el comercio del lenguaje: La palabra traída a cuentas en *Los errores* de José Revueltas

AUTOR: Francisco Ramírez Santacruz

RESUMEN

El presente trabajo estudia el lugar sobresaliente que ocupa el comercio en *Los errores* (1964) del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976). Se muestra, por una parte, cómo la acción de la novela consiste en una serie de transacciones entre los personajes y, por otra, se destaca que la principal moneda de cambio es la palabra. Debido al deseo fuera de control de los personajes el lenguaje entra en crisis, la cual se manifiesta, primero, en una inflación verbal, que produce una retórica perifrástica y, segundo, en la devaluación de la palabra, que se materializa en mentiras, promesas incumplidas y errores lingüísticos de implicaciones éticas.

PALABRAS CLAVE: José Revueltas, Novela mexicana, *Los errores*, Comercio, Lenguaje en crisis

ABSTRACT

This paper examines the privileged place of commerce in *Los errores* (1964) by Mexican writer José Revueltas (1914-1976). It shows how the action of the novel consists mainly of a series of transactions between its characters; additionally, it emphasizes how spoken word becomes the main currency. In

Los errores uncontrolled desire produces a crisis in human language that manifests itself, first, in verbal inflation, which produces a periphrastic rhetoric, and, second, devaluation of the word, which brings with it lies, broken promises, and linguistic errors with ethical implications.

KEY WORDS: José Revueltas, Mexican Novel, *Los errores*, Commerce, Human Language in Crisis

TÍTULO: José Antonio Muñoz Rojas y su visión poética de la naturaleza. De espirituales áureos y metafísicos ingleses

AUTOR: José María Balcells Doménech

RESUMEN

El estudio muestra la influencia de varios escritores del Siglo de Oro de la literatura española (Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Francisco de Aldana, San Juan de la Cruz y Pedro de Espinosa) en muchos de los aspectos de la visión del campo que ofrece José Antonio Muñoz Rojas en su obra poética. También muestra que los poetas metafísicos ingleses no influyeron en los versos de Muñoz Rojas inspirados en este tema.

PALABRAS CLAVE: Muñoz Rojas, poesía, tema del campo, escritores españoles del siglo XVI, poetas metafísicos

ABSTRACT

This article demonstrates the influence from some of the Spanish Golden writers (Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Francisco de Aldana, San Juan de la Cruz and Pedro de Espinosa) upon different aspects of the natural poetic vision by José Antonio Muñoz Rojas. What also will be shown is that the English metaphysical poets did not have an influence in regards to this theme upon the verses of Muñoz Rojas lyrical work.

KEY WORDS: Muñoz Rojas, Poetry, Field Theme, XVI Century Hispanic Writers, Metaphysical Poets

TÍTULO: La idea del vacío: *Réquiem de las esferas*, de José Luis Giménez-Frontín

AUTOR: Juan Carlos Elijas Escorihuela

RESUMEN

La contemplación, el pensamiento y la ciencia convergen en el último libro de poemas de José Luis Giménez-Frontín, concebido como tal, como pieza homogénea en la que fluyen los poemas entre el éter de la conciencia que alberga el férax vacío, o viceversa. Instante, vacío y poema. Las diferentes voces poéticas, la persona que dice el Poema, contribuyen a la música cósmica, al fulgor de las estrellas.

PALABRAS CLAVE: Giménez-Frontín, Réquiem, Esferas, Vacío

ABSTRACT

Contemplation, thought and science converge in José Luis Giménez-Frontín's last book of poems. It was conceived in such a way, as a homogeneous piece in which poems flow through the ether of awareness which shelters the ferocious emptiness or, vice versa. Instant, emptiness and poem. The different poetic voices, together with the person who utters the poem, contribute to the cosmic music, to the brightness of the stars.

KEY WORDS: Giménez-Frontín, Requiem, Spheres, Emptiness

REVISTAS DE INTERCAMBIO

Analecta Malacitana

Universidad de Málaga
Málaga España

Anales de Literatura

Universidad de Alicante
Alicante España

Anales de Literatura Española

Contemporánea

Society of Spanish and Spanish-
American Studies
Boulder (Colorado) USA

Canelobre

Instituto Juan Gil-Albert
Diputación de Alicante
Alicante

Castilla

Universidad de Valladolid
Valladolid España

Cuadernos del CEMYR

Universidad de la Laguna
La Laguna (Tenerife) España

España Contemporánea

Department of Spanish and Portuguese
Columbus (Ohio) USA

Ex Libris

Universidad de Alicante
Alicante

Fa ventia

Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona

Filología

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires Argentina

Letras de Deusto

Universidad de Deusto
Bilbao España

Letras Peninsulares

Department of Spanish
Davidson College
Davidson (NC) USA

El maquinista de la Generación

Centro Cultural de la Generación
del 27
Málaga España

Monteagudo

Universidad de Murcia
Murcia España

Quaderni Iberoamericani

Asociacione Studi Iberici
Turín Italia

Revista de Filología

Universidad de la Laguna.
La Laguna (Tenerife) España

Revista Literaria Baquiana

Miami
USA

Salina

Universitat Rovira y Virgili
Tarragona España

*Transitions. Journal of Franco-Iberian
Studies*

Florida Atlantic University
Boca Ratón
Colorado College
Colorado Springs

NORMAS DE ESTILO DE LECTURA Y SIGNO

Los trabajos se dirigirán al Consejo de redacción de la revista: Juan Matas Caballero y/o José María Balcells Domenech. Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras. Dpto. Filología Hispánica. Campus de Vegazana. León. 24071. Correo electrónico: ulelys@unileon.es

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán también a la dirección y/o secretaría de la revista. De todos ellos se dejará constancia en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones recibidas.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los ARTÍCULOS, 15 para las NOTAS y 6 para las RESEÑAS, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos y notas irán acompañados de un RESUMEN de su contenido en español e inglés (ABSTRACT) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de cinco PALABRAS CLAVE en español e inglés (KEY WORDS) que condensen el contenido de los trabajos; el título también deberá ir en inglés.

Los trabajos deberán ajustarse a las siguientes **normas de estilo**:

INTERLINEADO

- Interlineado: 1,5 para el texto y sencillo para citas textuales y notas a pie de página.

FUENTE

- Fuente: 12 Book Antiqua para el texto y 10 para citas textuales y notas a pie de página.

TÍTULO

- El título del trabajo irá en mayúscula, en negrita, centrado y encabezando el trabajo.
- El nombre del autor del mismo ha de ponerse siempre, tras un interlineado en blanco, debajo del título, centrado y en letra versalita.
- Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, también centrado, y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad — u otro centro de trabajo — a que pertenece el autor.

- Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Nombre Apellidos, *Título*, Nombre del editor, traductor o compilador, Ciudad, Editorial, año, número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá bajo el título, alineado al margen derecho. Las reseñas no llevarán notas a pie de página, ni bibliografía final

CITAS

- Las citas textuales que tengan una extensión de más de tres líneas deben llevar un sangrado en el margen izquierdo de 2 cms., y el margen derecho debe ir justificado igual que el resto del trabajo; deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que no debe ir entre comillas:

Aceptar que el *Jardín de flores curiosas* es quizá una de las fuentes del *Persiles* y sumar a esta hipótesis el poco positivo juicio que tradicionalmente ha merecido la última novela de Cervantes es posible que haya repercutido, con justicia o sin ella, sobre la valoración de un autor, Antonio de Torquemada, que previamente había gozado de la sorna cervantina.

- La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes: [...].
- Para las citas en el cuerpo del texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas «»; si dentro de esa cita hubiera que incluir otra, se haría con las comillas inglesas "".
- El número de la llamada de la cita o nota irá volado o en superíndice, sin paréntesis, y se colocará después del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

- En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben hacerse de la siguiente manera:
 - a. Artículo en revistas: Nombre Apellidos, «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, Número o Volumen (año), páginas:

J. Lara Garrido, «Riesgo y ventura de un gran bibliógrafo, estudioso del Siglo de Oro. Nuevo perfil de Cayetano Alberto de la Barrera», *Lectura y Signo*, 1 (2006), pp. 239-297.
 - b. Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos, «Título del artículo», Nombre Apellidos (Editores o Compiladores), *Título de la obra*, Ciudad, Editorial, año, páginas:

L. García Montero, «Luis Cernuda y Andalucía», en J. Matas *et alii* (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal Universitaria, 2005, pp. 47-61.

c. Libro: Nombre Apellidos, *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, páginas del libro:

J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1983³, pp. 226-267.

Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo: J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 326; o *vid.* J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 328.

Si se repite de forma inmediata la misma obra y página, se pondrá: *Ibidem*; si cambia la página: *Ibidem*, p. 345.

EPÍGRAFES

- Los epígrafes siempre irán numerados (nunca números romanos) en negrita y al inicio del párrafo. Si incluyen título deberán mantener el siguiente orden:

1. EPÍGRAFE	(VERSALES Y NEGRITA)
1.1. Epígrafe	(redonda y negrita)
1.1.1. <i>Epígrafe</i>	(redonda y cursiva)

BIBLIOGRAFÍA

- Si el autor quiere añadir al final del trabajo una Bibliografía, la titulará (en letra versalita y centrada). Las entradas bibliográficas, que deberán llevar una sangría francesa de 1'5 cms., se harán de la siguiente forma:

a. Artículo en revistas: APELLIDOS, Nombre, «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, Número o Volumen (año), páginas:

LARA GARRIDO, J., «Riesgo y ventura de un gran bibliógrafo, estudioso del Siglo de Oro. Nuevo perfil de Cayetano Alberto de la Barrera», *Lectura y Signo*, 1 (2006), pp. 239-297.

b. Artículo en obra colectiva: APELLIDOS, Nombre, «Título del artículo», en Nombre Apellidos (Editor o Compilador), *Título de la obra*, Ciudad, Editorial, año, páginas:

GARCÍA MONTERO, L., «Luis Cernuda y Andalucía», en J. Matas *et alii* (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal Universitaria, 2005, pp. 47-61.

c. Libro: APELLIDOS, Nombre, *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año:

MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1983³.

POLÍTICA EDITORIAL DE LECTURA Y SIGNO

1. *Lectura y Signo. Revista de Literatura* es un ámbito de libertad para la expresión de la crítica y también de la creación literaria. En *Lectura y Signo* tienen cabida todas las reflexiones crítico-literarias que se ocupan de la literatura escrita en castellano, en cualesquiera de sus etapas y épocas históricas, en su diversidad y mixtura genérica, en su pluralidad tonal y en todos sus códigos y registros expresivos y, por supuesto, en su permanente diálogo con otras manifestaciones artísticas. No importa la perspectiva de estudio que se adopte ni el método de asedio que se use: todos los enfoques y procedimientos analíticos son perfectamente válidos para adentrarse en el conocimiento del vasto cuerpo de escritores y obras de nuestra literatura. El ámbito de *Lectura y Signo* lo habita todo aquel (ya sea profesional, iniciado o alumno) que de alguna forma se interese por el conocimiento de la literatura escrita en castellano.
2. *Lectura y Signo* es una publicación de la Universidad de León, editada de forma ininterumpida desde 2006 con una periodicidad anual; desde el año 2010 se publica en dos volúmenes, uno por semestre.
3. Los trabajos que se envíen a *Lectura y Signo. Revista de Literatura* deben ser originales e inéditos y no considerados en otra revista para su publicación.
4. Los autores de los trabajos son los únicos responsables de las afirmaciones vertidas en sus artículos.
5. Los trabajos se enviarán en versión impresa y en soporte informático (preferentemente en Word para PC, en versión 6 o superior), acompañados de un breve resumen y palabras clave en español e inglés, y adaptados a los objetivos y a las normas de estilo de la revista, que se pueden hallar en las páginas finales de los volúmenes publicados o en su página web: <http://www3.unileon.es/dp/dfh/lecturaysigno/>
6. El consejo de redacción de *Lectura y Signo* comprobará que el artículo cumple las normas de estilo, que se adapta a los objetivos de la revista, y acusará recibo a los autores de los trabajos que le lleguen.
7. La revista utiliza el sistema de revisión externa por expertos (*peerview*) en el conocimiento de la literatura española y en las metodologías empleadas en las investigaciones. Los originales serán revisados de forma anónima (sistema doble ciego) por dos expertos en el objeto de estudio ajenos al Comité de redacción y a la entidad editora.
8. Si hubiera desacuerdo entre los evaluadores externos, *Lectura y Signo* encargaría el dictamen de un tercer evaluador para decidir la conveniencia de la publicación del trabajo.
9. El Consejo de redacción de *Lectura y Signo* se compromete a comunicar al autor del trabajo su aceptación o rechazo en un plazo máximo de dos meses desde la recepción del artículo y, en su caso, adjuntará los informes recibidos en el proceso de evaluación, manteniendo la confidencialidad, para que el autor introduzca los cambios oportunos.
10. Los artículos que deban ser revisados deberán ser devueltos al comité de redacción en el plazo máximo de un mes.
11. En cada número de *Lectura y Signo* se publica un cuadernillo exento que contiene una *Antología Poética Personal*, que consiste en la selección que un poeta de reconocido prestigio hace de toda su obra, con la inclusión de un poema inédito, autógrafo y firmado.

