
TEORÍAS NARRATIVAS
E INTERDISCURSIVAS
EN LA PROSA HISPÁNICA

TEORÍAS NARRATIVAS E INTERDISCURSIVAS EN LA PROSA HISPÁNICA

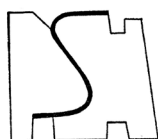
José Luis Losada Palenzuela
Justyna Ziarkowska
(eds.)

Wrocław 2014
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

La Asociación Polaca de Hispanistas agradece a la Embajada de España en Polonia la aportación económica para la elaboración de esta publicación



Embajada de España



POLSKIE STOWARZYSZENIE HISPANISTÓW
ASOCIACION POLACA DE HISPANISTAS

ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa

Recenzent
Magda Potok

Weryfikacja tekstów hiszpańskich
José Luis Losada Palenzuela
Trinidad Marín Villora

Acta Universitatis Wratislaviensis 3563

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.,
Wrocław 2014

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3410-4

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@uwur.com.pl

ÍNDICE

Presentación del volumen	
JOSÉ LUIS LOSADA PALENZUELA, JUSTYNA ZIARKOWSKA	7

Narrativa peninsular

MAGDALENA DOBROWOLSKA DE TEJERINA	
Juegos narrativos en <i>Beatus Ille</i> de Antonio Muñoz Molina	11
DOMINIKA JARZOMBKOWSKA	
<i>Carlota Fainberg</i> de Antonio Muñoz Molina y la ética de la lectura	19
AGATA DRAUS-KŁOBUCKA	
Indicios de la Posmodernidad en las narraciones breves de Juan Ramón Jiménez	27
KATARZYNA GUTKOWSKA	
Intertextualidad e ingenio en la narrativa joven española y polaca. Sobre <i>La vida no es un auto sacramental</i> y <i>La comedia inhumana</i>	35
OLGA NOWAK	
La música en la novela <i>Deseo de ser punk</i> de Belén Gopegui como un medio de contestación . . .	45
DARIA ORNAT	
Arturo Pérez-Reverte y su lector ejemplar	55
ŁUKASZ SMUGA	
La intertextualidad en tres novelas gay españolas	65
VLADIMIR KARANOVIĆ	
Ideología del liberalismo y el tradicionalismo en <i>La Regenta</i> de Leopoldo Alas Clarín	73

Narrativa hispanoamericana

MARTA CICHOCKA	
Héroes y villanos: personajes históricos y su (des)empleo en la literatura	85
GIUSEPPE GATTI	
Volúmenes urbanos y espacios literarios. El ascendiente de las formas espaciales sobre la individualidad en narraciones escogidas del siglo XX conosureño	93
MAŁGORZATA WIELGOSZ	
Los desdoblamientos pronominal y espacio-temporal en <i>Aura</i> de Carlos Fuentes	103
MIRJANA SEKULIĆ	
Contar, inventar o hacer la historia: <i>Todos los gatos son pardos</i> y <i>El naranjo</i> de Carlos Fuentes .	111

DARIA SINITSYNA	
URSS como inframundo: topografía vertical en <i>Las palabras perdidas</i> de Jesús Díaz	119
ROSA DE VIÑA CARMONA	
Intertextualidad y géneros narrativos en Alfonso Reyes: <i>Retratos reales e imaginarios</i>	125
MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO	
La proyección del amor clásico en la literatura actual. Un motivo clásico: desde la épica al microrrelato	133
KSENIJA VULOVIĆ	
Juegos intertextuales en <i>El juguete rabioso</i> de Roberto Arlt	141
JAN MLČOCH	
Algunas observaciones sobre el empleo de la música en <i>Los pasos perdidos</i> de Alejo Carpentier	149

Prosa del Siglo de Oro

CORINNA ALBERT	
El debate del arte en los diálogos literarios del Siglo de Oro	159
KATARZYNA SETKOWICZ	
Los principios de la profesionalización del escritor en el siglo XVI en España: el caso de Feliciano de Silva	167

Presentación del volumen

Los trabajos aquí recogidos bajo el título *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica* comparten un denominador común metodológico: todos ellos se sirven de teorías literarias afines para explicar e interpretar obras en prosa de la literatura hispánica, en su gran mayoría novela contemporánea. Es el caso principalmente de los dos bloques más amplios, narrativa peninsular y narrativa hispanoamericana; el último, se ha dedicado a la prosa del Siglo de Oro.

Los autores abordan temas clásicos de la estética y teoría literaria, por ejemplo, la secular discusión entre historia y ficción, aunque predominan las teorías narratológicas (solo el concepto de intertextualidad forma parte central de cuatro de ellos), aplicadas de una manera tradicional. No faltan reflexiones, por tanto, sobre los distintos niveles narrativos, sobre la interacción entre historia y discurso, o sobre las formas y límites genéricos (novela, relato, microrrelato, épica, diálogo). Junto a esta clara focalización textual se aborda asimismo el papel hermenéutico del lector, de la sociedad, de la cultura o de los espacios textuales en los que se presentan las obras. Distintos discursos estéticos son asimismo confrontados para interpretar el papel de la música (clásica y moderna) o de la pintura, tanto en la narrativa como en los géneros didáctico ensayísticos. Recorren todos los trabajos fuentes teóricas relacionadas con nombres tan conocidos como Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Paul Ricoeur o Lubomír Doležel.

El lector tiene en sus manos una precisa muestra de lo que se ha venido a llamar *close reading*, es decir, del análisis de fuentes primarias usando herramientas metodológicas concretas, que se fijan primordialmente en el texto para intentar recuperar una perspectiva en las humanidades más centrada, menos dispersa y más inteligible. Método de trabajo que se debe potenciar y que debemos agradecer a este conjunto de jóvenes investigadores, sobre todo de Europa Central y del Este, por la decidida claridad que aportan al estudio de la creación artística de autores como Feliciano de Silva, Vicente Carducho, Leopoldo Alas Clarín, Juan Ramón Jiménez, Belén Gopegui, Arturo Pérez-Reverte, Juan Gil-Albert, Luis G. Martín, Juan Goytisolo, Alejandro Cuevas (comparado con el escritor polaco Jerzy Franck), Alfonso Reyes, Jesús Díaz, Roberto Arlt, Alejo Carpentier; alguno de ellos con doble dedicación, como Antonio Muñoz Molina o Carlos Fuentes.

José Luis Losada Palenzuela, Justyna Ziarkowska

Narrativa peninsular

Magdalena Dobrowolska de Tejerina

Universidad de Varsovia

Juegos narrativos en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina

Resumen

En la comunicación se estudiará la manera en la que en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina se combinan las técnicas propias de la novela de intriga con los procedimientos de la narrativa de metaficción. Al hacerlo, se pondrá de relieve la correlación entre el plano de la historia y el plano del relato; se señalarán, asimismo, los recursos que potencian el juego de complicidad con el lector.

Abstract

This paper is an examination of the way that thriller and metafiction are combined in *Beatus Ille* of Antonio Muñoz Molina. It analyzes the devices that boost the game of complicity with the reader, putting an emphasis on the correlation between the story and the plot in this novel.

Lo interesante y desconcertante de *Beatus Ille* radica en la combinación de técnicas propias de la novela de intriga con los procedimientos de la narrativa de metaficción (*cf.* Gil González 2001: 338). Después de recordar brevemente las principales características de estas dos tendencias de la narrativa actual, intentaré mostrar cómo se compaginan en la primera novela de Antonio Muñoz Molina.

En la narrativa de intriga desempeñan un papel fundamental el suspense, la investigación, “la tensión del lector” (*cf.* Colmeiro 1994: 63; Langa Pizarro 2004: 30) y un final esclarecedor que determina la acción (*cf.* Ferreras 1995: 50–51). En cambio, como destacan los estudiosos (*cf.* Orejas 2003: 85, 106, 125), la narrativa de metaficción se refiere a sí misma, se centra en su construcción, “en el proceso mismo de [su] gestación [...] y en la reacción del lector” (Dotras, cit. en Orejas 2003: 143), transgrede las fronteras entre diferentes niveles narrativos, cuestiona los “límites entre realidad y ficción” y “exige la presencia de un lector cómplice” (Orejas 2003: 121, 113, 142).

Antes de pasar al análisis de la novela, me gustaría adelantar y destacar dos ideas o conclusiones principales del presente trabajo. Primera, que el hecho de in-

corporar la fórmula de investigación en un relato metafictivo hace que se potencie enormemente el juego de complicidad con el lector; y segunda, que en *Beatus Ille* las características de la materia narrada se reflejan sistemáticamente en la técnica narrativa¹, es decir hay correlación entre el plano de la historia y el plano del relato².

El eje de la novela de Antonio Muñoz Molina es el proceso de indagaciones que realiza Minaya durante su estancia en casa de su tío Manuel en Mágina. El protagonista parte de la “investigación sobre la vida y obra de Jacinto Solana, poeta casi inédito de la generación de la República”, que indultado después de la guerra se encerró en la misma casa en Mágina para escribir el libro *Beatus Ille*, que iba a ser “la justificación de su vida”, pero “todo lo que escribió [...] fue destruido” antes de que muriera “en un tiroteo con la Guardia Civil” (Muñoz Molina 2006: 16, 18, 33).

Al buscar el libro, Minaya encuentra un crimen (*cf.* Muñoz Molina 2006: 135; Gil González 2001: 338) y las incógnitas se multiplican de forma vertiginosa. El protagonista y el lector se hacen cada vez nuevas preguntas y así la historia atrapa a los dos: ¿qué unía a Solana con Mariana, la mujer de Manuel?, ¿por qué Mariana murió asesinada la noche de bodas?, ¿qué misterio esconde Inés, criada de la que se enamora Minaya y cuyos gestos adquieren para él “la calidad de signos a punto de revelarse” (2006: 107)? Todos los secretos convergen en la laberíntica y mitificada casa, cuyas “puertas entornadas [...] invitan a adentrarse en las estancias sucesivas de memoria” (2006: 82), casa en la que el tiempo parece haberse detenido hace más de treinta años, cuando “una bala perdida mató a la mujer con la que acababa de casarse Manuel” (2006: 18). Desde entonces no han cambiado sus habitantes, ni sus “ceremonias diarias”, ni la distribución de recuerdos en las habitaciones. Se trata de un espacio con características contradictorias (que comparte con el pueblo de Mágina): al mismo tiempo se presenta como refugio y un ser devorador que anula a los que viven en él.

El ambiente de tiempo detenido de la casa se refleja en la estructura temporal del relato, es decir en la unión sistemática de momentos alejados y la construcción de analogías entre ellos, la reiteración cíclica y casi obsesiva de los mismos motivos e incógnitas que al replantearse constantemente se van despejando poco a poco... La curiosidad del lector se intensifica debido al doble juego en el que los desenlaces se revelan parcialmente y esconden; anuncian y al mismo tiempo mantienen en secreto. La falta de cronología en la “cadena de analepsis”³, es decir, retrospectivas, potencia el suspense (*cf.* Valles Calatrava 2008: 114): vislumbramos la solución, lo que ha pasado, pero no sabemos cómo, ni por qué, ni si nuestras conjeturas son ciertas (*cf.* Rimmon 2001: 178). Como ejemplo de este doble juego, veamos un fragmento que hace referencia a que Minaya empieza la exploración del laberinto

¹ “La correlación (...) entre materia narrable y técnica narrativa” es un recurso que Torrente Ballester observa en el *Quijote* (Torrente Ballester 1975: 83).

² “[E]l plano [...] de la historia o diégesis” (Orejas 2003: 134) corresponde a “lo que se cuenta” y el plano del relato o la enunciación corresponde a “cómo se cuenta” (*cf.* Valles Calatrava 2008: 87).

³ Término usado por Darío Villanueva (1995: 199).

de la casa y de su biblioteca buscando anotaciones de Solana, exploración que desembocará en el hallazgo de los manuscritos del desaparecido libro de Solana:

[L]a letra minúscula, reconocida, furiosa, que unas semanas antes había encontrado en la novela de Julio Verne y que muy pronto habría de perseguir clandestinamente por los cajones más escondidos de la casa, delgado hilo de tinta y caudal no escuchado por nadie que sólo a él lo conducía, y no hacia la clave del laberinto que por entonces ya empezaba a imaginar, sino hacia la trampa que él mismo estaba tendiéndose con su indagación. (Muñoz Molina 2006: 65)

En el fragmento citado se anuncia un final diferente del esperado (la trampa en vez de la clave del laberinto) y al mismo tiempo, al evocar el mito de Teseo, se sugiere, sin aclarar todavía el secreto, la presencia de algo monstruoso que acecha escondido.

La indagación de Minaya consiste en seguir los pasos de Solana, en revivir sus experiencias a pesar de la distancia temporal de más de veinte años, en identificarse con Solana convirtiéndose en una especie de su doble. El tío de Minaya, anfitrión de los dos, observa esta similitud de la siguiente manera:

[H]acía igual que tú, [...] lo miraba todo del mismo modo que lo miras tú, como averiguando la historia de cada cosa y lo que uno pensaba y lo que escondía tras las palabras. Con aquella novela suya que no llegó a terminar me hubiera pasado lo mismo que con tus papeles. No me habría atrevido a leerla. (2006: 136–137)

Esta curiosa compenetración hace que el investigador sienta al escritor presente “no sólo en el recuerdo o en la imaginación de los vivos, sino también en el espacio y la materia que lo habían sobrevivido”⁴ (2006: 61–62). La mencionada identificación se expresa, paralelamente, en el plano del relato (o sea mediante la técnica narrativa) al tratar simultáneamente o de forma yuxtapuesta de acontecimientos alejados en el tiempo, protagonizados respectivamente por Solana y Minaya, mezclando la percepción y conciencia de los dos personajes.

Asimismo, la “fórmula de la investigación” (Colmeiro 1994: 63), tan importante en el plano de la historia, se plantea también y adquiere una gran importancia en el plano de la enunciación, de forma que la intriga y la indagación organizan tanto la materia narrada como la técnica narrativa de *Beatus Ille*. El relato es narrado por un misterioso “yo” que no se identifica de forma inequívoca hasta el final, cuando se esclarecen asimismo todas las demás incógnitas (*cf.* Gil González 2001: 339). Las inesperadas y desconcertantes apariciones del “yo” narrador hacen que el lector tenga que estar constantemente alerta y que se plantee al respecto —echando mano de la teoría de Genette— dos tipos de preguntas. Por un lado, las relativas a la “voz narradora”: “¿quién habla?”, ¿cuál es la identidad del narrador y su “relación con la historia?”, y por el otro, las preguntas relacionadas con el “foco

⁴ Puede verse también como un anuncio del desenlace. Además notamos que las sensaciones del investigador rozan suavemente el límite de lo fantástico: he aquí un muerto que gracias a las indagaciones de Minaya va adquiriendo una presencia física, material, como un fantasma que habita en su conciencia, revive en sus pasos. Parece que el autor está aprovechando magistralmente ciertos motivos propios de la literatura fantástica o de géneros populares.

narrativo”: “¿quién ve?”, ¿desde qué punto de vista representa los hechos narrados?, ¿es omnisciente?, ¿reproduce el punto de vista de otros personajes? (cfr. Rimmon 2001: 185). Veamos qué datos nos proporciona el texto. Empezando con los problemas vinculados a la voz narradora, observamos que frecuentemente el enigmático “yo” “está inactivo”⁵, sin embargo, a veces reaparece de forma inesperada para sugerir sutilmente (por ejemplo, mediante el uso de pronombres inclusivos) su cualidad de narrador personal homodiegético, es decir, “uno de los personajes de la historia que [se] narra” (Rimmon 2001: 190). Sírvanos, como ejemplo, el fragmento en el que el narrador se imagina lo que dijo Manuel al mostrar a su sobrino una foto en la que estaban Manuel, Mariana y Solana: “Míranos, pudo decir, sonriendo a la proximidad de la guerra y la muerte, contemplando con los ojos abiertos el suceso porvenir que nos estaba reservado” (Muñoz Molina 2006: 41).

Igual que en el plano de la historia Minaya intuye la presencia física de Solana, supuestamente muerto, también el lector, por indicios como el citado, puede entrever la presencia de Solana en el plano de la enunciación. Podemos constatar que la técnica que he comentado antes, que consiste en revelar parcialmente y al mismo tiempo esconder el desenlace, se aplica también en *Beatus Ille* al enigma del yo narrador. La estrategia de retardación vinculada a esta incógnita abarca prácticamente la totalidad del relato, potenciando así al máximo el suspense (cfr. Valles Calatrava 2008: 113).

Las preguntas relativas al “foco narrativo” tampoco son fáciles de contestar porque la focalización varía a lo largo del relato (cfr. Gil González 2001: 339). Frecuentemente el narrador de *Beatus Ille* puede parecer omnisciente (cfr. Langa Pizarro 2004: 215), dado que tiene acceso a todos los datos y penetra en la conciencia de los personajes. Sin embargo, paradójicamente, al mismo tiempo, muestra su “taller”, es decir, revela cómo ha conseguido la información que transmite, evoca el testimonio de personas que han oído y visto lo que él no ha podido presenciar, de ahí los frecuentes incisos tipo “[p]ensó, me ha dicho” (Muñoz Molina 2006: 301), “[d]ijo Inés que lo vio” (2006: 27). De hecho, parece que el “yo” va presentando resultados de su investigación sobre la estancia de Minaya en la casa, de manera que se produce una curiosa superposición de diferentes indagaciones o investigaciones recíprocas. Además, desde el principio el narrador confiesa que se sirve de la imaginación y en ella se basa el control absoluto que ejerce sobre el relato: como consecuencia, se cuestiona la veracidad de la historia. “[P]uedo imaginar o contar lo que ha sucedido y aun dirigir sus pasos [...] como si en este instante los inventara y dibujara su presencia, su deseo y su culpa” (2006: 9–10).

La investigación de Minaya tiene dos desenlaces. En el primero Minaya cree haber “rescatado el libro y solucionado el crimen” (2006: 325). En el segundo se produce un desengaño que lo obliga a reinterpretarlo todo, ya se derrumban todos los conceptos que el protagonista ha ido construyendo: la figura del escritor heroico e inspirado (cfr. 2006: 338), lo que ha creído averiguar sobre el libro y al

⁵ Torrente Ballester (1975: 30) señala este recurso en el *Quijote*.

fin, también su propio papel, sus “logros” como investigador. Todo resulta ser un simulacro, un juego organizado y dirigido por Solana. Lo inquietante de esta revelación final consiste en que se propicia la ambigüedad y no llegan a esclarecerse los verdaderos papeles del ficticio autor y Minaya, su lector intradieгético y, al mismo tiempo, especie de títere. Solana se revela como un escritor fracasado que ha sido incapaz de escribir el libro que buscaba el investigador, pero también como el omnipotente director del juego parateatral en el que ha actuado Minaya sin darse cuenta. Paralelamente, y transgrediendo la frontera entre diferentes niveles narrativos (esta transgresión, como destaca Spire⁶, es propia de la metafiction), Solana se descubre como el artífice del relato, es decir del juego que nos ha involucrado a nosotros como lectores, en el cual hemos venido indagando la identidad del narrador. El proceso de lectura se ha convertido en una investigación paralela a la realizada por el protagonista. La convergencia de las dos investigaciones se representa en el siguiente cuadro:

Cuadro I. Investigaciones paralelas en *Beatus Ille*

	Investigador	objeto de la investigación	resultado
Plano de la historia	Minaya, lector intradieгético	El escritor muerto Jacinto Solana y su novela desaparecida <i>Beatus Ille</i> .	Solana marca las reglas de juego en ambos planos.
Plano del relato	Lector extradieгético	La identidad del narrador.	

Las dos búsquedas convergen, curiosamente, en el mismo resultado, en el descubrimiento de un personaje-demiurgo que confiesa: “yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes del azar”. La convergencia de las dos búsquedas y la identificación del lector extradieгético con el protagonista crean un vértigo propio de la metafiction, que cuestiona los “límites entre realidad y ficción” (Orejas 2003: 142).

Como subraya Orejas, en la metafiction el lector se ve incitado a “participar en el juego planteado por el autor [para] descifrar [su] código” (Orejas 2003: 102): se trata de un lector cómplice que colabora con el autor. En *Beatus Ille*, mediante el discurso final de Solana, que puede interpretarse como dirigido a ambos lectores a la vez, el intradieгético y el extradieгético, se hace hincapié en esta complicidad, planteando, incluso la inversión de roles autor/lector:

Pero este libro que usted buscó y ha creído encontrar no fue escrito nunca, o lo ha escrito usted. Ahora mismo su desengaño y su asombro siguen escribiendo lo que yo no escribí, segregan páginas no escritas. [...] Yo he inventado el juego, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado [...] Una de aquellas noches de insomnio [...] concebí el juego, igual que si se me ocurriera de pronto el argumento de un libro. [...] Construyámosle el laberinto

⁶ Según Spire, “a metafictional mode results when the member of one world violates the world of another” (cit. en Orejas 2003: 125).

que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió [...]. Y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles. [...] Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje. (Muñoz Molina 2006: 345–351)

En *Beatus Ille* se compaginan diferentes modalidades de metaficción y varios motivos metaliterarios: se relata la búsqueda de un libro desaparecido, el proceso de su gestación, se reproducen sus fragmentos e incluso anotaciones del autor sobre la obra mostrándose así el taller del ficticio autor, se trata también de la vida que encuentra su sentido en la literatura. Al final, el libro dentro del libro resulta ser un simulacro, pero entonces, al terminar la lectura, nos damos cuenta de que acabamos de presenciar el proceso de su verdadera creación y lo encontramos en nuestras manos.

Antonio Muñoz Molina destaca que “todos los juegos posmodernos de la novela dentro de la novela” ya están en el *Quijote*, que “en el arte no hay progreso” (Muñoz Molina 21.12.2006). Efectivamente, si analizamos *Beatus Ille* a la luz del ensayo de Torrente Ballester *El Quijote como juego*, nos damos cuenta de la profunda raíz cervantina de la obra de Muñoz Molina. Dadas las limitaciones de la presente comunicación, no podré desarrollar el tema que acabo de mencionar, me gustaría, sin embargo, recapitulando lo que he comentado hasta ahora, señalar brevemente los juegos que coinciden en el *Quijote* y en *Beatus Ille*. En las dos novelas llaman la atención las incógnitas vinculadas a la instancia narrativa, la autorreflexividad del texto, la representación parateatral dentro de la novela, la puesta en cuestión de la frontera entre lo real y ficticio, y también la sistemática correlación entre el plano de la historia y el plano del relato, entre “materia narrable y técnica narrativa” (Torrente Ballester 1975: 83). En relación con este último punto, me parece pertinente aplicar a *Beatus Ille* la pregunta que Torrente Ballester formuló en su ensayo dedicado al *Quijote*: “¿Hay algo más lógico que el contar jugando la historia de un juego?”

Bibliografía

- COLMEIRO, José F. (1994) *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1995) “Tendencias de la novela en la transición española”, en: José B. Monleón (ed.) *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal: 41–55.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2001) *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LANGA PIZARRO, Mar M. (2004) *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975–99). Análisis y diccionario de autores*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2006 [1986]) *Beatus Ille*. Barcelona, Seix Barral. — (21.12.2006) “Antonio Muñoz Molina en diálogo con Manuel Rodríguez Rivero” [grabación sonora en línea]. Fundación Juan March: <www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=755&l=1> [05.11.2012].
- OREJAS, Francisco G. (2003) *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, Arco/libros.

- RIMMON, Shlomith (2001) "Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)", en: Enric Sullá (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica: 173–192.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975) *El Quijote como juego*. Madrid, Guadarrama.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2008) *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid, Iberoamericana.
- VILLANUEVA, Darío (1995) *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar.

Dominika Jarzombkowska

Universidad de Varsovia

***Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina y la ética de la lectura**

Resumen

Antonio Muñoz Molina es uno de estos novelistas contemporáneos que además de la obra literaria ofrecen a los lectores un vasto *corpus* de textos teóricos, estableciendo así una especie de marco interpretativo para sus propias novelas. Los investigadores de la producción moliniana los han tratado como manifestaciones explícitas del pensamiento no sólo estético sino, antes que nada, ético del autor, y han delimitado dos categorías esenciales para la caracterización de su obra: el deleite y la responsabilidad de agudizar la mirada. Son vertientes que convergen también en la novela corta *Carlota Fainberg*, pero esta vez, convertidas en el tema casi explícito de la historia narrada. La novela entra en diálogo con el concepto de la *intentio auctoris* frente a la *intentio lectoris*, reivindicando el valor de la primera, y propone una mirada muy interesante a la desdeñable postura del “lector hembra”. En consecuencia ofrece un valioso planteamiento de la ética de la lectura.

Abstract

Antonio Muñoz Molina places himself among these prose writers who offer to their readers not only narrative but also theoretical and critical works which frequently form a frame for the interpretation of his novels and stories. From multiple analyses of Muñoz Molina's non-fictional texts emerge two categories of prime importance to his vision of what the literature is, namely, the pleasure and the responsibility to overcome one's usual way of seeing things. These aims are very present also in his short novel *Carlota Fainberg* since the tension between them actually constitutes its topic. The novel sets up a dialogue with the concepts of *intentio auctoris* and *intentio lectoris*, and sheds light on the scornful attitude of the Cortazarian “female reader”. As a result, it puts forward a portrait of the reader, focused mainly from the ethical point of view.

Antonio Muñoz Molina es uno de estos prosistas que además de novelas y cuentos les ofrece a sus lectores un abundante conjunto de artículos de crítica literaria o socio-política, de ensayos, conferencias y concisas “instantáneas”¹. Entre la

¹ Con esta palabra aludimos al tomo de textos no ficcionales muy cortos de Antonio Muñoz Molina titulado *Escrito en un instante* y al blog del autor que lleva el mismo título.

aparente multitud de cuestiones que se exponen en ellos, más relevantes son, para nuestros fines, las reflexiones más recurrentes, por no decir omnipresentes, acerca de qué es la literatura, de cuáles deberían ser sus fines y, por consiguiente, acerca de las obligaciones éticas por parte de sus creadores y beneficiarios: el autor y el lector.

Muchos han sido los estudiosos que, apoyándose en sus textos no ficcionales, han investigado los porqués de su prosa agrupándolos alrededor de dos ejes: producir deleite y posibilidad de evasión, por un lado, y guiar al lector hacia una mayor responsabilidad cívica, por otro (*cf.*: Andrés-Suárez 1997, Oropesa 1999, González-Arce 2005).

El mismo escritor lo expresa abiertamente en múltiples ocasiones. Por ejemplo, durante la conferencia titulada “El argumento y la historia” y pronunciada en la Fundación Juan March, el 22 de enero de 1991. En esa ocasión dice:

No basta con saber contar una historia: es preciso construirla y contarla no sólo para mantener viva la atención de unos ojos, sino también para que esa atención no convierta al oyente o al lector —y también al escritor— en un sonámbulo. (Muñoz Molina 1998: 34–35²)

O, en otro lugar:

Literatura no es ficción: es todo aquello que se lee por gusto y por curiosidad, y que deja un provecho gozoso, fugaz o duradero, pero siempre fértil, aunque no lo sepamos. Tan literatura es una buena crónica internacional del periódico como el guión de una película o como un relato preciso y veraz de algún hecho histórico. (Muñoz Molina 2000a: 8–9)

La consecución de estas dos metas: de deleite y de provecho, recae sobre los hombros del dúo escritor-lector, que según la óptica de Muñoz Molina, no sólo justifican recíprocamente la propia existencia y cooperan para que el texto signifique, sino que, entendidos como dos manifestaciones de una misma capacidad cognoscitiva³, se funden en cada uno de nosotros⁴. Escribe el autor de *El jinete polaco*:

El escritor muchas veces no sabe que hay un lector oculto dentro de él. El lector tampoco se da cuenta de qué medida está el mismo escribiendo el libro, igual que el espectador no advierte que donde existe el cuadro es en su pupila. (Muñoz Molina 1998: 81)

A continuación nos proponemos analizar cómo la ética moliniana de la escritura, resumida a través de una reducida selección de citas de textos no ficcionales,

² La conferencia de la que provienen las palabras citadas fue incorporada en el tomo *La realidad de la ficción* publicado originalmente en 1993, pero la cita sigue su reedición en el tomo *Pura alegría* del año 1998.

³ De hecho, se trata no tanto de la adquisición del lenguaje sino de otra habilidad que empezamos a adquirir aún antes y que, aludiendo al título de estudio de Teresa González-Arce (2005), podríamos denominar “el aprendizaje de la mirada”. Afirma Muñoz Molina: “La mirada sólo nos sirve cuando hemos aprendido a ver lo que está delante de nuestros ojos, no lo que nuestras ideas previas y nuestra falta de atención nos dicen que veamos. Se aprende a mirar igual que se aprende a leer, con mucha dificultad y paciencia, pero los años de aprendizaje no garantizan la lucidez de la mirada, ni la acumulación de lecturas significa siempre que se posea o se conserve la perspicacia de lector” (2000a: 15).

⁴ Morales Cuesta (1996: 11) afirma que en “el caso de Antonio Muñoz Molina la simbiosis es tal que en todo momento se confunden el lector y el escritor”.

halla su complemento en la ética de la lectura tal como se plantea en una de sus novelas cortas. *Carlota Fainberg* fue publicada primero en el año 1994 como relato por entregas en el suplemento de *El País* y formaba parte de la serie “Cuentos de la Isla del Tesoro”. En 1999 salió a luz la versión alargada del texto. Pero el medio de su primera divulgación no es el único factor que lo une con los artículos del autor. La producción y la recepción de relatos devienen el tema de la novela y su principio compositivo, uniendo las dos narraciones principales —la novela tiene estructura de *cajas chinas*— y unos pocos acontecimientos que pasan como al margen de la trama. Esta función dominante del tema es tan ostensible que algunos investigadores han incluido la novela en el *corpus* de los textos críticos de Antonio Muñoz Molina (*cfr.*: Oropesa 1999, Begines Hormigo 2006).

La novela la protagonizan dos españoles: Claudio, personaje-narrador, académico con vistas a obtener el puesto de Profesor Titular de Literatura en Humbert College, y Marcelo, *strategical advisor*, según pone en su tarjeta de visita, de una empresa inmobiliaria. Los dos quedan atrapados por la ventisca en el aeropuerto de Pittsburgh. Uno vuelve a España y el otro va a un congreso internacional en Buenos Aires dedicado a Borges. Marcelo aprovecha la parálisis de despegues para contarle a su compatriota la historia de un amorío que hace cuatro años vivió precisamente en la capital argentina. Su relato, salpicado de comentarios sexistas y observaciones ingenuamente tópicos, lleva a Claudio a enfrentarlo “como a un case study, [...] como a uno de los últimos miembros de una tribu al filo de la extinción” (Muñoz Molina 2000b: 49).

Claudio empieza a escuchar muy a desgana, aunque su atención la agudiza la comparación del recuerdo amoroso con un tesoro escondido. Dicha figura retórica evoca en su mente las últimas estrofas del soneto borgiano *Blind Pew* —a la interpretación del cual ha dedicado la comunicación del congreso— e inicia toda una serie de maliciosos y pedantes comentarios sobre Abengoa dirigidos al narratorio. Citemos uno de ellos:

él, Abengoa, estaba claro que vivía en otro mundo, no sé si más feliz, pero menos sobresaltado. Su ignorancia de las tremendas gender wars me pareció, contra mi voluntad, tan envidiable como su desenvoltura de narrador inocente, o naïf, para ser más exactos, aunque ya sé que tal noción es en sí misma tan discutible, tan, lo diré claro, *sospechosa*, como la de autor, o la de (italics, por supuesto) *obra*. (Muñoz Molina 2000b: 42–43)

No obstante, hay interpretaciones de la novela que insisten en que no es Abengoa el verdadero objeto de burla por parte del autor. Por ejemplo, Salvador Oropesa constata decisivamente:

la ironía de la historia estriba en que la narra el personaje incorrecto. El profesor es supuestamente el nombre de cultura, sofisticado, y el hombre de negocios es el español incorregible, con los efectos supuestamente ancestrales de la cultura española. Pero el triunfador es Abengoa y el derrotado es el profesor. Abengoa tiene una aventura sexual, fantástica (en el sentido de fantasía), ya que mantiene unas inolvidables relaciones sexuales con una fantasma, Carlota Fainberg, y el profesor pierde su ascenso, si no es que pierde su empleo al final. Además los negocios de

Abengoa funcionan bien, la empresa española para la que trabaja triunfa en sus negocios en el extranjero. (1999: 20)⁵

De hecho, el triunfo sexual de Abengoa es muy dudoso, puesto que el ágil amante de una *femme fatale* fantasmagórica resulta incapaz de satisfacer a su propia mujer. Huelga decir que su historia, reproduciendo los tópicos más gastados del cine *noir* de los años cincuenta, tampoco satisface plenamente a todos los lectores y no lleva ninguna ventaja a las peripecias académicas de Claudio. De ahí que la ironía de la novela brote no de la discrepancia entre los personajes sino de la amarga y paradójica similitud entre ellos. Porque al fin y al cabo el académico deviene víctima de la misma estrategia lectora que él ha aplicado a su interlocutor inoportuno.

Al inicio del relato, en uno de sus metacomentarios, Claudio evoca la visita en el Humbert College del personaje llamado Umberto Eco. Lo caracteriza como “insigne semiólogo”, pero “dudoso novelista” (Muñoz Molina 2000b: 28). Dado que el discurso del narrador ostenta marcas de la parodia, es imposible inferir de él sobre la actitud del autor implícito ante el celebre italiano. Sin embargo, la presencia de un tal profesor Eco en el mundo diegético suscita preguntas interpretativas basadas en planteamientos teóricos de su referente real.

En *Los límites de la interpretación* Eco (1992: 28–37) restablece de modo muy convincente la línea demarcatoria entre la intención del autor, del lector y de la obra, apostando por la última como la que debería contar en una lectura crítica. La *intentio operis* comprende infinitas hipótesis interpretativas con tal de que respeten la coherencia del texto, su “economía isotópica” (es decir, una determinada hipótesis explica mejor los fenómenos textuales investigados que las hipótesis alternativas), y las normas lingüístico-semánticas de la época en la que el texto fue escrito (*cf.* Eco 1992: 116–127). La *intentio lectoris* inevitablemente determina el ángulo desde el que nos acercamos al texto, explica la elección de elementos o niveles textuales estudiados, pero si entra en conflicto con criterios de la intención de la obra, convierte el texto interpretado en el texto usado. La persecución de la *intentio auctoris*, por otra parte, dado que a veces el autor mismo “no sabe que sabe” (Eco 1992: 137), queda fuera no sólo del deber sino del alcance del lector.

Recurramos a otra digresión crítica de Claudio, para ver por qué tipo de interpretación se decanta este admirador de los logros teórico-literarios y detractor de la prosa de Umberto Eco. En algún momento confiesa:

⁵ La valoración citada parece compartirla José Manuel Begines Hormigo, quien dice: “En la obra se enfrenta la naturalidad del relato oral de Abengoa con la artificiosidad parodiada del relato científico de Claudio. Termina como claro vencedor, obviamente, el relato más atractivo, el de Abengoa, con el que el lector se identifica y en el que queda atrapado” (2006: 16). O más adelante: “En oposición a esta simpatía que inmediatamente se siente hacia Abengoa, Claudio, el pedante, casi obliga al lector a verlo como un verdadero estúpido y en algunos momentos —sobre todo al final de la novela— como un desgraciado” (2006: 213).

Mi locuaz compatriota había empezado poco a poco a interesarme, pero no por sus devaneos sexuales sino por los textuales, y por el modo en que yo, como un lector podía deconstruir su discurso, no desde la autoridad que él le imprimía (¿se ha reparado lo suficiente en los paralelismos y las equivalencias entre authorship y authority?) sino desde mis propias estrategias interpretativas, determinadas a su vez por el *hic et nunc* de nuestro encuentro, y — para decirlo descaradamente, desencarnadamente, por mis intereses. (Muñoz Molina 2000b: 29)

Claudio no quiere someterse a la “autoridad” del discurso de su compatriota despreciado, prefiere partir de un marco interpretativo bosquejado según los propios conocimientos y aficiones. Aparentemente, no es que por eso abuse del “texto” que se le ofrece. Se acerca más bien al tipo de lectura que Wayne C. Booth en *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* (1979) llamó *over-standing* en oposición al mero *understanding*. La “comprensión” repercute en hacerle al texto las preguntas que éste provoca. El famoso ejemplo de Booth se sirve de la primera frase de un cuento de hadas: “Había una vez tres cerditos.”, que despierta la curiosidad del lector por saber qué les aconteció a dichos cerditos. La “sobre-comprensión” incita a preguntar que por qué eran tres los cerditos, una indagación que puede resultar lo mismo fructífera y difícilísima de contestar con solo el texto (*cfr.* Booth 1979: 243).

En una posterior publicación suya, Booth ya distingue entre tres y no dos tipos de preguntas que se le pueden hacer al texto: las que el texto nos invita a formular, las que el texto aguanta, aunque a veces con cierta resistencia, y las que “lesionan sus propios intereses o esfuerzo por ser cierto tipo de cosa en el mundo” (2005: 96). Sin duda alguna, la relación urdida por Claudio a base del relato de Abengoa pretende lesionar el esfuerzo de éste por contar la aventura de hace cuatro años como si se tratara de un filme de suspense protagonizado por un macho despreocupado, visceral y exitoso. El recuerdo del comerciante —cuya vida habría ido escurriendo entre la cerveza y los berberechos, entre un aeropuerto y un hotel en una ciudad desconocida, entre su mujer y sus negocios—, su verdadero “tesoro”, es despreciado por Claudio. Pero llega el momento en que el “tesoro” de Claudio, su papel sobre el soneto de Borges, este soneto que “había intentado analizar, y que tantas veces he repetido a mí mismo de memoria sin que deje de emocionarme de una manera honda y misteriosa, de hacerme una compañía siempre leal, incluso en los episodios más mezquinos de la soledad o el infortunio” (Muñoz Molina 2000b: 114) deviene objeto de burla por parte de Ann Gadea Simpson Mariátegui, la temible, tres veces divorciada “Terminator del New Lesbian Criticism” (Muñoz Molina 2000b: 110):

Me aplastó. Me humilló. Me sumió en ridículo. Me negó el derecho de hablar de Borges, dada mi condición de no latinoamericano. Me acusó de alimentar la leyenda de Borges, ese escritor elitista y europeo que dio la espalda a las genuinas culturas indígenas latinoamericanas. Me recordó, citándose con desenvoltura a sí misma, su celebrada ecuación Europe=Eu/rape. [...] Ya en jarras, Simpson Mariátegui se preguntó hasta cuándo iba a ser tolerada la fascinación europea, heterosexual y masculina por los mitos del expolio colonial, pues no otra cosa, según ella, era *La isla de tesoro*, uno de cuyos personajes, el mendigo ciego que se llama Pew, protagoniza el poema de Borges. (Muñoz Molina 2000b: 113–114)

Las acusaciones de Ann Gadea irónicamente confirman la angustia que agobia al académico apenas Abengoa descubre su afinidad de compatriota en el aeropuerto: “Si alguien así, tan cheap, para decirlo con crudeza, me identificaba tan rápidamente como compatriota suyo, era que tal vez yo compartía, sin darme cuenta, una parte de su vulgaridad, de su ruda franqueza española” (Muñoz Molina 2000b: 17). El fracaso de Claudio queda sellado con el hecho de que precisamente a Simpson Mariátegui le sea ofrecido el puesto al que él aspiraba. El jefe del departamento lo justifica con premisas de la corrección política, pero hace también una crítica amistosa del enfoque interpretativo de Claudio: hoy en día hay que asumir “un approach innovador, teniendo en cuenta a Lacan y a Kristeva, y sobre todo la Queer Theory” (Muñoz Molina 2000b: 137).

Carlota Fainberg es una defensa literaria de la *intentio auctoris*. No como autoridad suprema sino como el Otro, con sus motivos y sus fines, ocultado detrás de las palabras. No como la dimensión única de la lectura sino como una dimensión que merece ser tomada en consideración. El autor implícito —otro concepto de Booth (*cf.* 1983: 428–431)—, es decir, la representación del autor de carne y hueso que se construye en la mente del lector a lo largo de la lectura, es para Antonio Muñoz Molina una instancia por reivindicar, que se nos impone entre líneas, exigiendo el abandono de prejuicios interpretativos y de esquemas a los cuales nos convendría ajustar el texto. Por un lado, la lectura, según Muñoz Molina, lleva implícita la experiencia de la libertad. Escribe:

Los libros, la lectura están en la raíz de nuestra idea de la libertad. El libre examen vindicado por la reforma protestante es sencillamente el derecho a leer a solas la Biblia, en el propio idioma, sin mediación de ninguna autoridad exterior. Cuando nos encerramos a leer a solas, el gusto de la lectura es un gesto tranquilo e inconsciente de rebeldía. Las obligaciones exteriores quedan temporalmente canceladas y se atenúa el agobio de la realidad. (Muñoz Molina 1998: 80)

Pero no deja por eso la lectura de imponernos a los lectores la responsabilidad de descubrir lo que, parafraseando a Booth (2005: 139), podría expresarse en forma de la pregunta siguiente: ¿Cuál es la relación entre mi placer (o disgusto) causado por una obra e intentar descubrir los placeres que el autor intenta compartir?

Cuando en un momento Claudio se siente peligrosamente atraído por la historia que le cuenta Abengoa y vergonzosamente interesado en el desenlace, reflexiona: “¿Me estaba convirtiendo, a esas alturas de mi vida profesional, en un receptor pasivo y acrítico, en eso que Cortázar llamó, certera, pero infortunadamente, «un lector hembra»?” (Muñoz Molina 2000b: 45).

Su condición de ridículo, estriba precisamente en su resistencia a volverse “lector hembra”, a dejarse llevar por la intención del autor, a hacer a su interlocutor la desdeñada pregunta “qué-va-a-pasar-al-final” (*cf.* Amorós 2004: 23). Al final sucumbe a esta tentación; incluso, seducido por el realismo y la excitación tan presentes en la historia de Abengoa, emprende la búsqueda de su misteriosa amante. El “lector hembra” se apodera de él, igual que se apodera de todos nosotros cuando nos impacientamos por descubrir si la mujer de Marcelo lo pilló con las manos en

la masa al llegar a ver su marido en Buenos Aires, o si a Claudio lo ascendieron en el Humbert College; sin que, por eso, perdamos de la vista el tono irónico, los usos de la parodia e intertextuales guiños del ojo. Pero quizá, lo que ocurre con la creciente atracción del académico por el “tesoro” de Marcelo, sea, de hecho, un proceso contrario: Claudio abandona la segura altivez de su anterior postura, la bien afianzada comodidad del “lector hembra”, y se convierte en el verdadero cómplice del relator. Julio Cortázar no adhiere la etiqueta malograda al que se interesa por el desarrollo de la trama sino al que “se quedará con la fachada y ya se sabe que las muy bonitas, muy *tromp l’oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*” (2004: 561).

La atracción de un lector por el relato narrado, el placer del que este relato es la fuente, supone en la obra y en el pensamiento moliniano una vertiente igual de indispensable que la de la reflexión crítica. Y ésta última debería ser formularse consciente del tipo de preguntas que se le hacen al texto, del marco en el que se lo encuadra. A lo mejor lo que les ha faltado a los protagonistas de *Carlota Fainberg* —tanto a Claudio, como a Marcelo Abengoa, a Ann Gadea y a Morini, el director del departamento— para que sus respectivas lecturas de discursos de otros personajes sean menos guiadas por la *intentio lectoris* y, por ende, éticamente valgan más, lo resumen las siguientes palabras de Claudio Magris, citadas por Muñoz Molina en el artículo “Las fronteras”: “Tal vez el único modo de neutralizar el poder letal de las fronteras es sentirse siempre de la otra parte y ponerse siempre del lado de la otra parte” (2002: 200).

Bibliografía

- AMORÓS, Andrés (2004) “Introducción”, en: Julio Cortázar, *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1997) “Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”. *Cuadernos de narrativa*. 2: 11–22.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2006) *Personajes y estilo de Antonio Muñoz Molina*. Sevilla, Padilla Libros, Editores y Libreros.
- BOOTH, Wayne C. (1979) *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago, The University of Chicago Press.
- (1983) *The rhetoric of fiction*. Chicago, The University of Chicago Press.
- (2005) *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- CORTÁZAR, Julio (2004) *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- ECO, Umberto (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Editorial Lumen.
- GONZÁLEZ-ARCE, Teresa (2005) *El aprendizaje de la mirada. La experiencia hermenéutica en la obra de Antonio Muñoz Molina*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1998) *Pura alegría*. Madrid, Alfaguara.
- (2000a) *Mirar el mundo con los ojos abiertos*. Madrid, Casa de América.
- (2000b) *Carlota Fainberg*. Madrid, Alfaguara.
- (2002) *La vida por delante*. Madrid, Alfaguara.

MORALES CUESTA, Manuel María (1997) *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona, Otedro.

OROPESA, Salvador (1999) *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Jaén, Universidad de Jaén.

Agata Draus-Ktobucka

Universidad de Wrocław

Indicios de la Posmodernidad en las narraciones breves de Juan Ramón Jiménez

Resumen

El microrrelato es un género que se desarrolla y llega al auge en la Posmodernidad. De hecho, muchos de los rasgos que se incluyen en su definición coinciden con las características del arte posmoderno: la fragmentariedad, la hiperbrevedad, la intertextualidad, la metaficción, la ruptura de las fronteras genéricas. Curiosamente, dichos aspectos se reflejan también en la obra de los precursores de la minificción, entre ellos en los textos de Juan Ramón Jiménez, considerado como un modernista por excelencia.

En el presente trabajo se llevará a cabo un análisis de las narraciones breves del tomo *Cuentos largos* y *Crímenes naturales* con el objetivo de mostrar los indicios de la Posmodernidad en los microrrelatos del autor. Asimismo, se estudiará la temática y la poética de las obras desde el enfoque estético, refiriéndose a la base teórica constituida por los estudios de Lauro Zavala, Francisca Noguerol y Ryszard Nycz en torno a la minificción y la Posmodernidad, así como a las ideas de Teresa Gómez Trueba en el campo de la poética de Juan Ramón Jiménez.

Abstract

The short short-story is a genre that develops and gains in importance in the postmodern era. In fact, many of its characteristics coincide with the features of the postmodern art: fragmentation, hyperbrevity, intertextuality, metafiction, the break of the borders of the genres. Curiously, these aspects are also reflected in the works of the precursors of the minifiction, among them Juan Ramón Jiménez, considered a modernist par excellence.

In the present article an analysis of the short narrations of the volumes *Cuentos largos* y *Crímenes naturales* is carried out in order to show the indications of the postmodernism in the short short-stories of the author. Also, there is studied the connection between the subject matter, the poetics and the aesthetics. The works concerning the minifiction and the postmodernism, by Lauro Zavala and Francisca Noguerol, and the ideas of Teresa Gómez Trueba in the field of the poetry of Juan Ramón Jiménez are the theoretical basis of the study.

La teoría del microrrelato ha entrado de manera definitiva en las aulas universitarias. De una multiplicidad de voces y poéticas propuestas empieza a surgir una

corriente dominante: a partir de la crítica de los textos en mayoría contemporáneos los filólogos se ponen de acuerdo sobre los rasgos genéricos o la denominación más afortunada. También resultan cada vez más rotundos los juicios sobre la historia y la estética del minicuento: la primera ofrece un número muy reducido de los precursores, iniciadores y clásicos de la microficción (*cf.* Lagmanovich 2006: 163–236), cuya obra se publicó antes de 1970. Es la fecha cuando comienza, según Irene Andrés-Suárez, la “consolidación y normalización del género” (Andrés-Suárez 2010: 47). Los microrrelatos escritos a partir de entonces forman base de los estudios críticos y teóricos que conducen a la construcción de una estética de la brevedad. Dado el periodo que se toma en cuenta no sorprende que los investigadores relacionen estrechamente el fenómeno de la hiperbrevedad con la estética posmoderna¹.

Según leemos en el artículo de Lauro Zavala “Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española”, el florecimiento de este género supuestamente nuevo permite a los científicos hispanohablantes contribuir por primera vez con una teoría literaria original, ya que hasta ahora no se contó en Hispanoamérica con “una sólida tradición propia en teoría de la literatura” (Zavala 2009: 37). Lo novedoso, opina Zavala, viene de la asociación con la Posmodernidad. También Francisca Nogueroles insiste en que “la modalidad literaria del microrrelato, surgida paralelamente a la «episteme» posmoderna, se engloba plenamente en la estética contemporánea” (Nogueroles 2010: 99). La investigadora sostiene esta tesis refiriéndose a los rasgos comunes entre las características del pensamiento posmoderno y las de la minificción (*cf.* Nogueroles 2010: 80–99), mostrando paso a paso las analogías y afinidades en los textos de los cuentistas contemporáneos.

Esta línea de razonamiento, aunque bien justificada a primera vista, despierta dudas en el momento de analizar la obra de los llamados antecesores del microrrelato. Las narraciones breves de Clarín, Juan Ramón Jiménez o Ramón Gómez de la Serna, para enumerar unos pocos de los que cultivaron el género a caballo del siglo XIX y XX, si bien enraizadas en las estéticas de sus épocas correspondientes, no difieren mucho de los minicuentos de hoy. No parece justo excluir los resultados del análisis de la obra de esos precursores y clásicos de la reflexión sobre la teoría y estética del género porque, como demuestra el trabajo de Antonio Rivas, investigador de la narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna, no se trata de unos casos aislados de textos, sino de un material amplio y complejo. Se enumeran cada vez más nombres de los cultivadores de la hiperbrevedad, representantes de la generación 98, del modernismo y de las vanguardias, de la generación 27 y del Arte Nuevo (*cf.* Ródenas de Moya 2008: 77–121). El examen de su obra puede llevar a conclusiones tan sorprendentes como en el caso de Juan Ramón Jiménez.

Este modernista por excelencia era consciente de su filiación a una época literaria que, como advertía, englobaba todo tipo de tendencias artísticas e ideo-

¹ Véanse los artículos de John Barth, Ethan Joella, Francisca Nogueroles y Andreas Gelz en *Poéticas del microrrelato*, ed. D. Roas, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 45–118.

lógicas, oponiéndose a la poesía burguesa agotada y buscando nuevos caminos de encuentro con la belleza (Moncy 1963: 167–174), que le parecía ser el “segundo renacimiento”². Esta visión amplia se extiende a las escuelas ideológicas menores, es más, en 1953 Jiménez profesó en la Universidad de Puerto Rico: “El modernismo no ha terminado: se ha exagerado, se ha transformado, ha ganado libertades” (Moncy 1963: 172). ¿Cómo leer, entonces, sus narraciones breves que, siempre en la línea de lo moderno, abrazan la poética y la temática más contemporáneas?

En las hojas de *Edad de oro*, *Ala compasiva*, *Cuentos largos y crímenes naturales* que forman parte de uno de los proyectos editoriales del moguerño, encontramos una manera de expresarse del poeta sorprendentemente actual. Durante años los críticos analizaban estos textos desde la perspectiva de la prosa poética o, a veces, admitían su calidad narrativa y los incluían en las antologías de cuentos (cfr. Jiménez, Villar 1983; Jiménez, Casamayor Vizcaino, Arespacochaga 1999), sin salir de la dialéctica de las narraciones breves propuesta por el autor. Sin embargo, el desarrollo de las teorías literarias permite efectuar una lectura nueva y observar claves estéticas a veces distintas de las modernas.

Lo primero que destaca en el volumen *Cuentos largos y crímenes naturales* es el hibridismo genérico. No se trata tan sólo de la bifurcación de lo narrativo del contenido y lo lírico del lenguaje. Lejos de sentir la coacción de definiciones y límites, incluye Jiménez en un tomo de supuestos cuentos secciones tales como “aforismo”, “poema” o “bocetos novelescos”, burlándose de estas denominaciones. Para dar un ejemplo: en el aforismo titulado “Sin nombre” leemos: “Me gusta pensar en ti sin nombre ni apellido. Mujer sólo, como la nube es la nube./ Corriendo tú en el aire azul, con tu cabello rubio ondeado sobre tu carne blanca y violeta; junto al agua, bajo los pájaros verdes./ Mujer sólo, como la rosa es la rosa” (Jiménez 2009: 49). Las frases que empiezan por “Mujer sólo...” se parecen a una caricatura de frases triviales y vacías que se pronuncian sin pensar, la mujer retratada también es una mujer estereotipo. En este sentido, puramente temático, puede observarse en el texto citado un componente aforístico. En realidad, sin embargo, se trata de un poema en prosa bello que yuxtapone imágenes y recursos al parecer típicos, como el cabello rubio ondeado, la carne blanca y la comparación de la mujer a la rosa, con conceptos sorprendentes: la nube, el correr en el aire azul, la carne violeta. Y no es que Jiménez no sepa escribir aforismos, todo lo contrario, dejó volúmenes enteros llenos de unas perlas de pensamiento que siguen repitiéndose en los textos de crítica literaria hasta la actualidad. Al parecer se trata entonces de un juego con los moldes genéricos, resultante de una objeción a las normas rígidas del realismo y de la poesía burguesa.

Aparte del hibridismo genérico llama la atención otro rasgo de la poética de este tomo: la hiperbrevedad vinculada con una concisión enorme. Naturalmente, con unas pocas excepciones, no es Juan Ramón un poeta de formas largas, pero

² La asignatura que Juan Ramón Jiménez profesó en la Universidad de Puerto Rico en 1953 llevaba el título “El modernismo, segundo renacimiento”.

algunos textos prosaicos incluidos en *Cuentos largos y crímenes naturales* no exceden la longitud de dos, tres frases pero esconden toda una historia, lo cual es típico del microrrelato contemporáneo. Veamos el cuento “La cabró”: “...Lo único que me falta es matarme. Y entonces, ella, que quería hacer algo como él y por él, se mató” (Jiménez 2009: 83). En dos frases presenta Jiménez un drama de la indiferencia de un hombre y del amor de una mujer, de un equivoco premeditado que resulta en la muerte de ella. Un boceto novelesco titulado “La hijastra Boni” narra, en dos páginas, pero con bastantes detalles, la mitad de la vida de una chica bien tratada, pero no amada por su madrastra:

Desde su padre se volvió a casar, fue una hija para su madrastra y su madrastra una madre para ella. Se le dio la mejor habitación, los mejores muebles, los mejores vestidos, el mejor sitio en la mesa. Los mimos y atenciones eran constantes:

“Niño, respeta a tu hermana”.

“Niña, anda con tu hermana”.

“Que queráis mucho a vuestra hermana”.

Y los niños: “Hermana Boni, hermana Boni”.

Sólo a ella le llamaban hermana. A Carmen, Carmen, y a ella hermana Boni.

Luisito dormía a veces, como un honor infantil, en el cuarto de hermana Boni. El médico venía para ella a cada instante. Tenía los mejores postres y las mejores medicinas. Cuando tuvo novio, la madrastra la dirigió y la acompañó como a una hija. Cuando se casó se hicieron preparativos mejores que para ninguna otra fiesta. Todo se trajo de la capital.

Casada y madre, la casa de su madrastra era el fin de su paseo. Sus hijos eran más minados que los de los hijos.

Cuando la madre y madrastra se estaba acabando, entraban todos los hijos al cuarto de la agonía. Toda la tarde la moribunda había estado callada sonriendo. Entró Boni y la madrastra abrió los ojos hacia otro lado, como viendo otra cosa que nunca había visto y de la que nunca había hablado. Y con voz honda dijo:

“Ese pajarraco...”.

Después...

Se murió santamente, seriamente, como siempre había vivido.

(Jiménez 2009: 83)

El mismo intento de depurar puede verse en toda su obra lírica. Aquí este esfuerzo no se para en la eliminación de elementos superfluos del lenguaje, la historia también carece de adornos innecesarios, aunque como toda buena novela tiene además del hilo principal otros, secundarios.

La concisión de las narraciones de Juan Ramón resulta, entre otros, de su fragmentariedad. No se cuentan historias enteras, los silencios y las elisiones tienen una carga significativa muy grande. Además, si no leemos textos por separado, la recurrencia de los mismos motivos, como el de la necesidad de elegir entre una niña (¿qué simboliza?) y la Obra indican la predilección por la desaparición del principio de unidad, sustituida por varias ideas sueltas que dialogan unas con otras. Esta conversación de los textos no termina nunca, ya que los finales de los microrrelatos de Jiménez quedan muchas veces abiertos e invitan al lector a que participe de manera activa en la creación de significados. Este también es un rasgo característico del microrrelato, según indican los teóricos.

La construcción de significados tiene mucho que ver con el metatematismo, autobiografismo consciente y ex-centrismo. El tema de la creación literaria y de la persecución de la palabra justa se mezcla con el motivo de la idea huidiza que surge en los sueños del poeta para desaparecer al despertar, dejando un sentimiento esquivo de una Belleza ideal. Es el poeta el que habla en la mayoría de las prosas del tomo, lo que impone la sensación de que las peripecias contadas son las del autor. Jiménez refuerza esta ilusión titulando una de las secciones del volumen “Autobiografía”. Es una autocreación consciente y precisa que introduce personajes y acontecimientos que no pueden verificarse. Como los maestros contemporáneos del género autobiográfico parece Juan Ramón sensible a la materia delicada y subjetiva de la memoria. Esta postura surge probablemente en el contexto moderno del alejamiento del Realismo y del concepto de la realidad objetiva. Los recuerdos captados se transforman en las sensaciones líricas como si el moguerño supiera que no hay nada seguro cuando se trata de la manera de grabarse los acontecimientos en nuestra mente.

El amorío con la realidad se desarrolla en los textos que aunque pueden leerse de manera independiente, incluyen alusiones a la vida literaria de la España de los principios del siglo XX, en especial a los escritores. Tal es el caso del microrrelato que empieza por una constatación: “Mi amigo tenía todos esos objetos inútiles que la imbecilidad —propia de inventores— y el mal gusto —también— han dado al mundo para complicación de cabezas vanas” (Jiménez 2009: 55) y que se refiere de modo humorístico a la persona y obra de Ramón Gómez de la Serna, imputándole la posesión y obsesión por todos los objetos presentes en sus greguerías. Otro cuento, “El antimaricón” narra la historia de un poeta que, siendo heterosexual, empieza a identificarse con los homosexuales después de que un crítico literario de poca calidad le impute esta orientación (Jiménez 2009: 54). Esta historia alude a la de un seguidor de Jiménez, José Bergamín, que se vio acusado de ser católico por los comunistas, y de ser comunista por los católicos, todo por tener una madre muy de fe romana y un padre que simpatizaba con los bolcheviques. Esta mezcla de la obra, sueños y realidad se arraiga bien en la estética moderna, pero, como veremos, no se detiene en ella.

Si nos referimos al cuento que insiste en la dificultad de ser distinto, no podemos olvidar que se trata también de un motivo recurrente en las prosas de Juan Ramón. Quizás sea la consecuencia de un intento constante de evadirse del mundo real de los seres groseros y plebeyos. Un poeta que en la búsqueda de la Belleza absoluta tiene que sumergirse en su propia alma, en su interior más íntimo, siente una predilección por los seres tan marginados como él, aunque por otros motivos. Lejos de los centros canónicos en lo que concierne la forma, los paratextos y los géneros, Jiménez prefiere también la temática de los márgenes. En uno de los textos leemos:

El niño idiota

Alguien le había dicho —quizás por reírse— que era su madre y el niño medio con gustos, medio con espantos, le pedía en arrebatos, con una especie de aullido: Ma, ma, ma.

Cuando murió el loco, el niño iba con su andar difícil, agudo, extraviado, con la cara de tensión hacia un lado gritando al sol poniente entre los árboles: Ma, ma, ma.

(Jiménez 2005: 54)

Como este niño idiota, los protagonistas que habitan las hojas de los tomos de “El creador sin escape” son gente loca, enferma, obsesionada, poetas y herejes, a los que la vida y los prójimos les maltratan y zahieren. El volumen entero de *Ala compasiva* está dedicado, como escribe su editor, a “un conjunto heterogéneo de seres desvalidos, desventurados, casi siempre olvidados, a los que retrata, describe o evoca, apresándolos con su palabra en un ejercicio de lírica cordialidad” (González 2005: 737). Esta estimación especial de los seres marginados tendría que ver con la estética moderna de lo urbano, ya que “el libro supone necesariamente un espacio de integración que ya no residirá en el texto mismo con sus regularidades, simetrías y recurrencias (tan difíciles de establecer), sino en el acto, la mirada, la voluntad testimonial que lo genera, y ésta viene condicionada por una vivencia que podríamos caracterizar como propiamente urbana” (González 2005: 740).

Una lectura atenta de las prosas que componen “El creador sin escape” permite observar elementos de una estética muy curiosa que responde a los impulsos del Modernismo (en el sentido amplio que le impone a esta palabra Jiménez). La búsqueda de los nuevos caminos de expresión, tan de acuerdo con la energía renovadora de este “gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (Moncy 1963: 170) le lleva a Juan Ramón al descubrimiento de una nueva fórmula, marcada por un hibridismo genérico, por la hiperbrevedad, la concisión, la fragmentariedad y la apertura a la imaginación del lector. Es, además, un hallazgo consciente, porque ya en la década de 1920 anuncia el futuro Premio Nobel el proyecto de construir un libro de narraciones breves. Y no sólo él: Teresa Gómez Trueba enumera varios autores prosaicos de la época atraídos por lo fragmentario e híbrido, entre ellos Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones y ya mencionado Ramón Gómez de la Serna (Gómez Trueba 2008: 16). No sorprende esta gravitación al microrrelato si lo percibimos como resultado del desarrollo del poema en prosa, género que relacionamos con el simbolismo y el modernismo. El minicuento sería la etapa siguiente, alcanzada tras la introducción de una fábula narrativa en un poema depurado al extremo. Visto de esta manera, el género no tiene por qué esperar otros cien años a su auge de calidad, aunque, al parecer, sí al apogeo de su popularidad.

La calidad y los rasgos principales del microrrelato se establecen, sin embargo, ya en la época moderna. La obra de Jiménez no es la única evidencia. Domingo Ródenas de Moya enumera varios cultivadores de microrrelato empezando por el periodo decadentista del final del siglo XIX y cita ejemplos que no difieren de los textos contemporáneos (Ródenas de Moya 2008: 77–121). Las características poéticas y temáticas de *Cuentos largos y crímenes naturales* cuyo resumen se acaba de presentar resultan ser asombrosas porque podrían pertenecer al discurso de la Posmodernidad. No obstante, el que se empiece a notar estas peculiaridades sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX no significa que no existieran antes. Los críticos de la microficción y los teóricos de la contemporaneidad literaria se completan, contentos de haber encontrado una fórmula nueva en el ámbito de la teoría de literatura, pero habría que preguntarse si se trata realmente de una novedad.

Francisca Noguerol, citada al principio de este artículo, enumera los rasgos de la estética posmoderna que reconoce después en la ficción súbita actual: escepticismo radical, textos ex-céntricos, golpe al principio de unidad, obras “abiertas”, virtuosismo intertextual y recurso frecuente al humor y la ironía (Noguerol 2010: 80–81). La mayoría de estas características, y muchas más sacadas de los libros sobre la Posmodernidad, las hemos observado en la obra de Juan Ramón Jiménez y podemos ver en los textos de otros autores de los principios del siglo XX. En vez de sacar conclusiones sobre la teoría y estética del género limitándose a la obra reciente, deberíamos reflexionar sobre la curiosa presencia de los mismos factores temáticos y poéticos en la narrativa breve moderna que no se logra a explicar fácilmente. Sería bastante aventurado suponer que un número grande de los modernistas ya eran, en realidad, “posmodernos”. Pero los historiadores de varias literaturas nacionales, entre ellas de la polaca, empiezan a ofrecer otra explicación: según ellos desde la perspectiva del siglo XXI la Posmodernidad no existiría, porque todo el siglo XX lo englobaría el modernismo o, mejor dicho, la Modernidad³. Las rupturas y antinomias que en su tiempo parecían marcar fronteras de periodos y corrientes literarias, ahora, ganada la distancia, pueden considerarse las diferentes facetas de una sola época, que, como las épocas literarias anteriores, es perfectamente capaz de englobar ideologías contradictorias. El debate sobre la historia de la literatura hispana reciente podría apoyarse en los microrrelatos, como textos que se cultivan desde el mismo principio del siglo XX.

Bibliografía

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2010) *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2008) “Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez”. *Ínsula*. 741: 13–17.
- GONZÁLEZ, José Ramón (2005) “Introducción”, en: Juan Ramón Jiménez, *Obra poética. Tomo II*. Madrid, Espasa Calpe: 731–743.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1983) *Historias y cuentos*, ed. de Arturo del Villar. Barcelona, Bruguera.
- (1999) *El modernismo. Apuntes de un curso*. Madrid, Visor.
- (1999) *Cuentos de antología*, ed. de Juan Casamayor Vizcaino y Marina Arespacochaga. Madrid, Clan.
- (2005) *Obra poética. Tomo II*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2009) *Cuentos largos (1906–1949). Crímenes naturales (prosas tardías 1936–1954)*. Madrid, Visor.
- LAGMANOVICH, David (2006) *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto.
- MONCY, Agnes (1963) “Juan Ramón Jiménez y el modernismo”. *La torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*. Julio-septiembre: 167–174.
- NOGUEROL, Francisca (2010) “Micro-relato y Posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, en: David Roas (ed.) *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco Libros: 77–100.

³ Véase el capítulo „Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej?” en: J. Święch, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2006: 27–68.

- ROAS, David, ed. (2010) *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco Libros.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2008) "Microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", en: Irene Andrés-Suárez, Antonio Rivas (eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto: 77–121.
- ŚWIEŃCH, Jerzy (2006) *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN SA.
- ZAVALA, Lauro (2009) "Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española" [en línea]. *Cuento en Red*. 19: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=5652&archivo=10-375-5652yny.pdf&titulo=Los%20estudios%20sobre%20minificci%C3%B3n:%20%20Una%20teor%C3%ADa%20literaria%20en%20lengua%20espa%C3%B1ola [10 de septiembre de 2012].

Katarzyna Gutkowska

Universidad de Silesia en Katowice

Intertextualidad e ingenio en la narrativa joven española y polaca.

Sobre *La vida no es un auto sacramental* y *La comedia inhumana*

Resumen

El objetivo de este estudio consiste en analizar —en un enfoque comparativo— las decisiones artísticas tomadas por dos jóvenes novelistas confrontándolas con los efectos estéticos que consiguen, así como con la imagen de la complejidad del mundo actual que surge de sus obras. Sirviéndonos de una de las cuatro novelas de Alejandro Cuevas, *La vida no es un auto sacramental* y una de Jerzy Franczak, *La comedia inhumana* (*Nieludzka komedia*) revelamos los matices metodológicos del análisis comparativo y marcamos el ámbito de las estrategias creativas que sirven a los jóvenes narradores españoles y polacos de fundamento no sólo para dejarse llevar por la imaginación, sino también —paradójicamente— para encontrar un punto de arraigo en el flujo incesante de la tradición literaria y, asimismo, en la variedad de estéticas que les ofrece el mundo literario contemporáneo.

Abstract

The article focuses on the comparative analysis of two contemporary novels: *La vida no es un auto sacramental* (*Life is not an auto sacramental*) of Alejandro Cuevas and *Nieludzka komedia* (*The Inhuman Comedy*) by Jerzy Franczak. It reveals the methodological nuances of literary comparison as well as the narrative strategies adjusted to the actual state of the contemporary literature. Both authors seem to let drive themselves by the imagination, yet they persistently try to find the most suitable position among the influences of the literary tradition and various kinds of novelistic aesthetics. Their artistic creations reflect the complicity and also, paradoxically, the sense of futility that thrives on the modern, pragmatically oriented, spiritually empty life.

Introducción

La base metodológica de la confrontación de *La vida no es un auto sacramental* de Alejandro Cuevas y de *La comedia inhumana* de Jerzy Franczak la constituye

el comparatismo cultural elaborado por Andrzej Hejmej. Su enfoque parte del concepto de la interdisciplinariedad, irónicamente nombrado otrora por un clásico de la literatura comparada francesa, René Étiemble, un «ecumenismo buenazo» (*cf.* Hejmej 2008: 105). A pesar de las dudas provocadas por la inclinación de poner en tela de juicio la legitimidad de la interdisciplinariedad que, según algunos teóricos, mantiene una división histórica y obsoleta de las áreas del conocimiento humanístico, Hejmej la percibe como uno de los fundamentos de los estudios comparativos. Además, el investigador subraya tajantemente la condición de la literatura como una parte obligatoria en la comparación, por lo cual la literatura comparada, también la que admite el epíteto de «cultural», constituye en su planteamiento “una parte específica de los estudios literarios”; no obstante, una parte que no se reduce en su integridad a los estudios literarios (*cf.* Hejmej 2008: 104). Lo que distingue el comparatismo literario de los estudios literarios como tales no es el objeto de la investigación (la literatura misma) sino los fines que se intentan conseguir y los métodos de investigación. La metodología, en efecto, tiene que incluir procedimientos que no radican en vinculaciones y condicionamientos históricos, efectivos, reales o de algún modo atestiguados de los fenómenos culturales. Por ende, la literatura comparada asume aquí también el papel de metaestudio literario (*cf.* Hejmej 2008: 107).

Hejmej propone concebir el comparatismo literario como una propuesta de exploración particular de la literatura y, asimismo, como un modo de ejercer la lectura de la obra literaria. Dicha práctica interpretativa en el ámbito literario se une, según él, a la situación de contextualización fortuita de los fenómenos literarios y, relacionados con ellos, a los fenómenos no literarios, en una relación que más bien «se crea» en el presente del interpretador y no «es» como un hecho dado, así como, por último, a la necesidad de elaboración de un lenguaje específico interpretativo para cada conjunto comparativo por separado. En consecuencia, la investigación comparatista resulta ser un tipo de *case study* que requiere un enfoque y una explicación ideográficos. Los estudios literarios comparativos culturales —dice Hejmej— responden a la necesidad existencial de situarse en una perspectiva determinada social, política y, sobre todo, cultural e intercultural; por eso, en el fondo de toda actividad comparatista, se esconde la migración y la sensación de atopia (*cf.* Hejmej 2010: 79–80).

Una mirada semejante al asunto de la aparente autonomía metodológica de la literatura comparada lo demuestran los estudios interculturales ejercidos por Norbert Mecklenburg, según el cual:

Los métodos que reconstruyen el potencial intercultural de la literatura no son diferentes de los métodos generales de los estudios literarios. La investigación textual consiste también aquí en combinar el análisis, la interpretación y la crítica. La «hermenéutica intercultural» no ofrece ningún método especial, solamente la reflexión en torno a los problemas de la hermenéutica general y literaria en consideración a los fenómenos de la interculturalidad. (Mecklenburg 2010: 56; traducción mía)

Según explica Ewa Szczęsna (2010: 6), la literatura comparada es, sobre todo, una postura epistemológica, una manera de conocer lo desconocido, de apropiarse de lo ajeno, de domar lo «no amansado». Es una táctica que rechaza la clasificación simplificadora de los textos literarios y otros fenómenos culturales según lo cajones predefinidos y preconcebidos de los diferentes dominios humanísticos.

En este contexto, hay que mencionar asimismo a Claudio Guillén y su concepto de la literatura comparada como un espacio para el pensamiento innovador, creativo, aun revolucionario. La propuesta de su comparatismo abre ante los investigadores unas posibilidades ilimitadas en cuanto al alcance, a la dimensión y al objeto de sus investigaciones. La actualidad compele a los comparatistas a adoptar una disposición incesante para redefinir, reformular y reordenar los fines y métodos de sus procedimientos comparativos:

el comparatista actual ha descubierto que el objeto mismo de sus investigaciones puede o debe surgir, como un recién nacido, de su propia experiencia, su iniciativa y su imaginación. A él le toca delimitar un campo de estudio, entre las muchas virtualidades que ofrece la inmensidad de la literatura. Esta libertad nueva es inexorable. Al empezar, al salir, al arrancar mismo el comparatista ya no puede contar sencillamente con unas realidades dadas y visiblemente delimitadas. El objeto de su trabajo, como una definición o su deslinde, resulta ser un proyecto. (Guillén 2001: 103)

Centrando su discurso en torno a “la función radical de un proyecto”, en un sentido parecido al orteguiano, Guillén crea una noción que supera el límite entre el presente y el pasado del yo, que es un efecto de la existencia marcada por una progresión intelectual dentro de la cual una experiencia se convierte en un estímulo para la reflexión que incluye las consecuencias del proceso de la selección consciente de la variedad de los fenómenos existentes en los «submundos»¹ que juntos crean la realidad: “Es el comparatista quien se encara de verdad con las tensiones que surgen en nuestra aproximación a campos temáticos o formales de extensión supranacional y hasta extraliteraria” (Guillén 2001: 109).

Permite asimismo analizar detenidamente el proceso de la unificación de los dos órdenes mencionados; el paso de lo individual, fortuito, casual a lo repetitivo, colectivo, sintomático en el nivel supranacional. Es precisamente lo que intentaremos demostrar, buscando y revelando puntos diferenciadores y asimilativos en el espacio esbozado entre dos ejemplos de la narrativa española y polaca actuales.

Es más, todavía hay que escoger un punto de partida para el intento de desarrollar el hilo epistemológico que, a juicio de Edward Kasperski (2010), constituye el quid del comparatismo literario en general. El marco del gesto comparativo, así pues, queda delimitado aquí por las estrategias narrativas-intertextuales analógi-

¹ Guillén se refiere aquí a las ideas de Alfred Schütz, el conocido sociólogo vienés cercano a la filosofía de Husserl, en particular a su concepto del «acento de la realidad», de las «provincias finitas de sentido» y del problema de la multilateralidad de la estructura de la realidad humana y de la integración del conocimiento en la medida máxima posible (*cf.* Schütz 1945: 533–576; Guillén 1998: 18–19).

cas, las semejanzas estructurales e intencionales, así como por las coincidencias argumentales. En los textos analizados predomina una tendencia desenfrenada por parte de los autores de ejercer un juego enredado con la tradición literaria y con su identidad propia/impostora.

Antes de pasar al análisis “tandémico” de las obras literarias concretas, sólo debemos explicar que la introducción o —más bien— la justificación de querer comparar literaturas evidentemente ajenas parece necesaria no solamente por el carácter inestable de esta cuasi-disciplina, sino también por la pregunta que suele aparecer cada vez que aborda una comparación: ¿es posible comparar textos de culturas distintas sin una referencia directa de uno al otro? Gracias a los enfoques metodológicos presentados brevemente podemos confirmar que no solamente es posible, sino también epistemológicamente seductor.

Jerzy Franczak y Alejandro Cuevas: actualidad malvada en la cultura (pop)

El hibridismo, la fragmentariedad y la desintegración interior son unos ejes que —por paradójico que suene— constituyen pilares constructivos de la mayoría de los textos publicados actualmente, no obstante, a la vez, suponen características de recepción típica de una obra literaria por el lector actual:

La deconstrucción de un texto individual, el hecho de saltar de una página a otra, (...) corresponde a unas actitudes generales frente al mundo, leído de la misma forma: fragmentaria o episódica, sin empeñarse especialmente en la reconstrucción del mensaje unificado de un texto singular. (...) En efecto, las ideas comunicadas parecen someterse a una hibridización; se borran las relaciones miméticas de lo comunicado y la realidad externa ante él. (Kowalski 2001: 25; traducción mía)

A lo mejor esa es la razón por la que escritores pertenecientes a una generación joven, llevando la contra a los hábitos y haraganería de los lectores, organizan concienzudamente sus novelas en estructuras intrínsecas e introducen varios juegos para la búsqueda y reconocimiento del “sujeto” verdadero del libro.

La segunda novela, después de *El Probador* (2008), del joven prosista y académico Jerzy Franczak (nacido en 1978), se compone de diez capítulos con subtítulos que abiertamente desvelan su carácter intertextual. El mismo título *La comedia inhumana* (*Nieludzka komedia*) supone, pues, una referencia ostentosa a toda una serie de las obras maestras de la literatura europea. Notamos ahí los ecos de Honoré de Balzac, Dante Alighieri, Zygmunt Krasiński, William Shakespeare, Lope de Vega² y, tras una lectura minuciosa de la novela, también los de Sartre o de la

² Se nota a través del uso del término “comedia” con respecto al texto que no se parece a una comedia *sensu stricto*. A parte de la alusión obvia a *La Comedia Humana* de Balzac, resulta importante asimismo el contexto español: para Lope de Vega “comedias” eran todas las obras dramáticas, mien-

corriente tremendista (cfr. Martínez Cachero 1997: 114–144) de Camilo José Cela y su obra clásica *La familia de Pascual Duarte*.

Igual que Duarte, Emil Król (Emilio Rey), el protagonista de *La comedia inhumana*, muy alejado del Emilio “natural” del tratado de Rousseau, elabora su relato desde la cárcel, revelando desapasionadamente los mecanismos escondidos detrás de una explosión inesperada de la agresión hacia su amada, cariñosamente llamada Nutka (diminutivo de Natalia). El argumento, que reúne las características de una novela picaresca y naturalista, tiene como objetivo conmover y estremecer a los receptores: es brutal, sangrienta y horripilante. Se trata de la historia de un asesinato cometido por un profesor de polaco, aparentemente sosegado, y expulsado de la escuela por la incapacidad de manejar su actitud hacia la vida y el trabajo —tan similar a la que conocemos, verbigracia, del cine burlesco, amargo y sarcástico de Marek Koterski— llena de frustración y desengaño causado por la insoponible cotidianidad. El momento crítico para el protagonista resulta ser la confesión de Natalia sobre su embarazo. La novela de Franczak presenta el aburrimiento y el desánimo desastrosos que acompañan a la realización sucesiva de un plan vital, aceptado *a priori* por la sociedad y conforme a las exigencias de los familiares que quieren ver en la vida de su hijo un reflejo del orden establecido, seguido por ellos mismos: por comodidad, por el anhelo de la aprobación social o por no considerar otras posibilidades de organizarse la vida. Observamos, pues, una catástrofe acelerada por la anuencia discreta de los parientes para sofocar la individualidad de un Emilio adoctrinado.

Franczak juega con la identidad del protagonista: en los primeros capítulos lo presenta como a un típico representante de la generación X (indolente, pero a la vez inofensivo); en las partes siguientes, empieza a atribuirle los rasgos característicos del terrorífico Bob Maconel, de la película de Frank A. Capello, *He was a Quiet Man* (2007); en definitiva, describe la preparación de un crimen espeluznante y la ejecución de la sentencia a la embarazada, ignorante del peligro inminente. En *El capítulo noveno: en el cual llego al fin del infierno y salgo por la puerta trasera* el novelista muestra el modo del protagonista de percibir su vileza como una especie de trama policíaca fascinante, sin remordimientos ni escrúpulos, mirando y comentado con superioridad las maneras posibles de manejar la tragedia por los parientes y amigos:

Pensaba que llegué al confin. Tenía una celda pequeña, individual, en la frontera de nuestro mundo, en el último círculo del infierno. Porque lo que el mundo es un infierno, está clarísimo; lo que con paciencia pisáis su suelo, fermentáis la col y procreáis hijos, que decís “me he cansado endiabladamente” y “tengo que escaparme de este infierno”: eso se sabe, lo apuntó un poeta. Y tenéis una satisfacción insólita. Encontrarse en el extremo es raro, porque hay crimen, pero no hay castigo, porque en la punta triunfa completa nulidad que adopta varias formas ondeantes, de una tecla, de un televisor, de una ventana enrejada, de una cucaracha. Ando de una pared a otra, me hurgó en la nariz, miro *La A como Amor*, quito la cruz de la pared, la pongo al

tras que la “comedia española” se refería tanto a las comedias, como a las tragicomedias. Cfr. Gazda, Tynecka 2006: 352.

revés, la meto en el cajón, otra vez la pongo: correctamente; sin sentido, [...] que cuelgue, sin eso la pared parece incluso más vacía. Pensaba que el final debió de ser así, sin cerrar, sin circular, sin entrapar, que no se puede con más vanidad, que ya basta con la corrupción de mi relato. Sin embargo, la obra satánica de destrucción tan solo acababa de arrancar. (Franczak 2009: 128–129, traducción mía)

El protagonista-narrador mitifica no tanto el crimen como tal, sino el texto que crea según los acontecimientos: junto con su editor llega a la conclusión de que gracias a la publicación pasará del infierno al purgatorio, porque sus castigos los “redimirán los lectores, y su nombre será el Millón” (Franczak 2009: 130, traducción mía). El papel de la víctima y del redentor resultan ser aquí un beneficio, ya que —conforme a las exigencias de la actualidad— se lo puede vender a cualquier precio: “¡Cambié el delito en palabras, ahora lo cambiaré en mil ejemplares y lo venderé con provecho propio y con el beneficio de todos!” (Franczak 2009: 130).

En la novela, Franczak hace juegos malabares con perogrulladas, expresiones idiomáticas provenientes de las obras clásicas del Romanticismo polaco, ajusta la semántica de fraseologismos, deconstruye metáforas lexicalizadas y quita la seriedad de los fragmentos de obras serias. Se divierte con el lenguaje de los medios de comunicación y las tendencias en el polaco modélico y coloquial, crea unos textos imaginados de prensa y comentarios de los usuarios de Internet, recrea las reacciones de la sociedad, típicas frente a una tragedia individual o colectiva, llenas de compasión de mal gusto y de temor por su propio fin.

¡Lo queramos o no, pero eso también es una parte de nuestro patrimonio cultural! [...] Schulz dice que el arte opera en la profundidad antemoral, donde los valores son *in statu nascendi* y eso es lo que pone ante la ética problemas para resolver, no al revés. Si es así, ¡la novela de Król es una obra maestra! Admiro a Emilio como a un escritor y lo condeno como a un hombre. Al mismo tiempo, me doy cuenta de que con Natalia viva, las letras polacas quedarían dañadas. (Franczak 2009: 152)

El narrador exhibe también una preferencia nacida del relativismo moral omnipresente de hacer hincapié en el contexto biográfico-social a la hora de ofrecer explicaciones sobre la raíz del mal en el mundo. Manifiesta el típico idioma lisiado en el que se expresan las emociones con emoticonos, dibujitos, clichés ingleses, ataques anónimos y descontrolados en público de exhibicionismo emocional. Franczak desuella todas las dicciones mediáticas: desde la patético-conservadora hasta la documental y de reportaje: muy artificial, aunque con un simultáneo esfuerzo ostentoso de parecer natural.

La introducción de un lugar específico, por un lado, lo pone en un contexto socio-histórico concreto, por otro, puede ser considerado como un truco alegórico con tal de pinchar el globo de la megalomanía polaca, puesto que Cracovia desempeña aquí el papel de la cuna simbólica de la cultura polaca, de la fuente de la unidad y del sentimiento comunión nacional, no obstante, resulta ser una cuna que brinda asimismo asesinos, desdichados y verdugos.

El carácter provocativo de *La comedia inhumana* se acerca a la estrategia narrativa de un joven escritor castellano, Alejandro Cuevas (Alberto Escudero Fer-

nández, nacido en 1973), quien, en su segunda novela, todavía no traducida al polaco, sitúa la acción en una ciudad provincial española, fortaleza de enriquecimiento burgués y avance social de los ricos nuevos, aunque sometida a las leyes presentes del mercado. El protagonista y su amigo, ambos de más o menos veinte años, perdidos e indiferentes, no muestran interés por ser responsables y llevar una vida verdaderamente adulta³, aunque intentan con ahínco encontrar su lugar en el microcosmos social y familiar. No es una casualidad que el título de la novela (*La vida no es un auto sacramental*) aluda al género dramático, alegórico, con un plano relevante de lo espiritual-religioso, cuyo enfoque se centra en representar el misterio de Eucaristía. Creados por las grandes figuras de la literatura española (Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Lope de Vega), los autos a menudo eran filosófico-teológicos, aunque a veces también circunstanciales.

Alejandro Cuevas juega con el carácter alegórico de dicho género: humorísticamente manipula el orden vertical y gradualmente revela los secretos de sus personajes; incluso la identidad del protagonista-narrador resulta ser fingida y deliberadamente falsificada. Al final se desvela todo y se sabe que el “yo” novelesco, dramatizado y directo, metido en el diálogo consigo mismo y con los demás, “en realidad” pertenece a un personaje curioso y misterioso, el “escritor de catacumbas”, que pasa la vida en el sótano de sus padres, lo cual acentúa incluso más la impresión de alienación y exclusión social. El rasgo característico de Bob es su sentenciosidad, la capacidad de ofrecer los juicios directos y a la vez universalizadores, p. ej., “Bob dice que integrarse socialmente es desintegrarse individualmente” (Cuevas 1999: 18) o “El amor es un testaferrero del instinto. [...] La amistad, en cambio, pertenece a un ámbito intelectual” (Cuevas 1999: 74).

El *semper et ubique* novelesco toma del auto sacramental el significado alegórico y se convierte en un símbolo de un tipo de estrechez de miras actual española, que queda representada por la generación de los padres de Bob, así como por el choque de la tradición con las ambiciones de un individuo de decidir sobre su propio destino fuera del orden consagrado por la sociedad y la costumbre (la trama más significativa parece ser aquí el cambio de la madre de Bob, que deja a su padre para poder encontrar felicidad en una relación lésbica). El misterio de Eucaristía, por su parte, gana en la obra de Cuevas una dimensión de misterio del amor y abandono, que contribuyen juntos a la anticipación de la derrota del

³ Lo demuestra, entre otros, un fragmento siguiente: “cuando mi padre me preguntó que a qué me quería dedicar de mayor, le dije que a jugar al comecocos. El me preguntó qué era eso y yo le dije que un videojuego que se me daba muy bien y le dije también que algún día mis partidas serían retransmitidas por televisión (ahora retransmiten asuntos mucho más banales) y alguna marca de algo me pagaría por llevar su publicidad, me harían entrevistas en los suplementos dominicales... Pero mi padre me atajó diciéndome que del comecocos no se podía vivir; yo le pregunté que por qué y él me dio una explicación confusa sobre la utilidad pública y el bien común y no sé qué. Empecé a comprender que el mundo era un lugar absurdo, pero me resigné y me dije: está bien, pues si no puedo ser recordman del comecocos voy a ser escritor (de teatro, de letras de canciones, de haiku, de novelas experimentales). Y ahora resulta que eso tampoco puede ser, que me voy a tener que buscar una tercera elección. Qué asco de vida.” (Cuevas 1999: 350–351).

Bob-escritor en todos los aspectos de su existencia: artístico, material, emocional. En efecto, *La vida no es un auto sacramental* se parece más bien a un auto sacramental *à rebours*: no engendra esperanza ni optimismo, no infunde ánimo a los piadosos para que crean en el sentido de la vida y de la historia. Muestra que un individuo —aunque quiera añadir a su cotidianidad un valor de drama noble, percibiéndose a sí mismo como a un protagonista-narrador en un espectáculo existencial— no es capaz de hallar el sosiego y consuelo en los ojos de los demás, concentrados en los valores pragmáticos de las interacciones. El fracaso de los padres en busca de la felicidad supone un presagio de la repetitividad no tanto del ciclo de redención y transfiguración, como de un atasco doloroso en la máquina de la futilidad de lo cotidiano y de aburrimiento, de los cuales Bob sabe alejarse solamente en el contacto con la literatura (“según Bob la vida no es más que un género literario de transmisión oral” Cuevas 1999: 82). Una postura similar, escapista y, a lo mejor, un poco cobarde, no le asegura a Bob una estabilidad financiera, lo cual lleva a la intensificación de la impresión de desengaño y resignación: emociones frequentísimas en las obras de los jóvenes escritores tanto españoles, como polacos.

Así pues, Cuevas y Franczak juegan con las convenciones y con las expectativas del lector en varios niveles de la estructura novelesca indicando la profundidad del enmarañamiento de la literatura contemporánea en los fondos de la tradición cultural. Por un lado, pues, son obras contemporáneas que tienden a aproximarse a lo más tradicional y básico, por otro, están arraigadas fuertemente en el contexto de la cultura pop, demostrando así la imposibilidad de huir de la influencia de los ámbitos dominantes en la cultura de hoy, que abarca los medios de comunicación, la cultura visual y que, en consecuencia, según algunos investigadores, supone el pronto (aunque en realidad poco probable) «fin del logocentrismo» (*cf.*: Navajas 1994; Winiecka, Larek 2009).

Cabe añadir que el valor de nuestras comparaciones gana un fondo nuevo si tomamos en cuenta que la confrontación de las obras españolas y polacas seleccionadas demuestra de paso el potencial de la novela como género, hoy en día dominante, caracterizado por la mayor disposición a experimentos y juegos en la dimensión de posibilidades formales y temáticas. La novela, efectivamente, mantiene no sólo el estatuto de un constructo textual y de un esqueleto genérico, sino también asume el papel de reflejo de la cultura heterogénea posmoderna en la cual la idealización se enfrenta incesantemente con las tendencias esperpénticas a ridiculizarse y donde la rimbombancia y la grandilocuencia se mezclan con la trivialidad cotidiana. La literatura, empujada hacia las periferias de la cultura pop, a despecho de las circunstancias, gracias al uso cuasicrónico de la metarreflexión unido con las fuerzas imaginativas y la erudición por parte de los narradores, se encuentra en una de las fases más creativas desde finales del siglo XIX.

Bibliografía

- CUEVAS, Alejandro (1999) *La vida no es un auto sacramental*. Barcelona, Ediciones Destino.
- FRANCZAK, Jerzy (2009) *Nieludzka komedia*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- GAZDA, Grzegorz, TYNECKA-MAKOWSKA, Słowinia, eds. (2006) *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków, Universitas.
- GUILLÉN, Claudio (2001) *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1998) *Múltiples Moradas*. Barcelona, Tusquets Editores.
- HEJMEJ, Andrzej (2010) “Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja”, en: Ewa Szczęsna, Edward Kasperski (eds.) *Komparatystyka dzisiaj. Tom I. Problemy teoretyczne*. Kraków, Universitas: 67–80.
- (2008) *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków, Universitas.
- KASPERSKI, Edward (2010) *Kategorie komparatystyki*. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- KOWALSKI, Piotr, ed. (2001) *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich. Studia pod redakcją Piotra Kowalskiego*. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997) *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid, Editorial Castalia.
- MECKLENBURG, Norbert (2010) “Zadania i obszar badań literaturoznawstwa interkulturowego. Zarys problematyki”, en: Ewa Szczęsna, Edward Kasperski (eds.) *Komparatystyka dzisiaj. Tom I. Problemy teoretyczne*. Kraków, Universitas: 54–66.
- NAVAJAS, Gonzalo “Posmodernidad-posmodernismo. Crítica de un paradigma”, *Ínsula*, 570–571.
- SZCZĘSNA, Ewa (2010) “Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse”, en: Ewa Szczęsna, Edward Kasperski (eds.) *Komparatystyka dzisiaj. Tom I. Problemy teoretyczne*. Kraków, Universitas: 5–11.
- SCHÜTZ, Alfred (1945) “On Multiple Realities”, *Philosophy and Phenomenological Research*, V: 533–576.
- WINIECKA, Elżbieta, LAREK, Michał, eds. (2009) *Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje [Fin de logocentrismo y sus consecuencias culturales]*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.

Olga Nowak

Universidad Pedagógica de Cracovia

La música en la novela *Deseo de ser punk* de Belén Gopegui como un medio de contestación

Resumen

En el artículo se analiza la novela de Belén Gopegui *Deseo de ser punk*, con la que vuelve la autora española a los postulados proclamados por el movimiento punk. Lo hace treinta años después de que este nazca y tres años antes de que aparezca el fenómeno llamado 15M. Nuestro objetivo es observar el reflejo del espíritu punk en la actitud de la joven protagonista de Gopegui a la par que reflexionar sobre el hecho de recurrir a la música rock como a un posible arma de protesta, dado que para la protagonista ésta se convierte en el único ritmo capaz de despertar a una sociedad adormecida en su conformismo.

Abstract

This article aims to analyze the novel written by Belén Gopegui, *Deseo de ser punk*, in which she returns to the punk movement's postulates. The author chooses to do so thirty years after it is born and three years before the Spanish phenomenon 15M appears. Our intention is to observe how the punk spirit is reflected in the attitude of the young protagonist in the Gopegui's novel, and at the same time to ponder about the fact of considering the rock music as a possible weapon of remonstrance, since for the protagonist it becomes the only rhythm able to awake the society that is sleeping in its conformism.

Dicen que protestar es para la juventud/ que el mundo es como es y no va a cambiar/ ¿dónde está mi puta generación?/ que escuchaba rock and roll/ y aspiraba a algo mejor/ uhh, cerebros aplanados/ uhh, ilusiones dirigidas/ (...) viejos de nuestra edad/ cuarenta sin cumplir/ viejos de nuestra edad/ han muerto sin morir.

Reincidentes (Gopegui 2009: 50)

La música y la literatura

La música ha existido en la literatura, o mejor dicho, coexistido con ella desde siempre, pero fue en la literatura de la generación *beat* de los años 50 del siglo pa-

sado cuando empezó a cobrar un nuevo auge, se hizo presente a la vez que audible, visible y legible. Jóvenes escritores adoptaron la música jazz junto con su ritmo y su estilo. En su escritura mecánica se veía el reflejo de aquella manera de tocar el jazz, la costumbre de las *jam sessions*, que parecían ser una especie de *stream of consciousness* musical. Con la generación *beat* entró en la literatura no sólo la música sino también toda la cultura jazz, en la moda, las drogas (heroína) y la jerga. Los músicos negros se convirtieron a su vez en ídolos para aquellos jóvenes escritores blancos. Jack Kerouac inventó incluso una nueva expresión que definiría a esa generación que acababa de nacer: *beatitude*, la actitud *beat*, “*You feel this. You feel it in a beat, in jazz, real cool jazz*” (*cf.* Furek 2008). Es así como, a través de aquella literatura, el jazz consiguió trascender al mero género musical para convertirse en un estilo de vida.

La importancia de la música en la literatura vuelve con la década de los 90. En aquella época la música popular empieza a ocupar un papel relevante también en la joven narrativa española de fin de siglo, hasta llegar incluso, en el caso de muchas novelas, a convertirse en un protagonista más. Como indica Gilles Lipovetsky en su *La era del vacío* “Para el hombre disciplinario-autoritario la música se circunscribe a sitios o momentos precisos” mientras que “el individuo posmoderno [...] oye música de la mañana a la noche, como si tuviese necesidad de permanecer fuera, de ser *transportado* [...] como si necesitara una *desrealización* estimulante, eufórica o embriagante del mundo.” (Lipovetsky 2002: 23).

La llamada Generación X, a la que por fecha de nacimiento y la comunión de experiencias generacionales pertenecen los jóvenes autores de la década de los 90, creció con la música siempre presente. Fue para esa generación audiovisual para la cual se inventó La MTV, la primera cadena de televisión que emite música las 24 horas del día. Con el desarrollo de la tecnología y la aparición de este nuevo programa y, en poco tiempo, sucesores tales como Viva o VH1 (Baran: 2007), el espacio dedicado al silencio prácticamente dejó de existir. Eva Navarro Martínez la autora del libro, *La novela de la Generación X*, observa que, aunque es evidente que esta revolución musical se debe a las innovaciones tecnológicas, es también “una manifestación del proceso de personalización, el cual se traduce en el deseo de «sentir más», de experimentar sensaciones inmediatas, y de involucrarse en un ambiente rítmico” (Navarro Martínez 2008: 153). En el mundo posmoderno la música está por todas partes y a todas horas. En cierto sentido, parece una consecuencia lógica que la música se convierta en una especie de banda sonora para esta narrativa joven. Los personajes la escuchan, la bailan y constantemente hablan de ella (*cf.* Navarro Martínez 2008: 156–162).

En los 90 del siglo pasado la música popular estaba dominada, por una lado, por el estilo *grunge* que llamaba al nihilismo, que era una protesta pasiva y equivalía a una bienvenida al pasotismo. Por otro lado, estaba la música electrónica, sobre todo el techno y otros derivados como el *rave* o el *trance*, que a su vez ofrecían catarsis, el estado de nirvana, una huida hacia sí mismo. De repente, todo se con-

virtió en música que explicaba el mundo y daba sentido a la vida. Sin embargo, fue sobre todo la música rock antigua, con su letra y su melodía, la que renació en las novelas españolas de los 90. El motivo de este renacimiento del viejo rock and roll en la prosa se debe a que después de varias décadas el rock tuviese tiempo suficiente para poder canonizarse, para que la gente pudiera hacerse con su letra y con su melodía. Se convirtió pues en un cierto código. Al ser extraterritorial, se hizo un modo indispensable para el proceso de comunicación. La música rock, con su estilo, el tono de su melodía, la lírica rebelde de su letra, era también la que mejor se correspondía con esos chicos y chicas malas de la literatura española, que entraron en el escenario literario de la época en sus motos ruidosas y sus botas de cuero (*cf.* Hensler, Pope 2007: XV). Si antes se encontraban en las novelas referencias a otros autores, los novelistas de los 90 hacían ya referencias y reverencias a cantantes como Bob Dylan o David Bowie, o bien a grupos como Sex Pistols o the Stooges (*cf.* Hensler, Pope 2007: XV). Fue entonces cuando el lector se encontró ante la situación no sólo de leer sino a la vez de escuchar la novela. Para poder decodificar las historias presentadas era, pues, necesario saber cómo sonaba lo que escuchaban los protagonistas. Conocer su música significaba conocer sus raíces.

En el año 2009, casi dos décadas más tarde, se publica *Deseo de ser punk* de Belén Gopegui. Con este libro la novelista española vuelve tanto a esa tradición de la novela musical de los 90, iniciada por otros autores de su generación, como a los postulados del movimiento punk treinta años después de que este apareciera. La idea del título, tomada del poema *Deseo de ser piel roja* de Leopoldo María Páner, une aquí el deseo de libertad, de huir, correr sin riendas hacia lo infinito con La protesta y las ganas de anarquía propios de la contracultura punk. Y todo esto con una banda sonora rockera de la buena a modo de telón de fondo.

El grito punk

A lo largo de los años 50, 60 y 70 del siglo XX se produjo una revolución en el escenario musical. Primero el jazz y a continuación el rock and roll y reggae fueron los responsables de unos cambios significativos en la sociedad occidental. Gracias a artistas como The Beatles o Bob Dylan la música comenzó también a tomar un cariz político. Los artistas, a través de sus letras, cuestionaban los cimientos de la sociedad de aquel entonces. Sin embargo, bastó una década para dejar claro que la idea de una alternativa a la vida marcada por el capitalismo desenfrenado, propuesta por el movimiento hippie y otras contraculturas de los años 60, no conllevaría cambios significativos en las estructuras de poder (*cf.* Laing 1978). En la década de los 70 aparece el punk rock, que nace en el seno de una sociedad de nuevo sumergida en la abulia colectiva y en el consumismo. Surgió como una respuesta al aburrimiento en el escenario musical a principios de los años 70 y, al mismo tiempo, una protesta contra la política del *star system* en el mercado disco-

gráfico. De hecho, al principio su objetivo era la negación de la música comercial (cfr. Laing 1978). Sin embargo, con el tiempo el punk se convirtió en un grito de rebeldía mediante el cual los jóvenes manifestaban su desacuerdo con las reglas establecidas. Aquel fue el toque de diana para una sociedad adormecida en su conformismo. De idéntica manera, el punk daba buena cuenta también de la cada vez más visible crisis económica y social en el Reino Unido¹.

Si las canciones de los 60 hablaban un tanto veladamente de política (*protest songs*), el punk rock británico lo hacía en términos mucho más directos. Describía sin rodeos el problema del paro, el racismo, criticaba a la monarquía y a la sociedad británica (cfr. Laing 1978). Como indica Héctor Fouce Rodríguez (2002: 53) en su trabajo «*El futuro ya está aquí*». *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 78–85*, el movimiento “fue percibido inicialmente como la gran metáfora de la crisis en la que Inglaterra estaba sumida”. En el año 1976 se produjeron dos acontecimientos que hicieron aquella grieta social aun más visible si cabe. Por un lado, “La llegada de un verano excepcionalmente cálido para la húmeda Inglaterra”, la cual trajo consigo “una ola de calor que obligó a racionar el agua” (Fouce 2002: 53), y, por otro lado, el carnaval de Notting Hill, que al final se convirtió en una batalla campal entre jóvenes negros y la policía. “En ese momento de visualización de la crisis, convertida no ya en estadísticas sino en imágenes, surge el grito visceral del punk, clamando «No hay futuro»” (Fouce 2002: 53).

Como indica Dorian Lynskey (2012) en un artículo aparecido en el rotativo *The Guardian*, el punk era un síntoma de esta atmósfera de crisis, pero al mismo tiempo, desde el principio, rechazaba cualquier definición. Los punk estadounidenses no estaban de acuerdo con los británicos; The Clash no estaba de acuerdo con Sex Pistols; algunos abrazaban la política y otros la ignoraban, etc.

Pero más pronto que tarde, el punk y todo lo que le rodeaba —la moda, los fanzines, la necesidad de organizar un espacio propio para expresarse libremente, la problemática en torno a una definición común sobre la esencia del punk—, debería afrontar una paradoja que podríamos llamar un individualismo colectivo, dado que por su proclamada anarquía y libertad se convirtió en una contracultura llena de *outsiders*. No obstante, a pesar de las diferencias, los punks estaban de acuerdo en cuanto a cuestiones fundamentales, es decir la autoexpresión, la independencia, el no al conformismo, la resistencia, la fe en alternativas (Lynskey 2012).

¹ Cabe destacar que aunque el punk se asocia con la escena musical británica, sus orígenes son norteamericanos. Es allí donde a principios de los 70 el rock and roll de los años 60 renace de una forma nueva a través de bandas como los Ramones, Velvet Underground o The Stooges. El mismo término punk es de origen neoyorkino. Pero si en los Estados Unidos el punk rock se parecía más a una contracultura bohemia y tuvo su reflejo no sólo en la música sino también en la literatura y las artes, en Inglaterra “el punk alcanzó visibilidad social muy rápidamente, fue estigmatizado y señalado por el dedo por los medios de comunicación bienpensantes y fue aislado como un “pánico moral” (Fouce Rodríguez 2002: 54, 56).

Tres décadas después, la autora española nos hace recordar que la actual sociedad de consumo parece haber llegado, una vez más, a un punto crítico². Se ha encerrado en el conformismo, en la pasividad, le faltan ganas de contestación y la capacidad necesaria para organizarse y protestar. La conclusión que nos propone la lectura del libro parece ser la siguiente: para poder despertar a la sociedad resultan indispensables cambios tan radicales como la revolución o, quizás, simplemente un grito rock. Gopegui, no sin propósito, elige a modo de protagonistas de su novela dos fuerzas que siempre han sido capaces de enseñarle a la sociedad un hueco existente en el sistema: la adolescencia y la música.

Novela para escuchar

Deseo de ser punk es también una novela-musical. Partiendo de la tendencia que iniciaron en los años 90 del siglo pasado otros autores de su generación, la novelista introduce música en los monólogos interiores, en los diálogos entre los protagonistas o sencillamente como un punto de referencia³. Por tanto, la novela de Gopegui se convierte en una historia con banda sonora. La narración está construida en forma de monólogo interior, el cual Martina —la joven protagonista— convierte en una especie de diario-carta. Es así como la adolescente plasma sus observaciones sobre el mundo que le rodea, sus principios, o la gente. Su soliloquio es a veces interrumpido por diálogos y está repleto de canciones que acompañan, ilustran y justifican sus emociones y opiniones. A veces aparece solo el título o el nombre de la banda, otras veces se citan fragmentos de canciones, a menudo incluso de cierta extensión.

Conocemos a Martina en un momento un tanto difícil de su vida. Se siente perdida e intuye no haber encajado nunca en la sociedad a la que pertenece. La chica tiene también una profunda conciencia de que lo que le falta en la vida es un código a través del cual pueda expresarse y comunicarse con los demás. Cree

² Antes que Gopegui, en los años 90 del siglo pasado José Ángel Mañas, un, por aquel entonces, joven escritor español utilizó la ideología *punk* para comunicar la necesidad de crear una literatura nueva, una “literatura punk” que se rigiese por las mismas reglas que el movimiento punk rock. Mañas se apoyaría en su ideología adoptando “do-it-yourself” como lema principal, según el cual todos podían llegar a ser músicos, artistas o escritores, al mismo tiempo que proclamaba la democratización completa de toda la literatura (Martínez 2002: 52). No obstante, si a Mañas el *punk* le servía de modelo de creación literaria también a nivel estructural, la novela de Gopegui refleja un profundo sentimiento de desengaño con la sociedad, de la conciencia del NO FUTURE de los jóvenes que se sentían y siguen sintiéndose marginados por el sistema. En *Deseo de ser punk* la autora bebe de los postulados proclamados por el movimiento punk británico, que nacen de aquella furia juvenil como resultado del desenfado con la política y con el sistema.

³ Sobre el papel de la música en la novelística de la Generación X española escribe Eva Navarro Martínez en *La novela de la Generación X* (cfr. Navarro Martínez 2002).

que este código es la música. Una música propia que llegara a ser su lengua propia pero también que se convirtiera en un lugar donde pudiera esconderse y en el que pudiera sentirse segura: “Creo que tener dieciséis años, llamarse Martina y no haber tenido música es un asqueroso desastre. Porque si la hubiera tenido sentiría que pertenezco a algún sitio, supongo” (Gopegui 2009: 13–14).

Esta adolescente odia la música de sus padres y desprecia la música de sus compañeros de escuela. Le parece cursi y blanda, desafinan tanto en su melodía como en su mensaje. Pero la música de sus padres la detesta especialmente porque piensa que es una música demasiado fácil, detrás de la cual se ha escondido tan cómodamente toda su generación:

mis padres: hablan y oyen canciones pero luego, cuando algo pasa, no se mantienen de pie, se piran o corren a esconderse detrás de una frase. Así que, bueno, resulta que aquí no hay nadie, unos hacen que hablan, otros hacen que escuchan, pero ¿dónde estamos? (Gopegui 2009: 16)

Al decir que odia la música de sus padres, la protagonista quiere transmitir que desprecia a toda aquella generación que, aunque antaño revolucionaria, con el tiempo se quedó callada y pasiva, e incluso llegaría a traicionar los ideales por los que tanto había luchado:

Mi madre sí piensa a veces que se han quedado quietos, su generación, ya sabes. Dice que la vida va mucho más deprisa de lo que yo me pueda imaginar. Pero por rápida que vaya: ¿por qué no saltaron? No es tan difícil. (Gopegui 2009: 50)

La chica descubre la necesidad de encontrar un código propio después de la muerte de un adulto muy importante para ella. Él sí que tenía un código según el que vivía, un código que le hacía genuino. Es ante la ausencia de esta figura que la protagonista se da cuenta de que algo funciona mal con este mundo artificial creado por adultos, así como de la importancia de ser auténtico en todo lo que se hace siempre, es decir, de actuar de acuerdo con unos ideales y principios propios. Martina intenta encontrar y reconstruir su identidad a través de la música. En su búsqueda de una música que le sea propia, la chica hace un recorrido por las canciones que ya conoce, pero que pertenecen al mundo de sus padres o de sus amigos. Se trata de grupos tanto extranjeros como españoles, que tienen en común la herencia rock. Las canciones que menciona o cita para justificar sus pensamientos o describir mejor las situaciones y los espacios en los que se desarrolla la acción corren a cargo de cantantes y grupos como Bonnie Tyler, Foo Fighters, Reincidentes, Fe de Ratas, Offspring, Green Day, Red Hot Chili Peppers, The Beatles. A algunos los critica, otros le sirven a ella para criticar, como cuando entra en una conferencia en la que una mujer importante “hablaba de lo lista que era, de los miles de libros que había leído” (Gopegui 2009: 41).

Y entonces:

Me levanté desde la última fila: yo fui mi mano, en vez de levantarla me puse de pie, salí al centro del pasillo con mi cinturón de balas y tomé el micrófono de una azafata que me miró de arriba abajo.

—Querida Amanda —la conferenciante se llamaba así—, quiero darte las gracias por lo mucho que nos has enseñado. ¡Un hurra para Amanda! —La tipa flipaba—. También quiero dedicarte una canción, se llama «Tú tranquila y a lo tuyo». (Gopegui 2009: 44)

*Appetite for Destruction*⁴

La chica pronto descubre la necesidad de tener un lugar propio para los jóvenes. Un sitio donde los adolescentes de entre 15 y 20 años pudiesen pasar el tiempo leyendo, navegando, escuchando música, hablando o viendo películas. Un sitio del que no les pudiera echar nadie, una casa *okupa* permanente, legal, otorgada a los jóvenes por los adultos con poder. Empieza a sentir rabia hacia el sistema de valores que los políticos imponen a la sociedad. Su ira crece y cuando parece que llega a un punto crítico, la salva un chico —o mejor dicho, “el” chico— que le descubre la música del grupo de rock australiano AC/DC. El álbum *High Voltage* cambia su vida. A partir del momento, cuando en una tienda de vinilos escucha a todo volumen *Highway to Hell*, a la protagonista le entra el “apetito por la destrucción”, por el “alto voltaje”, por un grito, que busca ser escuchado. Pregunta a los chicos de la tienda: “¿Qué hace distinto al rock?” (Gopegui 2009: 89), y estos la contestan: “La actitud”. Es entonces cuando ya sabe que ese rock añejo a lo Alice Cooper, Guns N’ Roses, AC/DC, Iggy Pop, será su música.

Una vez encontrada el arma, la chica ve la necesidad de hacer algo con su frustración juvenil: “¿Tú crees que hay alguna manera de organizar la rabia?”, le pregunta al lector de su diario. Y enseguida ella misma le contesta: “Yo creía que la manera era la música” (Gopegui 2009: 89). Decepcionada con las manifestaciones organizadas por los mayores, sobre las que llega a comentar que:

están convocadas por los responsables por todo esto y son muy ordenadas, y las pancartas parece que las ha hecho alguna empresa de pancartas, las personas andan un par de horas y la manifestación termina puntual, bueno, eso no sé para qué sirve. (Gopegui 2009: 113)

Decide que una canción va a ser lo que organice mejor la rabia: “elige un principio, un final y pone de acuerdo los instrumentos”. Cuando una amiga le pregunta qué quiere hacer para ser escuchada, dice:

No sé, un comando. Como en aquella peli tan pirada, Airheads. Iremos a las radios, a los bares, a todas partes, con pistolas de agua rellenas de salsa picante, igual que ellos; sólo nosotras sabremos que no son pistolas de verdad, y les apuntaremos a pesar de todo: manos arriba, se acabó el pop de mierda, la música disco de mierda, y las bonitas canciones de mierda. A partir de ahora rock a todo volumen, a cualquier hora y en cualquier sitio. Rock del bueno hasta que tengan que preguntarse por qué grita nuestra música, por qué gritan incluso nuestras baladas, y entonces se atreven a preguntárnoslo. (Gopegui 2009: 137)

⁴ *Appetite for Destruction*, el primer álbum de Guns N’ Roses del año 87, se menciona en la novela como “el mejor disco de todos los tiempos” (Gopegui 2009: 118).

Crea pues un comando unipersonal y hace lo que ella misma llama “un atentado musical” (Gopegui 2009: 174) que consiste en un acto terrorista punk en una de las emisoras de radio populares. Amenaza al técnico de sonido con cortarse las venas y le exige que ponga a todo volumen la canción *Gimmie Danger* de Iggy Pop y que interrumpa el programa para emitir la siguiente declaración: “Interrumpo la emisión para subir el volumen de vuestros receptores y que nuestra angustia os entre por las orejas” (Gopegui 2009: 182). Con la música de Iggy Pop, la chica reclama a “los que se han vendido y ahora quieren vendernos a todos” (Gopegui 2009: 186) el derecho de los jóvenes a tener su “habitación propia”, o lo que es lo mismo, locales gratuitos sólo para los adolescentes.

Punk is (not) dead

Resulta un tanto irónico que mientras escribía estas líneas, a la par que reflexionaba sobre la fuerza de la música —entre otras cosas sobre qué impacto podría tener en la sociedad acomodada de hoy día—, a cinco chicas se les ocurría dar un concierto de rock en Moscú que jamás se había visto antes en Rusia. Cogieron las guitarras y dieron rienda suelta a su grito. A ellas les va a cambiar la vida para mal; a Rusia, sin embargo, no le va a pasar nada, porque no cambiará mucho. Para el mundo no ha sido más que un espectáculo, un *happening*, una muestra de valentía o, para algunos, incluso una blasfemia. Aunque su arma fue el punk rock, poca gente conoce la letra de la canción que cantaron las Pussy Riot aquel 21 de febrero, por no decir nada sobre la melodía, que seguramente ni les suene.

Belén Gopegui, igual que aquellas feministas rusas, recurrió al punk para comunicar la necesidad de “organizar la rabia” en el mundo actual. El ficticio “atentado acústico” llevado a cabo por la protagonista de la novela se parece a la verdadera actuación de las Pussy Riot, ya que, aunque tanto la realidad de ambos países como los objetivos de las que protestaron eran bien distintos, los dos acontecimientos iban dirigidos contra las mismas fuerzas de dominación, es decir, contra los gobernantes. En ambos casos también las protagonistas utilizaron el mismo medio de protesta: la música.

Habíamos planteado el título del presente artículo a modo de hipótesis. De la misma manera se podría plantear otra que surge como una reflexión después de lo sucedido en Rusia: ¿habría tenido una actuación así semejante efecto en las España, Polonia, Inglaterra o Alemania actuales? ¿Habría pensado alguien alguna vez en emplear la música punk como un medio de protesta en nuestra parte de Europa? Resulta forzado, ya que si bien en países como Rusia o China, el punk todavía es música de resistencia, la nuestra es una cultura y una realidad muy distintas. Belén Gopegui volvió al movimiento punk, con toda la razón del mundo presintiendo antes de los acontecimientos del 15M la necesidad de despertar al pueblo, de “organizar” aquella rabia que brota, tan propia del punk en el plano ideológico. Encon-

traremos el mismo espíritu punk en el mencionado movimiento de los indignados españoles, en el movimiento *occupy*, la primavera árabe, en la ideología de Wikileaks, the Anonymous, en películas, novelas o cómics de los últimos años. Con independencia de la música que lo acompañaba, el punk, en su vertiente ideológica, sí que llegó a ser un sinónimo internacional de política. Sin embargo, en todos estos casos tanto el medio utilizado por los manifestantes como el método se diferencian marcadamente de los que rigen la novela de la autora española. En la digitalizada sociedad de hoy día, y más de treinta años después de que la revolución musical tuviese lugar, resulta raro, por no decir pretencioso, utilizar la música como un medio creíble de contestación organizada. Y aunque los postulados de la joven “terrorista” de Gopegui son parecidos a los postulados de los indignados españoles, el lector no deja de tener la impresión de que no es Martina, sino la misma autora, la que protagoniza esta historia, una Gopegui de 16 años, erróneamente transportada al siglo XXI, que intenta con su voz despertar a su propia generación. La conclusión que sale como consecuencia de todo lo dicho es que si bien el punk entendido como una actitud sigue siendo actual, ya no pasa lo mismo con el rock, dado que la música como una voz de protesta global no parece hoy día un arma de una posible revolución.

Para finalizar, podríamos formular hasta una tercera, que en este caso vamos a dejar sin respuesta: ¿*Deseo de ser punk* podría haber llegado a ser una novela más creíble, tal vez generacional, si la autora hubiese elegido otro medio más auténtico, por ejemplo Internet en vez del rock antiguo, para presentar la indignación de su personaje?

Bibliografía

- BARAN, Darek (2007) “Pokolenie MTV” [en línea], en: *Alternativepop.pl*, <http://apop.pl/strona/index.php?option=com_content&task=view&id=96&Itemid=52> [20-01-2014].
- FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor (2002) «*El futuro ya está aquí*». *Música pop y cambio cultural en España*. Madrid 78–85 [en línea], Tesis doctoral, Madrid. <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26537.pdf>> [20-01-2014].
- FUREK, Maxim W. (2008) *The Death Proclamation of Generation X*. New York, Bloomington.
- GOPEGUI, Belén (2009) *Deseo de ser punk*. Barcelona, Anagrama.
- HENSLER, Christine, POPE, Randolph D. (2007) *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press.
- LAINING, Dave (1978) “Interpreting Punk Rock” [en línea], en: *Marxism today*, 123–128. <www.amielandmelburn.org.uk/collections/mt/pdf/04_78_123.pdf> [20-01-2014].
- LYNSKEY, Dorian (2012) “No future? Punk is still the sound of youth rebellion the world over” [en línea], *The Guardian*, 1 de junio de 2012. <www.theguardian.com/music/2012/jun/01/no-future-punk-youth-rebellion> [20-01-2014].
- LYPOVETSKY, Gilles (2002) *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2008) *La novela de la Generación X*. Granada, Universidad de Granada.

Daria Ornat

Universidad de Łódź

Arturo Pérez-Reverte y su lector ejemplar

Resumen

Los lazos existentes entre las nuevas tecnologías y la producción literaria se estrechan cada vez más. Arturo Pérez-Reverte es el ejemplo paradigmático de esta tendencia al verter en su narrativa mucho de su experiencia de corresponsal de guerra. El presente artículo se propone indagar en las formas de conformar el lector en el texto caracterizado por la conciencia mediática.

Abstract

The links between new technologies and literary production narrow increasingly. Arturo Pérez-Reverte is the paradigmatic example of this tendency by pouring into his narrative much of his experience as a war correspondent. This article aims to investigate the ways in which the reader is formed in a text characterized by media consciousness.

Realizar una lectura detallada y comprensiva de la obra de Arturo Pérez-Reverte requiere grandes dosis de perspicacia y humildad, ya que es un *leitmotiv* de toda su escritura el que las cosas no son como parecen ser. Se ha insistido mucho en el acercamiento crítico a su narrativa sobre que ésta sabe potenciar de forma ejemplar los mecanismos de producción de su propia ficción. Estos se ven explicitados, como certifica Anne L. Walsh (2007: 82–110), cuando uno se da cuenta de la existencia de un desajuste entre las primeras expectativas de lector, trazadas por el horizonte de lectura y la noción tradicional del género elegido por el escritor, y el desarrollo propio de las novelas que tienden a cuestionar los esquemas iniciales. Semejante forma de fabricar literatura, donde ningún modo de expresión es cierto o viable y por consiguiente la misma realidad ficticia está puesta en tela de juicio, puede producir en el lector reacciones muy variadas, desde la fascinación y curiosidad hasta la desilusión o el desencanto: “In each case, there is disappointment for the reader and disillusionment for the protagonists, mainly because all the clues were present, but, perhaps due to habit, laziness or distraction, they were overlooked” (Walsh 2007: 110). ¿Cuáles son, pues, los motivos que le llevan a Arturo Pérez-Reverte a estructurar sus obras como si fuesen trampas en las que

caer? ¿Cómo leer para no dejarse engañar por el narrador y dónde encontrar pistas para salir airoso de la afrenta? Como demuestran ejemplos sacados a colación por la investigadora irlandesa (*cf.* Walsh 2007: 82), el contentarse con discernir lugares comunes en la obra de Arturo Pérez-Reverte, o la imposibilidad de encontrar placer en ella, acabó en su profunda incompreensión y desdén en el caso extremo. Enfrentada con semejantes cuestiones, decido asumir el rol de un crítico imparcial interesado en explicitar el funcionamiento del texto revertiano con el fin de delimitar el ámbito de su recepción. Me va a interesar la proporción, a modo de ejemplo de una tendencia, de cómo el desencanto producido por la trasgresión de la realidad social en el discurso mediático audiovisual se plasma en su trabajo de creación. En la empresa pienso apoyarme, entre otros textos, en las obras que considero ser una muestra representativa de la vertiente contemporánea de la narrativa revertiana: *Territorio Comanche* (1994) y *El pintor de batallas* (2006). Descarto, por razones de espacio y la lógica expositiva de los datos, sus mayores éxitos internacionales, *El club Dumas* (1993) o la serie, *El capitán Alatriste* (1996), no sin albergar cierta esperanza de que los resultados sean ajustables para otros trabajos suyos, dada la coherencia de su proyecto literario. Planteo abordar las susodichas obras desde una perspectiva doble, como modo de escritura y como modo de lectura, con la voluntad de determinar al final las técnicas literarias de las que se sirve Arturo Pérez-Reverte a la hora de conformar su lector ejemplar.

El desencanto finisecular como tema unificador

Es sintomático para el caso de Arturo Pérez-Reverte el hecho de que antes de dedicarse exclusivamente a la literatura ejerciera como reportero durante más de veinte años. Su doble quehacer, en el que se solapaban el periodismo y la literatura, no es un fenómeno aislado en la cultura española democrática. Como evidenció Darío Villanueva a principios de los años 90 (2003: 271), rasgos sociológicos bastante llamativos en la novela posterior a 1975 son el elevado número de periodistas que cultivan el género narrativo y el impacto que tienen en éste las nuevas formas de comunicación social y los medios audiovisuales. La obra del escritor cartagenero, donde la huella de las labores de corresponsalía televisiva destaca sobremanera, no presenta mayores irregularidades frente a la tendencia trazada por el académico. A pesar de ello, la postura que adquiere Arturo Pérez-Reverte en casi todas sus intervenciones públicas frente a su antiguo oficio de corresponsal de guerra se define en términos de ruptura. Basta echar un vistazo a una de ellas para tomar conciencia de lo tajantes que son las aseveraciones del autor de la serie *El capitán Alatriste* al respecto:

Porque *me iba* y durante 21 años había estado haciendo crónicas, cada día, mandando informaciones, pero había cantidad de cosas que *nunca había podido* desarrollar porque hay cosas que nunca puedes contar en minuto y medio de telediario, o en dos folios de nota perio-

dística. Cosas que se te quedan, miradas, recuerdos, sensaciones, olores, sentimientos, soledad, y *me di cuenta* que me iba y no lo había hecho. Me di cuenta y dije *me voy del periodismo* ya y no he contado nunca esa crónica que nunca escribí. Nunca he contado cómo ve la guerra quien cuenta la guerra, el que trabaja en la guerra como el que va a la oficina, para el que la guerra es su banco de cada día o su oficina, o su despacho. Y entonces dije no quiero irme sin dejar esto detrás. (Barnabe 1996)¹

Como se puede observar, la decisión de Reverte acerca de romper con el pasado de reportero viene dictada, en primer lugar, por el sentimiento de insatisfacción frente a las posibilidades discursivas del reporterismo audiovisual que no deja margen, como intuyo por su sometimiento a la ética profesional², a un desahogo individual. No le convenció tampoco a la larga el producto final de este quehacer periodístico, que fabricado en la confluencia de distintos intereses y condicionado por las realidades de la penuria bélica resulta ser un simulacro de la guerra que difunde sólo una cierta forma de ver la realidad, una “representación que, sin duda, es el resultado de una construcción regida por determinaciones tan variables como peculiares y, además, conlleva necesariamente una transgresión de la realidad que pretende representar o construir” (Paniagua 2009: 3). Las quejas sobre lo restrictivo que es el trabajo de un periodista, sutilmente dispersadas a lo largo de sus múltiples intervenciones mediáticas, irrumpe como una coartada que encierra en sí una denuncia mordaz de la dinámica actual de los medios de comunicación y la consiguiente manipulación de la sociedad mediatizada. Una de ellas, astutamente intercalada en su columna de autor en el *XL Semanal*, refuerza la imagen del reportero como mercenario llamado a proveer a su público de los contenidos fáciles y atractivos, ese “*infotainment*” (Paniagua 2009: 5) capaz de satisfacer sus impulsos más primarios que la sociedad actual espera con tanto anhelo:

El consejo de redacción de los lunes suele empezar así. Los reporteros y realizadores acuden con sus productos bajo el brazo y los proponen con esa estólida sangre fría del profesional a quien sólo le altera el pulso cuando el sistema informático de Administración se equivoca en la nomina a fin de mes. En realidad les da lo mismo trabajar con Lobatón, la venerable Mateo o el que suscribe. A fin de cuentas, esos reporteros casi anónimos son mercenarios altamente cualificados, tipos duros, una especie de Legión extranjera del periodismo de sucesos, reclutados por sus fluidos contactos con la pasma o las gentes del hampa, expertos en el difícil arte del escalofrío en imágenes, contundente y eficaz *ma non troppo*. Los últimos supervivientes —café,

¹ Reproduzco aquí la declaración hecha durante la entrevista con Diego Barnabé para la radio uruguaya *El espectador* con motivo de la publicación de *Territorio comanche*. En todos los casos, el énfasis es mío.

² Por las restricciones de espacio del presente trabajo no me detengo a indagar las posibles acepciones del vocablo *profesional* que se maneja en el entorno mediático. Tan sólo quiero indicar que la que me parece mejor concordar con la visión que tiene del mismo Arturo Pérez-Reverte es la propuesta por Francisco Sierra Caballero: “La producción del informador está condicionada desde el principio por factores organizativos como la eficacia o rendimiento económico de la empresa para la cual trabaja. Esta crea una forma cultural, un armazón coherente de normas, reglas e incluso protocolos de actuación dentro de los cuales el profesional de la información debe cumplir las responsabilidades asignadas. El criterio de profesionalidad está delimitado por valores y rutinas interiorizados en el ejercicio de la actividad periodística” (2011: 186).

insomnio y colillas en la comisura de la boca— de aquel periodismo aún canalla y buscavidas que siempre fue, y sigue siendo, el más espectacular, denso y difícil de todos. (Reverte 2008: 37)

Queda patente que la voz crítica de Reverte, con tintes de ironía y humor, tiene por objetivo desenmascarar los procedimientos que rigen la actual producción informativa de la época capitalista, enfrascada más bien en divertir y horrorizar que en formar y dialogar. Su ruptura con los *mass media* a la que aludió en varias ocasiones el autor de *El club Dumas* resalta su desaprobación hacia tales formas de historiar el presente que se apoyan en “el paradigma evenemencialista y positivista” (Paniagua 2009: 4) y aturden al espectador en vez de fomentar su espíritu dialéctico y postura ciudadana. Arturo Pérez-Reverte le deja claro a su lector, a través de su participación mediática: la página web, www.perezreverte.com; el blog, la charla en *Twitter* y la columna de *XL Semanal*, que su desencanto con el reporterismo se ha nutrido de su carácter fragmentario y selectivo, fomentado posteriormente por el tratamiento arbitrario y libre del material rodado por la parte de la RTVE en la fase posproducción. Esta estética de “*infotainment*”³, como cualquier otra que se presenta ideológicamente como pensamiento único (Paniagua 2009: 4), acaba tergiversando la realidad que tiene como referente. Las fotografías de la guerra en un reportaje hecho *in situ*, cuidadosamente elegidas y montadas, a menudo desde la perspectiva de la cultura del cine con la que éstas entran en una dialéctica semántica, no pueden testimoniar la verdad de los hechos (si esta existe), ya que más bien simulan una realidad en vez de representarla. Como diría Baudrillard (1978), al aniquilar los referentes en el proceso de mediación crean una hiperrealidad, o sea, un “producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera” (Baudrillard 1978: 7). La cultura del simulacro, a los ojos de la investigadora Lozano Mijares (2007), es en la actualidad una forma válida y consagrada, si no la única posible, de construir nuestra propia realidad:

El modelo de la ciudad posmoderna no es racional, sino mítico u onírico: es lugar del ocio, de las posibilidades. Reutiliza elementos antiguos, pero el conjunto y la lógica son nuevos, y la única norma que rige dicha combinación es el placer de los habitantes [...]. Todo ello viene de la mano de la cultura mediática, los *mass media*, que crean una imagen o relato de la ciudad que precede a la ciudad real. De ahí que la experiencia del *dejá-vu*, lo ya visto del turista que llega a una ciudad nueva, no sea ficticia sino real; no derive del inconsciente, sino de la cultura mediática de la que, inconscientemente, está impregnado: los arquitectos de la ciudad posmoderna no recrean la realidad o la historia, sino la hiperrealidad, la imagen que la gente tiene de ellas, aquella que responde a su imaginario; y el imaginario de nuestra sociedad posmoderna está compuesta por los mitos mediáticos. (Lozano Mijares 2007: 16)

³ Se puede encontrar posturas de semejante crítica en su obra de ficción, entre otras, en la que será objeto de mi análisis, *Territorio comanche*: “Parapateados en sus despachos y muy lejos de la realidad de un campo de batalla, se apuntaban como un éxito rebajar mil duros en una cuenta de dos o tres millones de pesetas. Preferían gastarse el dinero en cubrir campañas electorales, fichar tías de tetas grandes, encargar programas a futurólogos, financiar *Quién sabe dónde* o el *Código Uno* de aquel fulano, Reverte” (Reverte 1994: 90).

Parece que Arturo Pérez-Reverte, en cuyas novelas las técnicas cinematográficas, modismos y muletillas son una constante y, de hecho, la marca de su estilo, es uno de los escritores contemporáneos que mejor ha entendido la fuerza persuasiva de esta arma que es la imagen brindada por las sofisticadas tecnologías audiovisuales. Estos artilugios usados en el contexto de un reportaje sobre la guerra dan la sensación de la inmediatez y transparencia de los hechos bélicos de los que somos testigos en directo y en tiempo real. Pero también, dada la conciencia de acceso a partir de varias fuentes y perspectivas, nos obsequian con una supuesta posición privilegiada desde la que la totalidad se manifiesta. Es un mito por supuesto, tal como la realidad y la objetividad lo son, vestigios de la forma del pensar moderno. Como veremos más adelante, serán precisamente estas dos categorías las que el escritor somete a un análisis detallado desde dentro de su propia ficción. Resumiendo, veintiún años de experiencia de corresponsal de guerra vinieron a ser, de hecho, para Reverte, veintiún años de lucha con la forma y sus límites expresivos que toda representación, no sólo la de la guerra, conlleva; inclusive, como él mismo lo puntualiza, la de la modalidad escrita (fíjense en el uso estratégico del *tú*, abarcador de ambas instancias, narradora y lectora):

Era un día de éstos, y tú pensabas escribir este artículo sabiendo de antemano que podrías teclear durante horas, días y meses seguidos, sin parar, y nunca lograrías transmitir, a quien te leyera, el inmenso desconsuelo y la soledad que sentiste momentos antes, visitando las ruinas de una casa abandonada, destrozada por las bombas. (Reverte 2008: 70)

Vislumbrada desde esta perspectiva, la violencia bélica se transforma y metamorfosea. No es ya tan sólo materia cruda que resiste simplificaciones, sino se convierte en una potente herramienta estética (independientemente de la postura ética que aquí se perfila ambigua), un tal “modo de organización o un sistema intangible que mantiene en pie una realidad” (Gómez López-Quiñones 2011: 20). Es un tropo fértil desde el cual encarar las tensiones finiseculares de la literatura actual *in statu nascendi* y, en general, las de la cultura ibérica contemporánea donde lo moderno y lo posmoderno, lo local y lo global, lo histórico y lo presente, etc., se litigan mutuamente. No vale la pena a estas alturas indagar si Arturo Pérez-Reverte lo ha hecho a propósito, pero es cierto, parafraseando a Gonzalo Navajas (2000), que es un autor paradigmático para su tiempo y su época. En el párrafo siguiente pienso precisamente ahondar en cómo Reverte plasma en su ficción la conciencia de lo precario y dónde están las claves de su lectura.

Claves de lectura

Arturo Pérez-Reverte se despidió de la RTVE en 1994 y lo hizo del modo más mediático posible. Se alejó de su oficio de reportero con el aura de polémica

y odios irreverentes⁴, tras la publicación de lo que pretendiese ser su más ácido testamento, un homenaje a la profesión y ajuste de cuentas personal, *Territorio comanche* (cfr. Linares 2002). Su impulso mayor para confeccionar tal texto, como confirmó en más de una ocasión, fue delatar cómo viven y qué sienten de verdad los reporteros de guerra *in situ*, todos ellos incrustados en los sucesos desgarradores de la guerra de Bosnia, que le sirvió de fondo. No se le puede llevar la contraria frente a tal constatación, ya que la profesión del corresponsal es el principal foco de atención a lo largo de la narración. El relato está significativamente dedicado a su amigo el cámara, José Luis Márquez (véase la dedicatoria), co-protagonista desde el principio hasta el final, y otros profesionales presentados siempre con su nombre o apodo reales. Sin embargo, quedarse sólo con esta perspectiva, una anécdota sacada a colación con motivo de promocionar el libro por la editorial (Acín Fanlo 2000: 15), traiciona sustancialmente el espíritu del texto que se propone ir mucho más lejos de lo aparental. *Territorio comanche* medita no sólo sobre los seres de carne y hueso, sobre sus inquietudes, miedos y dilemas morales, sus momentos de euforia y la decepción cuando la intención no llega a realizarse, sino también recapacita sobre los obstáculos reales para representarlos. Vale la pena comentar a estas alturas que dicha inquietud es una constante en la obra prosística de Arturo Pérez-Reverte y encuentra su más directa continuación en otro estudio suyo dedicado al mundo del reporterismo bélico, la novela *El pintor de batallas* (2006).

El hecho puntual de un episodio concreto, la espera de la voladura del puente de Bijelo Polje, con la que arranca el relato de *Territorio comanche*, y que es obsesivamente anhelada por los protagonistas, se reduce a la trama secundaria y da pie, en los ratos de languidez, a otro tipo de dimensión, mucho más importante para la estructuración total del relato, la cronología interna. La memoria y el tamiz psicológico de quien le acompaña al cámara contextualizan nuevamente las imágenes sacadas por éste para la RTVE, eso es, según se presentara la oportunidad, bajo el impulso y de acuerdo con su valor de atracción mercantil. De ahí, el doble juego entre el enfoque primario escogido en la narración, la voz de un narrador testigo omnisciente (Walsh 2009: 481), y su sutil contraste, el modo cinematográfico de las escenas más espeluznantes. Véase al respecto: “A Márquez las lágrimas no le dejaban enfocar bien, por eso no lloraba nunca cuando sacaban de los escombros niños con la cabeza aplastada, aunque después pasara horas sentado en un rincón, sin abrir la boca” (Pérez-Reverte 1994: 20–21). La realidad exterior —fría, desoladora, deshumanizada del conflicto bélico en Bosnia—, engastada tan sólo en los focos de la cámara, discrepa sustancialmente del vitalismo y la corriente de energía de los recuerdos que aquella realidad hace vivir. Parece como si la mi-

⁴ La página *iCorso* se dedica a difundir actualidades sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte y a archivar publicaciones tanto textuales como audiovisuales. En el apartado *Código uno* le ofrece al lector de Reverte no iniciado las claves de la controversia en torno a la despedida del reportero <www.icorso.com>.

rada del ausente, de quien se sitúa normalmente fuera del foco (salvo las únicas excepciones en que Barlés, a disgusto de Márquez, se le metía en cuadro para ayudar a los necesitados), estructurase el auténtico sentido del presente. Las verdaderas coordenadas espacio-temporales no son, por lo tanto, la guerra de Bosnia y los principios del año 1994, sino todas las guerras en las que jamás había participado Arturo Pérez-Reverte y sus colegas de oficio. Es reveladora a proporción la escena inicial en la que el narrador le deja sutilmente al lector las claves de su ficción: “Arrodillado en la cuneta, Márquez tomó foco en la nariz del cadáver antes de abrir a plano general” (Reverte 1994: 13).

Hay una paradoja, intentan decirnos el autor con el narrador, en el trabajo de un corresponsal de guerra. Por muy cerca que esté al bullicio de la guerra, por mucho que se esfuerce en encontrar planos adecuados y por mucha suerte que tenga en sobrevivir y apretar el obturador en el momento apropiado, la foto, en el sentir general de todos, no dejará nunca de ser una foto, un objeto estético sometido al análisis artístico, reproducido en los medios de comunicación y disputado por un buen número de certámenes fotográficos. La estética del terror junto con la postura de espectador y consumidor poco exigente, tan propiciadas por la actual sociedad mediática, hacen que el universo de emociones íntimas e inquietantes que un periodista experimenta en medio de una zona de conflictos, se desvirtúe por completo. La imagen en sí no basta para transmitirnos la verdad sublime de los hechos, nos revela Faulques en *El pintor de batallas*. No basta si tras su contemplar no se activasen en el receptor, como ha sido el caso del emisor, unas profundas vivencias personales y no lograrse acumular aquél una plena experiencia humana, articuladora de lo trascendental (muy en la línea kantiano-husserliana) y la conmoción total del hombre. Compárese al respecto:

Hoy, todas las fotos donde aparecen personas mienten o son sospechosas, tanto si llevan texto como si no lo llevan. Dejaron de ser un testimonio para formar parte de la escenografía que nos rodea. Cada cual puede elegir cómodamente la parcela de horror con la que decorar su vida conmoviéndose. ¿No crees? Qué lejos estamos, date cuenta, de aquellos antiguos retratos pintados, cuando el rostro humano tenía alrededor un silencio que reposaba la vista y despertaba la conciencia. (Reverte 2007: 19)

No hay dudas, frente a lo expuesto, de que el recurso narrativo de la cámara, artefacto mecánico y deshumanizado, tiene por objetivo explorar las limitaciones psíquicas de la mente humana para captar y transmitir lo realmente monstruoso. La intercalación del modo cinematográfico en el tejido narrativo recalca la confrontación cámara-ojo de la que el artilugio sale airoso por resistir siempre y no apartar la mirada. Por otra parte, el empleo de las técnicas filmicas brinda una excelente oportunidad para recapacitar acerca de todo tipo de condiciones materiales que influyen en la producción de la imagen. No faltan testimonios a lo largo de ambos relatos en los que se da constancia de la doble moral con la que se ve forzado a actuar un reportero de guerra. “Si en la guerra alguien quiere moverse y trabajar, no tiene más remedio que relacionarse con traficantes y gentuza.

Uno soborna a la gente, se mueve en el mercado negro, alquila coches robados o los roba personalmente” (Reverte 1994: 89), explica Barlés, alter ego del escritor cartagenero.

No sería una exageración, a mi modo de ver, si constatase que tanto *Territorio comanche* como algunos pasajes de *El pintor de batallas* constituyen un peculiar estudio acerca de la capacidad cognoscitiva del ser humano en la época de la alta tecnología. En este análisis, la guerra no sólo resulta ser una materia fértil a partir de la cual acotar la experiencia de vida al límite (de la vida llevada a sus últimas consecuencias), sino también se convierte en una potente metáfora capaz de englobar la dinámica de la sociedad actual. El personaje revertiano de corresponsal de guerra cristaliza estas fuerzas a través de varios roles que cumple simultáneamente: es un enviado especial de un medio de comunicación al que representa (o debería representar) en la zona de conflictos; es probablemente el único testigo de dicho medio que presencia la guerra desde tan cerca, desde una posición privilegiada de involucrado, pero no participante en el combate (de ahí el sentimiento de superioridad a la hora de pronunciarse sobre el tema); es, al final, el mediador entre el referente y la imagen que crea a partir de aquél cuando emprende el camino de vuelta al espacio post-bélico. Es sumamente fácil percibir cierto orgullo y satisfacción translucientes en los múltiples comentarios dispersados en los relatos. El narrador revertiano, aunque no escatima ninguna oportunidad para ajustar las cuentas con los que, de cerca o de lejos, pudiesen hacer la vida de un periodista miserable e insignificante, nos transmite una idea clara de que el corresponsal de guerra (como autor) es un agente fundamental de la realidad sobre la que se construye el narrar.

Arturo Pérez-Reverte en ningún momento negó la existencia de un trasfondo autobiográfico en sus relatos sobre la guerra. Ésta, supongo, es la razón por la cual se le diese a sus dos novelas aquí comentadas el marbete de polémico, molesto e impertinente. Obviamente, no en vano. Dichos escritos, al albergar en su seno nombres auténticos y acontecimientos reales junto a los episodios no testimonializados, poseen un visible cariz provocativo. Se erigieron sobre la estética de juego entre lo factual y lo ficcional, y tendieron una trampa a unos cuantos lectores ingenuos, incluidos los dirigentes de la Televisión española de antaño. Ramón Colón, el director general de la TVE en aquel momento y jefe directo de Arturo Pérez-Reverte, presentó incluso una denuncia ante el autor por los contenidos denigrantes, en la opinión del directivo, y la supuesta malversación de fondos públicos descrita por el narrador. Reacciones tan violentas, que rayan en la indignación o el odio por parte de los que se sienten más insinuados, no sorprenden si nos damos cuenta de la talla mediática del cartagenero. Sin embargo, tal debate, marginal de paso en los estudios literarios, no debería quitarnos de vista el valor epistemológico de su narrar, tanto en cuanto al contenido (la guerra y modos de mediarla) como la forma (autobiografía ficcionalizada).

Bibliografía

- BELMONTE SERRANO, José (2005) “Un espejo en territorio comanche”. *Ínsula* 703–704: 33–35.
- BARNABÉ, Diego (1996) “De corresponsal de guerra a escritor de best-sellers. Entrevista con el periodista y escritor Arturo Pérez-Reverte” [en línea]. *En perspectiva*, 26.11.1996: <www.espectador.com/text/pglobal/reverte.htm> [26.10.2012].
- BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona, Kairós.
- PANIAGUA, José María Bernardo y PELLISER ROSELL, Nello (2009) “La transgresión de la realidad en el reportaje televisivo. El tratamiento del caso «El Cabanyal»”. *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea], vol. 12 <www.univerciencia.org/index.php/record/view/5985> [29.11.2012].
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONEZ, Antonio (2011) *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- GROHMANN, Alexis (2005) “La escritura impertinente”. *Ínsula* 703–704, Julio-Agosto 2005: 2–5.
- LINARES, Félix (2002) “Arturo Pérez-Reverte: conversa con el periodista Félix Linares”, [en línea]. *El Correo*, 13.06.2002 <www.icorso.com/reinasur5.html> [12.11.2012].
- LOZANO MIJARES, María del Pilar (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/Libros.
- NAVAJAS, Gonzalo (2000) “Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar”, en: López de Abiada J. M., López Bernasocchi A. (eds.) *Territorio Reverte*. Madrid, Verbum: 297–318.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2008) *Patente de corso (1993–1998)*. Madrid, Punto de lectura.
- (1994) *Territorio Comanche*. Barcelona, Narrativa de Hoy.
- SIERRA CABALLERO, Francisco (2011) “Teoría de producción informativa”, en: Sierra Caballero F., Moreno Gálvez F. J. (eds.) *Fundamentos de teoría del periodismo* Sevilla, Publidisa.
- VILLANUEVA, Darío (2003) “La novela”, en: *Los nuevos nombres: 1975–1990*, vol. 9 de *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica: 249–284.
- WALSH, Anne L. (2009) “El capitán Alatríste: un enigma narrativo”, en: Belmonte J., López de Abiada (eds.) *Alatríste. La sombra del héroe*. Madrid, Alfaguara: 480–499.
- (2007) *Arturo Pérez-Reverte. Narrative tricks and narrative strategies*. Woodbridge, Tamesis.

Lukasz Smuga
Universidad de Wrocław

La intertextualidad en tres novelas gay españolas

Resumen

El objetivo del trabajo es analizar el papel de la intertextualidad en tres novelas gay españolas: *Valentín* de Juan Gil-Albert, *La muerte de Tadzio* de Luis G. Martín y *Carajicomedia* de Juan Goytisolo. Los tres autores reescriben en sus respectivos libros la tradición literaria para contradecirla o presentarla desde el punto de vista homosexual, realizando su objetivo desde diferentes discursos homoeróticos: El homófilo, el malditista y el *camp*, según las definiciones de Alberto Mira. En el artículo se contrasta su actitud subversiva con la de los autores denominados por Alfredo Martínez Expósito como “escribas” para referirse al hecho de perpetuar la tradición homoerótica sin entrar en un diálogo crítico con el discurso literario.

Abstract

The purpose of this paper is to analyse the intertextuality in three Spanish gay novels: *Valentín* of Juan Gil-Albert, *La muerte de Tadzio* of Luis G. Martín and *Carajicomedia* of Juan Goytisolo. The three authors rewrite the literary traditions in order to deny them or to propose their own, homosexualized version of them, representing at the same time different homoerotic discourses: the homophile one, the tradition of the accursed homosexuality and the camp one, as defined by Alberto Mira. The paper compares these authors with writers called by Alfredo Martínez Expósito “scriveners” to depict efforts of gay novelists to perpetuate the legacy of homoeroticism without challenging the literary tradition itself.

“— «Preferiría no hacerlo» — masculla Mazuf sin mover los labios” (Juan 1999: 25). Mazuf es un personaje de una de las novelas homoeróticas españolas titulada *Este latente mundo*. Su autor, José Luis de Juan, tanto en el fragmento citado como en el título de la novela alude a dos grandes escritores de habla inglesa: Herman Melville y William Shakespeare respectivamente. En tal procedimiento no hay nada extraño ni especialmente novedoso. Los elementos intertextuales abundan, sobre todo, en la literatura posmoderna. En ella la intertextualidad se introduce muchas veces como mero juego, muestra del ingenio del autor o de su erudición (*cf.* Martínez Fernández 2001: 115). Antes de presentar algunas observaciones en cuanto a la intertextualidad en la narrativa gay, volvamos al prota-

gonista de *Este latente mundo*, pues su figura puede servirnos como metáfora del autor de ese tipo de novela. Mazuf es un escriba homosexual que trabaja en uno de los talleres de la Roma antigua en el que se hacen copias de discursos políticos, tratados filosóficos y poesías. Mazuf reacciona con las palabras prestadas de *Bartleby, el escribiente* al saber que hay un encargo nuevo. Mazuf “preferiría no hacerlo” porque se trata de un simple testamento, mientras que él se considera “un hombre de letras” y no un copista cualquiera. Prefiere trabajar textos filosóficos y poéticos por un motivo concreto: el escriba árabe se atreve a modificar las obras que copia. Es un pájaro que ensucia su propio nido, como diría Juan Goytisolo. Lo hace de forma clandestina, cambiando párrafos enteros, distorsionando el mensaje original. Se trata, más bien, de una reescritura subversiva y no de copias fieles. Mazuf, además de ser un personaje homosexual, es también ventrílocuo. De vez en cuando se apodera de él una voz interior que le dicta poesías. Esa voz misteriosa, que busca expresión, es una voz de mujer. Asimismo, Mazuf no sólo introduce en el discurso literario copias falsificadas de los autores clásicos. Es un rebelde también porque abre puertas al coto vedado de la literatura a voces latentes, excluidas del discurso. Como veremos a continuación, ésa será la actitud de los autores que me interesan en este trabajo.

Cada texto remite, obviamente, a otros textos. El mío no es ninguna excepción. La metáfora del autor de la novela gay como escriba no es del todo mía. La he retomado del trabajo *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española* de Alfredo Martínez Expósito (1998). La he descontextualizado y recontextualizado, añadiéndole otro matiz para mis propios fines, lo cual —recordemos— es uno de los procedimientos típicamente intertextuales (Martínez Fernández 2001: 94–96). Martínez Expósito acuñó esa metáfora para referirse a autores de novelas homoeróticas del período de la Transición española. Es un período en el que se publican numerosos textos de temática homosexual, aunque ese “boom de producción” no está acompañado por un “boom de calidad” (Martínez Expósito 1998: 29). Lejos de ser artistas, la mayoría de los autores de aquel período

actúan a la manera de escribas [...] El escriba es el gran responsable de la transmisión de los discursos; su responsabilidad sobre el contenido de los mismos sólo se ve superada por la importancia de su divulgación, bien que en el mismo acto responsable de su transmisión él se sitúa con frecuencia dentro del discurso, *no contra él*. [...] La figura del escriba se erige como nexo entre la tradición que sostiene y el público al que arenga. De su habilidad depende que el mensaje de esa tradición se perpetúe o se difumine. (Martínez Expósito 1998: 14, subrayado mío)

Esa habilidad, sin embargo, no consiste en reescribir motivos recurrentes en la literatura homoerótica de manera totalmente fiel. El escriba tiene éxito cuando logra reproducir numerosas copias, aunque esas contengan errores: “los discursos que llamamos tradicionales se sostienen gracias a su propagación masiva, no a la fidelidad” (Martínez Expósito 1998: 15). Aquí, el autor del trabajo se refiere a la masividad de los textos que reelaboran la tradición, pero siempre dentro del discurso y —repetamos— “no contra él”. La actitud del escriba descrito por Martínez Ex-

pósito no es la de un rebelde que, como Mazuf, distorsione *intencionadamente* los textos, en un gesto subversivo. La corrupción del sistema se produce aquí no como efecto intencionado sino, más bien, como efecto secundario. La actitud de los escribas es la de la sumisión; reescriben la tradición sin entrar conscientemente en un diálogo crítico con los discursos en torno a la homosexualidad, impuestos desde fuera. Los escribas se dejan influir por ellos, lo cual se ve reflejado en algunos desenlaces típicos de aquella literatura: una de ellas será el uso de la metáfora de la enfermedad como modo de expresión de la temática homosexual, fruto del discurso médico que a partir del siglo XIX describía el fenómeno en tales términos (Martínez Expósito 1998: 85–99).

En los textos que he elegido para analizar se nota una actitud distinta a la descrita por Martínez Expósito; parece más próxima a la actitud de Mazuf, el copista malintencionado, quien copia, pero tergiversando las palabras del otro. En tales novelas como *Valentín* de Juan Gil-Albert, *La muerte de Tadzio* de Luis G. Martín o *Carajicomedia* de Juan Goytisolo hay un intento de reescritura crítica de la tradición literaria, bien para contarla desde la perspectiva homosexual, desde la disidencia, bien para negar maneras anticuadas de expresión del homoerotismo en la literatura. Si los escribas del período de la Transición escribían desde dentro del discurso, influidos por el mismo, los autores arriba mencionados intentan “homosexualizar” la tradición literaria. Al analizar la intertextualidad en ese proceso, es interesante observar contra qué discursos escriben y con qué tradiciones homoeróticas simpatizan.

Juan Gil-Albert es un autor que pertenece a la tradición homófila de la literatura homoerótica. Esta corriente, según Alberto Mira, surgió como reacción al discurso que describía la homosexualidad como enfermedad y anomalía. Los textos pertenecientes a esta tradición homoerótica (como *Corydon* de André Gide y el *Heraclés* gilalbertiano) desmienten tal opinión, presentando la homosexualidad como un fenómeno natural y normal, apoyándose muchas veces en la Antigüedad grecolatina (Mira 2004: 25). La novela corta *Valentín*, subtitulada *Homenaje a William Shakespeare*, pertenece a la misma línea. El lector encontrará en ella un eco de las relaciones pederásticas de la antigua Grecia (el narrador, Richard, sería el *erastes* y Valentín el *erómenos*) así como el tópico de la belleza mortal del joven muchacho, como en el mito sobre Apolo y Jacinto. Gil-Albert desarrolla su historia sobre la pasión incontrolable y fascinación homoerótica de un hombre por otro, más joven, en el contexto de la obra de Shakespeare. La novela corta va precedida del Soneto XX del autor inglés, lo cual establece una relación especial entre la historia narrada y el soneto mismo¹. El soneto citado, como otros de los

¹ En la primera edición del año 1974 la novela corta de Gil-Albert se abre con las siguientes palabras: “The Master-Mistress of my passion. Soneto XX” (Gil-Albert 1974: 13). El soneto entero, sin embargo, se reproduce en su versión original al principio del libro en una página de color naranja y que precede las páginas preliminares, sin formar parte del cuerpo de la obra. Desconocemos si Juan Gil-Albert consintió la reproducción del soneto entero o si fue decisión de los editores. Luis

sonetos de Shakespeare, es susceptible a una lectura gay (Woods 2001: 17–18). Leído a la luz de la novela corta de Gil-Albert cobra un matiz ya decididamente homoerótico.

El texto gilalbertiano presenta una historia de dos hombres que forman parte de una de las compañías teatrales inglesas en el siglo XVI, la cual representa las obras de Shakespeare en diferentes países. Valentín es un adolescente que se incorpora a la compañía y que suscita pasiones homoeróticas en Richard, quien lo introduce en el mundo del teatro y en la cultura. En la novela se aprovecha el hecho de que los papeles femeninos eran representados en la época por muchachos jóvenes y no por mujeres, lo que permite entrelazar la historia del relato con las historias clásicas de los dramas de Shakespeare. Veamos dos ejemplos: los protagonistas representan escenas amorosas de *Romeo y Julieta* y el público, al reconocer a Valentín disfrazado de Julieta, comenta “*Jules is as beautiful as Juliette*” (Gil-Albert 2010: 43). El narrador evoca también la representación de la obra *Como gustéis*, en la que Valentín representando a Rosalinda disfrazada de Ganímedes se dirigía a Richard con palabras amorosas en el escenario:

Aquel alambicamiento no podía menos que enardecerme en el juego. Piénsese que esta Rosalinda vestida de muchacho, como resultado de las peripecias de la obra, y que me pedía que le hiciera la corte, no era otro que Valentín, y que con él, a mi lado, en su propia figura, hablaba yo de amor ante los ojos de todos. (Gil-Albert 2010: 59–60)

También en la escena final, cuando en una representación de *Otelo*, Richard estrangula a Valentín, quien interpretaba el papel de Desdémona, tenemos que ver con el mismo procedimiento de recontextualización. Ese juego de disfraces, tan *queer*, permite “homosexualizar” los grandes temas y motivos del dramaturgo inglés, considerados universales, reclamando asimismo que se trate la temática homoerótica con la misma atención con la que se trata el amor, la pasión, los celos heterosexuales en el discurso literario. Juan Gil-Albert, aparte de rendir homenaje a William Shakespeare, escribe contra quienes consideran la homosexualidad tema poco digno de la gran literatura.

Como ha notado Luis Antonio de Villena, Richard mata a Valentín “*aparentemente* por celos, mientras uno representa a Otelo y el otro a la infeliz Desdémona” (Villena 2010: 9, subrayado mío). El otro motivo, señalado por Villena, es que Valentín “no sólo será pronto un hombre pasto de las hembras, sino lo que le parece más grave [a Richard], dejará de ser el muchacho maravilloso [...] o el «puer aeternus» de quien se ha enamorado” (Villena 2010: 9). Gil-Albert funde en su novela el tema shakespiriano de los celos con otro motivo recurrente en la literatura, el de la fugacidad de la belleza juvenil.

Antonio de Villena sugiere que el autor fue consultado antes de que se imprimiera el libro: “No sé si acertadamente el soneto abre el libro por decisión del autor (que pone de entrada al texto sólo el final del segundo verso), de la editora o del epilogoista, que fue Jaime Gil de Biedma [...]. Imagino que se pusieron de acuerdo los tres, para que el soneto shakespiriano (y para quien supiera) comenzara a destilar y adelantar el clima de la «nouvelle» que viene enseguida” (Villena 2010: 7).

Ese segundo tema gilalbertiano, tan frecuente sobre todo en la literatura gay, lo retoma Luis G. Martín en la novela *La muerte de Tadzio* que, como indica su título, fue concebida como una continuación de la novela corta de Thomas Mann. Su autor alude no solamente al célebre texto literario. El otro punto de referencia es la película homónima de Luchino Visconti. El protagonista de la novela, el Tadzio adulto, es un compositor de música —como el Aschenbach de la película— que vuelve a Venecia al final de su vida para morir y compartir el destino de su admirador de hace años. Evoca los tiempos de su juventud cuando pasaba las vacaciones en Lido, consciente ya entonces de su extraordinaria belleza, reflejada en las miradas de aquel artista moribundo del pasado. El tema central de la novela es precisamente el envejecimiento y la pérdida de la belleza.

En la novela de Mann, como indica Gregory Woods, “Tadzio y Aschenbach son, respectivamente, pre y postsexuales [...]. Aschenbach no ve otra cosa sino arte en la natural sencilla belleza carnal de Tadzio. Se trata de una elección, de un alejamiento de la posibilidad peligrosa” (Woods 2001: 334). En otras palabras, tenemos que ver con la sublimación del deseo homoerótico en el arte. La homosexualidad sublimada, tan sólo sugerida, pertenece al código típicamente modernista². Aschenbach sólo contempla, pero “no se atreve a oler —y mucho menos a saborear— la pura juventud de un muchacho a quien considera [...] como un efebo platónico” (Woods 2001: 334). El autor de *La muerte de Tadzio*, libro publicado en la época postemancipadora, niega ese código anticuado, haciendo explícito lo que estaba tan sólo sugerido en el texto original. Luis G. Martín reescribe esa historia desde el punto de vista de Tadzio. Su problema no es el mismo que el problema de Aschenbach, es decir, la imposibilidad de realizar el deseo homoerótico, lo cual constituye la causa de su melancolía³. Tadzio es un narciso a quien horroriza el paso del tiempo y el envejecimiento, preocupación mucho más contemporánea y con la que pueden identificarse fácilmente los lectores de hoy, influidos por los medios de comunicación y la publicidad que refuerzan el culto de la juventud. El antiguo efebo se convierte en un *voyeur* que frecuenta parques, estaciones de trenes, bares sórdidos en busca de muchachos jóvenes. No obstante, el protagonista no se limita a contemplarlos. El *voyeur* se atreve a dar un paso más; empieza a realizar sus deseos

² Según Germán Ritz, la homosexualidad en la literatura modernista se expresa a través de la sublimación del deseo y de la unión del Eros y Tanatos. El investigador suizo cita como ejemplo más típico de ello *La muerte en Venecia* al comentar la obra de Jarosław Iwaszkiewicz (Ritz 1999: 97–98).

³ Judith Butler ve la melancolía como rasgo estructural de la identidad heterosexual. La heterosexualidad melancólica surge de la prohibición/ rechazo del deseo homoerótico como tabú más relevante que el tabú del incesto del que habla Freud: “queda claro que la negación heterosexual a aceptar el vínculo homosexual primario es asignada culturalmente por una prohibición de la homosexualidad [...] la melancolía heterosexual se instaura y preserva culturalmente como el coste de las identidades de género estables asociadas mediante deseos contrapuestos” (Butler 2007: 158). Por todo ello Aschenbach, con su “alejamiento de la posibilidad peligrosa” (Woods 2001: 334), marido y padre de familia, no puede describirse en la novela en términos que no sean los de la melancolía.

sexuales, es activo y manipulador en sus relaciones con los chicos que seduce. Al final de la novela confiesa haber matado a su último objeto de fascinación evocando aquella escena de crimen con las siguientes palabras: “Y al abrirle los ojos para que mirara —como ha de hacerse siempre con los cadáveres—, comprendí por fin que la belleza no fue creada para la contemplación, sino para la lascivia. Y entonces fornicué con él” (Martín 2000: 274). En esta cita se ve claramente que la novela por un lado rompe con la expresión de la homosexualidad en términos platónicos (“la belleza no fue creada para la contemplación”) y por el otro inscribe la historia de Tadzio en la corriente malditista de la literatura homoerótica (el protagonista se muestra como un ser degenerado y vil). La intertextualidad en este caso permite subrayar que existen diferentes códigos de representación de la homosexualidad en la cultura. La tradición malditista, como indica Alberto Mira, igual que la homófila, surgió como reacción al discurso que trataba la homosexualidad como una perversión, algo anormal. A diferencia del discurso homófilo, sin embargo, el malditista asume tal definición, no la contradice, buscando en la homosexualidad valores subversivos, dirigidos contra la moral burguesa dominante (Mira 2004: 25). En *La muerte de Tadzio* encontraremos más ejemplos de la reescritura malditista de la conocida historia. El cambio del código por otro, típico de las novelas de Jean Genet, se ve también en fragmentos como este: “Le confieso que me gusta el encanallamiento. Tengo simpatía —diría incluso que cierta predilección— por los seres caídos, por los hampones y los rufianes” (Martín 2000: 274), así como en las descripciones del “lado oscuro de París”, una clara alusión a los textos genetianos.

Las tres novelas que he mencionado (*Este latente mundo*, *Valentín* y *La muerte de Tadzio*) ofrecen al lector un desenlace trágico, rasgo típico de gran parte de la novela gay española (Martínez Expósito 1998: 137–153). La tercera tradición homoerótica destacada por Alberto Mira, la tradición *camp*, es la que se distancia de todo intento de seriedad al hablar de la homosexualidad. Su manifestación literaria más interesante es la parodia *queer*. *Carajicomedia* de Juan Goytisolo es un excelente ejemplo de ella. Escrita en el estilo *camp*, anunciado ya en el título, *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*, está repleta de guiños intertextuales y alusiones a la cultura homoerótica. La *Carajicomedia* original, que siendo ella misma una parodia de *Laberinto de Fortuna*, narra peripecias del sacerdote Diego Fajardo, quien intenta recuperar su virilidad visitando prostíbulos castellanos y quien al final fracasa ante la voracidad sexual femenina. En esa sátira se utiliza el lenguaje eclesiástico para referirse a actos sexuales. De esta manera se refuerza la dimensión profundamente anticlerical del texto.

En la novela de Goytisolo, el presunto autor de la *Carajicomedia* original, Fray Bugeo Montesino reaparece en la actualidad tras una serie de transmigraciones para contar sus obras de evangelización de los no creyentes, preferiblemente muchachos árabes. Goytisolo se apropia de una de las características clave de la sátira arriba mencionada y le añade un matiz claramente homosexual. En el “manuscrito I” titulado “Mis santos y sus obras” se describen con un lenguaje eclesiástico en-

cuentros y amoríos con hombres del mundo islámico: “Guiado por el amor a las obras caritativas y de socorro a los apurados, extendí mis obras de predicación a los turcos. Su llegada providencial a París a fines de los setenta fue una Revelación del Señor sobre la infinitud y variedad de Sus Vías” (Goytisolo 2000: 75–76). Los lugares de sexo anónimo, descritos en *La muerte de Tadzio* como sórdidos y oscuros, en el capítulo titulado “Manuscrito II: Las secretas moradas” se describen como capillas a las que “acudían los devotos en busca de «inspiraciones santas» y cauterio espiritual”. Fray Bugeo “merodeaba tarde y noche en torno a las capillas, al acecho de las entradas y salidas, hasta dar con el amigo o desconocido listo para compartir las preces” (Goytisolo 2000: 75–76). La yuxtaposición de la temática *queer* y la religiosa parece ser muy atractiva para los escritores gay por tener mucho potencial subversivo. La misma solución la encontramos en la novela de Eduardo Mendicutti *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, donde se parodian los escritos de Santa Teresa en clave *queer*, así como en la parodia gay de *La noche oscura* escrita por Jaime Gil de Biedma⁴, dos textos que podemos situar en el mismo espacio intertextual que la *Carajicomedia* de Juan Goytisolo.

La intertextualidad en esa novela se merece un análisis aparte, siendo un tema demasiado amplio y complejo como para un trabajo tan breve como este. Como señala Marta Altisent en su artículo titulado “El poso de la tradición: la *Carajicomedia* de Juan Goytisolo o un kamasutra homotextual”, la novela es un “*bricolage* de voces, episodios e imágenes procedentes de Fernando de Rojas, Francisco Delicado, Mateo Alemán, Antonio Enríquez o Carlos Fuentes” y, al mismo tiempo, “constituye un manifiesto gay conforme al cual debe interpretarse su sentido (anti-religioso, anti-sistema) íntegro” (Altisent 2006: 251, 259). Goytisolo reescribe en esta novela la tradición de la literatura erótica española, se apropia de ella, para ofrecer al lector no tanto un “manifiesto gay” sino, más bien, un “manifiesto *queer*” dirigido contra la homofobia del discurso de la Iglesia católica. El autor así explicó su motivación para reescribir la *Carajicomedia*:

Es un texto desconocido en la literatura y se me ocurrió la idea de escribir una “carajicomedia” de los tiempos modernos [...]. Quería parodiar el lenguaje de la iglesia con respecto al sexo, la tremenda misoginia y la aversión hipócrita hacia la homosexualidad... La homosexualidad se ha tratado desde el siglo XIX de una forma muy dramática. Creo que ha llegado el momento de tratarla con humor. (citado en Altisent 2006: 244)

Para terminar, recordemos que Goytisolo se definió en uno de sus ensayos como “ventrílocuo” (*cf.* Richmond Ellis 1997: 27), en *Carajicomedia* se llama irónicamente “discípulo barcelonés” o “el copista” (Goytisolo 2000: 26). Podemos suponer que consideraría gracioso que lo rebautizáramos con el nombre de Mazuf, en homenaje a aquel escriba de origen árabe que tergiversaba a los clásicos en la Ciudad Eterna y quien se quejaba a veces, mascullando y sin mover los labios: “Preferiría no hacerlo”.

⁴ La parodia forma parte de un poema más largo titulado *Divertimentos antiguos* y publicado en el nº 4 de la revista literaria *Fin de Siglo* (Gil de Biedma 1983: 2–4).

Bibliografía

- ALTISENT, Marta (2006) “El poso de la tradición: la *Carajicomedia* de Juan Goytisolo o un kamasutra homotextual”, en: J. Ignacio Díez, Adrienne L. Martín (eds.) *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid, Editorial Complutense: 241–265.
- BUTLER, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- GIL-ALBERT, Juan (1974) *Valentín. Homenaje a William Shakespeare*. Barcelona, La gaya ciencia.
- (2010) *Valentín. Homenaje a William Shakespeare*. Sevilla, Paréntesis.
- GIL de BIEDMA, Jaime (1983) “Divertimentos antiguos”. *Fin de Siglo*. Nº 4: 2–4.
- GOYTISOLO, Juan (2000) *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*. Barcelona, Seix Barral.
- JUAN, José Luis de (1999) *Este latente mundo*. Barcelona, Alba.
- MARTÍN, Luis G. (2000) *La muerte de Tadzio*. Madrid, Alfaguara.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (1998) *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. New Orleans, University Press of the South.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, Cátedra.
- MIRA, Alberto (2004) *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid, Egales.
- RICHMOND ELLIS, Robert (1997) *The Hispanic homograph. Gay self-representation in contemporary Spanish autobiography*. Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- RITZ, German (1999) *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków, Universitas.
- VILLENA, Luis Antonio de (2010) “Prólogo. Gil-Albert: un clásico heterodoxo”, en: GIL-ALBERT, Juan (2010) *Valentín. Homenaje a William Shakespeare*. Sevilla, Paréntesis: 7–10.
- WOODS, Gregory (2001) *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*. Madrid, Akal.

Vladimir Karanović

Universidad de Belgrado

Ideología del liberalismo y el tradicionalismo en *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín

Resumen

Este artículo se ocupa de los conceptos ideológicos en *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín», partiendo de las teorías de Michel Foucault, Louis Althusser y Terry Eagleton. La literatura no es un puro reflejo de la vida cotidiana, como se consideró durante la segunda mitad del siglo XIX. El escritor no representa solo la estructura compleja de las relaciones culturales en un tiempo histórico, sino a sí mismo como un ser individual, cuya ideología se fundamenta en bases biográficas, culturales, históricas y sociales. En el trabajo queremos mostrar que el liberalismo de Clarín se puede dividir en varias secciones: 1. Liberalismo histórico-teórico-literario; 2. Liberalismo ideológico, político y social; 3. Liberalismo filosófico y religioso. *La Regenta* representa un campo de batalla ideológico que crea el autor con el fin de explicar e ilustrar las posiciones del realismo/naturalismo español. Con esta novela, Clarín muestra que entendió muy bien la capacidad revolucionaria del realismo español, así como que solo la novela española de los años ochenta del siglo XIX podía ilustrar a los españoles la profundidad de la crisis social y marcarles el puesto y el momento en el desarrollo histórico.

Abstract

This article is based on the analysis of ideological horizons of Leopoldo Alas Clarín, using the methodological approach of Michel Foucault, Louis Althusser and Terry Eagleton. Literature is not a pure reflection of the ordinary life, which was dominant point of view in the 19th century. However, the writer doesn't express entirety and totality of relationships in the society of one period, but he expresses himself as an individual whose ideology can be based on biographical, cultural and social grounds. The intention of this work is to prove the assumption of the potential liberalism of Clarín, which can be organized in several clearly separated fields: 1) Literary-theoretical liberalism; 2) Ideological, political and social liberalism; 3) Liberalism in philosophical and metaphysical views. Clarín's famous novel, *La Regenta*, represents a battleground created by the author in order to explain and illustrate the postulates of realism/naturalism the Spanish way. With this novel Clarín showed that he perfectly understood the revolutionary potential of Spanish realism, and that only realistic novel in its naturalistic modernized version of the 1880s could show the Spaniards the depth of the crisis and mark their place and moment in the historical development.

Literatura, sociedad, ideología

El estudio de la relación de la literatura y la sociedad se basa en la suposición de que “la literatura es una expresión de la sociedad”. No obstante, la literatura no refleja las condiciones de la vida en su totalidad, como lo consideraba la mayoría de los pensadores del siglo XIX. El escritor se expresa a sí mismo como un individuo cuya ideología se basa en rasgos biográficos, culturales y sociales (Velek, Voren 2004: 129, 130). Aceptamos el hecho de que una obra literaria, sobre todo la novela realista del siglo XIX, es un campo de reflexión y realización de cierta ideología imperante y que la literatura representa un nuevo sitio de la desacreditación, la reinterpretación o la reivindicación de la ideología como algo relativo (Kaler 2009: 51).

Partiendo de conceptos elementales de varios teóricos posestructuralistas sobre el dominio sexual, la sexualidad como un acto de control (Michel Foucault, 1926–1984)¹, de la ideología como una práctica material que se reproduce a través de los aparatos ideológicos del Estado (Louis Althusser, 1918–1990)², así como del hecho de que el texto literario no refleja directamente la realidad histórica, sino utilizando la ideología como un mediador que crea un sentido de “lo real”, nuestro objetivo es mostrar el grado de uso de una obra literaria como arma en la batalla del liberalismo ideológico con el conservadurismo y su realización en el corpus seleccionado de la novela realista española. Un lugar especial en la determinación de la base teórica de este trabajo nos lleva a Terry Eagleton (1943), que sostuvo que la crítica marxista forma parte de un análisis teórico más amplio que tuvo como objetivo comprender la ideología: ideas, valores y sentimientos que las personas en diferentes momentos y épocas perciben la sociedad en la que vivían. En el libro *Crítica e ideología* (1976) Eagleton desarrolla la idea de que un texto literario no refleja la realidad histórica, pero bajo la influencia de la ideología produce el efecto de “lo real”. Los significados que el texto produce no se derivan de la realidad, sino de la transformación ideológica de la realidad y el discurso literario se convierte

¹ En la obra *La voluntad de saber (Historia de la sexualidad 1, 1976)*, tratando la perversión y la sexualidad, Foucault señala que la sociedad burguesa del siglo XIX es una “sociedad de la perversión desarrollada”. La sociedad, con el fin de levantar una barrera resistente y duradera hacia la sexualidad, involuntariamente ha contribuido al verdadero auge de la perversión y patología del deseo sexual (Fuko 2006: 57). Foucault en este texto considera la llamada “hipótesis sobre la subversión”: opinión generalmente aceptada es que el sexo, en las primeras etapas del desarrollo del pensamiento social, sobre todo en el siglo XIX, se ha sometido a la represión y los intelectuales de la segunda mitad del siglo tenían que luchar por su liberación (Kaler 2009: 15).

² Althusser, según Jelena Đorđević (2008: 143), dentro de los modernos “estudios culturales”, en los años setenta del siglo XX, ofreció importantes conceptos teóricos y desarrolló un marco para entender la relación entre la estructura social de la ideología y la cultura. Gracias a la ideología, los individuos no establecen una relación directa con el mundo real, sino que está mediada por el discurso ideológico. La ideología no es una doctrina específica, ni el mundo abstracto de las ideas e ideales políticos, sino la práctica material que se reproduce a través de la terminología althusseriana *aparato ideológico del Estado*: la educación, la religión, la organización política, medios de comunicación, las instituciones culturales, las relaciones sociales y la estructura familiar establecida (Lešić 2006: 401).

consecuentemente en un tipo del discurso ideológico (Lešić 2006: 409, 410), que se podría presentar gráficamente de siguiente modo: Historia → ideología → texto literario.

El papel de la ideología, por lo tanto, no se puede negar o relativizar y no lo podemos enfrentar directamente con la historia, ya que todos los conceptos, a través de los cuales vemos el mundo, forman parte de la perspectiva ideológica.

Leopoldo Alas Clarín (1852–1901) y la ideología del liberalismo en *La Regenta*

Al suponer que una obra literaria (novela realista/naturalista) es un espacio para el enfrentamiento político, ideológico e histórico con los opositores, hay que señalar que el supuesto liberalismo de Clarín puede estar sintetizado y presentado dentro de los siguientes apartados:

1. liberalismo teórico-literario, plasmado en una apasionada defensa del naturalismo de los ataques de los tradicionalistas y la adopción de la tendencia llamada *naturalismo espiritual*;

2. liberalismo ideológico, político y social, como una reacción a la hipocresía política, el aparente consenso social, las circunstancias socio-históricas de la época y la represión del Estado llevado a cabo por los grupos dominantes, el gobierno, la Iglesia y la aristocracia decadente, puesto que la burguesía traicionó los valores de la revolución, que trajo consigo consecuencias contrarias a las previstas³;

3. el liberalismo en el ideario filosófico y social, en los problemas del individuo en la sociedad y en su intento de liberación de los límites de la realidad y en el intento de la conquista de la libertad individual (aquí es importante especialmente la posición de la mujer en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX)⁴.

³ En la novela *La Regenta* los primeros años de la Restauración monárquica (1875–1880) son tratados desde la perspectiva de una ciudad de provincias en la que se establece la trama de la novela y en la que domina la crítica social de los masivos sistemas ideológicos del Clarín-intelectual. Hay otro aspecto muy interesante de observación clariniana de la España de ese período: es la oposición de la filosofía del krausismo y *el tradicionalismo español*. Como señala Yvan Lissorgues (1996: 147–149), el tradicionalismo no es una filosofía, en el sentido estricto de la palabra, sino un cierto tipo de mentalidad generalmente determinada por la ideología nacional católica y se caracteriza principalmente por el temor a lo nuevo. El tradicionalismo no está asociado con el amor al pasado, ya que se trata de un pensamiento estático contra el que hay que luchar con el fin de reducir su impacto en la vida cultural de una nación, y al mismo tiempo, en el proceso del desarrollo y la cooperación con otras naciones. Particularmente importante es la teoría social krausista que adopta Clarín: la sociedad es como un organismo en el que cada parte debe tener autonomía y libertad pero nunca debe perder el sentido de la unidad.

⁴ En la concepción ideológica clariniana de las mujeres, «ejemplar» y «normal» se considera la mujer cuya existencia misma está en estrecha relación con el hombre de quien, necesariamente, depende. Según Clarín, las mujeres son diferentes en fisonomía de los hombres, pero también por las funciones naturales y las responsabilidades asignadas a la sociedad. La única ocupación y trabajo para

En el contexto de este artículo nos interesan los últimos dos aspectos del liberalismo, puesto que se convierten en una síntesis del ideario de Clarín.

La Regenta (1884–1885) es una obra maestra en la que el autor puso de manifiesto que había entendido perfectamente el gran potencial revolucionario del realismo español, y que únicamente la novela realista en su versión modernizada desde los años ochenta del siglo XIX, puede indicar a los españoles la profundidad de la crisis y marcarles un lugar y un momento adecuado en el desarrollo histórico. El objetivo del escritor era también acentuar la inmoralidad de una clase gobernante sin escrúpulos, descubrir posibles agendas ocultas de la élite política y de los representantes de la Iglesia, así como el promover el espíritu crítico y la libertad de pensamiento (Alfani 2005: 100).

El personaje de Ana Ozores, alegoría política y el logro de la libertad individual

La protagonista de la novela, Ana Ozores, es como una encarnación suprema del espíritu, que une los sentimientos poéticos más delicados del autor, la visión idealista de lo que debería ser España, con una serie de principios trascendentes y eternos, con Dios (Díaz 1992: 229). Los acontecimientos relacionados con la protagonista se pueden transferir simbólicamente al nivel socio-histórico general, es decir, se presentan como un tipo de alegoría del período nacional de la Restauración. En este sentido, cabe recordar el hecho de que la filosofía krausista parte de la suposición de que el individuo forma parte constitucional de la comunidad: la familia, las instituciones educativas y religiosas, la nación y la humanidad. Precisamente éste es un camino ascendente que se interrumpe durante la Restauración, y al que se dedica Clarín en esta novela: el proceso de la desintegración de la familia, de las instituciones estatales del pasado que llevan no solo a la degradación del individuo, sino también a la de toda la nación. Por otra parte, no se trata de un rechazo total de la Revolución de 1868 como proceso político, sino de la protesta contra la exageración de la negación del cualquier dogmatismo y la afirmación del laicismo, el abandono del sistema educativo y la integridad de la nación (Ana/España), que se las consideran desde la perspectiva de los falsos principios morales. En este

una mujer en el marco de la sociedad burguesa es ocupar el papel de esposa obediente y ejemplar, así como valiosa y devota madre (Karanović 2011: 596). Para Clarín, la emancipación de la mujer significaba su masculinización, en contra de la naturaleza humana y las leyes de las diferencias sexuales. El matrimonio sigue siendo el único marco natural de las mujeres maduras, ya que, no están predeterminadas biológicamente para poder participar en la vida pública (Labanyi 2011: 276). A pesar de todo, la posición ideológica de Clarín con el tiempo se hace más clara y positiva: no hay apoyo para aquellos que están tratando de implementar un sistema de educación igual e idéntica para ambos sexos, pero por otro lado, crítica y censura las opiniones de aquellos que se oponen a la educación femenina obligatoria.

entorno, Ana Ozores trata de escapar de la realidad sombría y terrible de Vetusta que le ahoga y le destruye con su superficialidad, su hipocresía y sus convenciones sociales. Precisamente este es el punto de partida desde el que Fermín de Pas ejerce su dominio espiritual sobre Ana, utilizando el sentimiento religioso como un medio para lograr sus intereses personales o los intereses de toda la Iglesia y sus miembros, en un nivel colectivo. El único elemento de discordia y desarmonía en Vetusta, en términos morales y religiosos, es Ana, que con su comportamiento “anormal” no encaja en los marcos de la hipocresía, la moral corrupta y la religión degenerada de los vetustenses. Por eso cada uno de sus actos al parecer es dirigido contra las normas existentes y el sistema de valores establecido, lo que finalmente conducirá al hundimiento de su moralidad y el adulterio. Al final de la obra no es “pecado” el acto de adulterio que Ana comete, sino su incapacidad de adaptarse a la normativa de las reglas religiosas y morales de la comunidad. Por lo tanto, su pecado es la segregación de un colectivo que funciona como un circuito cerrado.

De acuerdo con la teoría de la sociedad burguesa, el prestigio social, el control y el dominio masculino sobre las mujeres son considerados naturales y normales. En los hombres existen mecanismos de control social (o en términos althusserianos, *aparatos represivos del Estado*: el ejército, la policía, el aparato político, medios de comunicación, etc.), mientras que las enfermedades mentales potenciales en las mujeres representan un peligro para la sociedad, y es necesario que él sea el que controle a su esposa y trate de disipar su potencial frustración. Aquí los hombres ocupan su papel “natural” de controladores, protectores y dominadores, que en la novela también intentan curar la “enfermedad” de Ana: el médico Benítez, su confesor Fermín de Pas, el seductor Mesía y Frígilis, naturalista y amigo de su marido. De este modo Ana es víctima expuesta a un control pervertido por un grupo de hombres que sienten que tienen derecho a hacer de ella un objeto de su propiedad. Por otro lado, el problema es Don Víctor, que sin saberlo, renuncia a su rol social de regulador y supervisor, deja prematuramente su vocación de juez, divirtiéndose con la lectura de las obras dramáticas barrocas, la caza y las aves. Por lo tanto, el papel de regulador del cuerpo de Ana se da en elementos ajenos al circuito de la familia, lo que conducirá a la caída final. Como ha señalado J. Labanyi (2011: 269), el cuerpo de Ana se convierte en un *locus* central de las discusiones, los debates y las luchas de diversos conceptos filosóficos: la política liberal y la economía del mercado libre (Mesía), la medicina (Benítez), las ciencias (Frígilis); concepción según la cual la Iglesia compete con los elementos seculares de la sociedad para dominar e imponer su discurso dominante (Fermín de Pas). Después de la caída moral Ana vuelve a la fe como el último refugio posible, pero en la catedral no obtiene la confianza de su confesor, sino que es víctima de la ira de un hombre que todas las esperanzas y sueños los invirtió en su relación con ella. Cuando cae al suelo inconsciente por el intento de Fermín de estrangularla, entendemos que a Ana le queda sólo un camino: el camino del sufrimiento, la oscuridad y la soledad eterna. Este final de la novela, y el rechazo de Fermín de perdonar a Ana, niegan

la posibilidad de que la organización social capitalista burguesa pueda ofrecer un cierto grado de libertad personal. De esta manera, se llega al clímax y a la formulación crítica de la ideología burguesa clariniana (Karanović 2011: 600, 601).

Eros y la sexualidad como intento de liberación de las limitaciones sociales, del control y de la dominación

Una serie de personajes de Clarín está delimitada por un velo de supresión o sexualidad explícita que tiene una función de liberar a los personajes de la presión social y representa una forma de escapar del “yo”, del mundo del subconsciente, oculto y natural (o antinatural y perverso). La sexualidad se presenta como parte constitucional de un hombre pervertido por los placeres carnales, que no le pueden dar la tranquilidad imprescindible. Sin embargo, debajo de un aparente tradicionalismo, Clarín deja las cosmovisiones establecidas, presentando los personajes que son víctimas del entorno social como individuos valientes y capaces de sacrificarlo todo con el fin de lograr la satisfacción personal.

Desde el principio de la novela, en algunos puntos de narración se relacionan los elementos de la sexualidad con la necesidad de dominar, y la ciudad-protagonista con la torre de la catedral se identifica con el símbolo fálico potente que domina el ambiente del barrio de la Ensimada:

La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo diez y seis, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas, como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y hasta sus segundos corredores, elegante balaustrada, subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso, inimitable en sus medidas y proporciones. (Alas Clarín 2003: I, 136–138)

En cuanto a la formación de la identidad y la sexualidad personal, en la obra existe una doble dominación del principio femenino: asociación del elemento femenino y la Iglesia. De esta forma, los niños varones están expuestos desde temprana edad al matriarcado absoluto. Para Doña Paula, la única salida de la pobreza se encuentra en la organización de la Iglesia y su disciplina estricta, lo que consecuentemente conduce al prestigio social y a la prosperidad económica, será por ello por lo que entregue a su hijo al seno de la Iglesia.

Al enamorarse de Ana, Fermín de Pas no sólo traiciona a la Iglesia, sino también a su propia madre y, por ende, todos sus esfuerzos para facilitarle una vida mejor que la que ella tuvo. En la sexualidad y la identidad de Fermín de Pas encontramos un dualismo: además de ser sumiso hacia Ana y su madre, se convierte en una especie del dominador espiritual de mujeres, a través de la institución de la

confesión. Aunque el personaje de Fermín evoluciona de hombre casi afeminado de la Iglesia, comprometido con el celibato y libre de cualquier tipo de las tentaciones físicas, mediante el desarrollo de las relaciones con Ana se despierta el Fermín-hombre, impaciente por conseguir los placeres corporales, y dominador lleno de deseo de tener el control, tanto espiritual como físico, de Ana.

Ana y Fermín mostraban signos de ambivalencia sexual. Los teóricos y críticos de orientación marxista argumentan que la causa de ello proviene de su posición híbrida dentro de la sociedad. Ambos son residentes de la Ensimada, núcleo urbano original de la época feudal, en la que vivían los representantes de la aristocracia decadente y los “nuevos ricos” o representantes de las clases bajas con educación, matrimonios lucrativos o simplemente miembros de la élite social. Fermín es un niño pobre que se convierte en clérigo educado y un representante prominente de la Iglesia, Ana es la hija “ilegítima”, cuyo padre está casado con miembros de las clases bajas, desobedeciendo las normas sociales establecidas que no dejaban lugar a la movilidad social y al cambio. Si la clase social no explica completamente los síntomas de la ambivalencia sexual de los protagonistas de la novela *La Regenta*, sí lo podría hacer la decadencia de las instituciones españolas de la época. Iglesia y Estado estaban en profunda crisis de identidad y de autenticidad. La Iglesia, en vez de preocuparse por la pureza espiritual de la población, se ha convertido en un juguete en manos de la aristocracia decadente. En tal organización eclesiástica, dominada por los intereses personales o de clase, la ley del celibato se convierte en puro anacronismo.

La Regenta refleja una sociedad en la que preguntar qué es lo “normal” o “natural” permanece sin respuesta concreta. El problema está en el desacato de la madre naturaleza y sus leyes generales, en la sumisión a las normas sociales a toda costa, olvidándose del hombre original y de vivir en armonía con la naturaleza. Una mujer joven en un matrimonio sin gratificación física y sexual ha llevado al rechazo de las normas sociales, puesto que las consideraciones naturales y sociales se anulan mutuamente. Por lo tanto, el rechazo de la naturaleza es el “pecado original” de Vetusta. Tradicionalmente, la naturaleza es la voz femenina: la Madre Naturaleza. Sin embargo, Clarín-ideólogo rechaza a la madre naturaleza y le da la identidad masculina. Introduce en escena al padre natural-Frígilis. Vetusta rechaza a Frígilis y lo distingue de la comunidad, mientras que Clarín le da una apariencia de santo. Al igual que su hermano espiritual, el obispo Camoirán, Frígilis guardaba la abstinencia del disfrute físico, y este valor consecuentemente en escritor aparece como una virtud absoluta, tan raro en el mundo perverso de Vetusta. Esto promueve la relación ideal y auténtica del hombre y la naturaleza: vida en armonía con la naturaleza y al aire libre. El predominio del Padre, según Clarín, era capaz de eliminar la pesadilla de la sexualidad, la impotencia, y la institucional en la que cayeron la Iglesia y el Estado. Por último, para Clarín la naturaleza ha de ser espiritual equilibrada, y tendrá en la unidad de Camoirán y Frígilis su símbolo. En la sociedad que dicho autor describe aquí, la libertad es indeseable, ausente y una categoría fuertemente rechazada.

Conclusiones

La novela *La Regenta* es un “auténtico monumento literario” del siglo XIX, que un liberal republicano, como Clarín, solo podía ver a través de una perspectiva crítica. Es cierto que es una de las novelas conceptuales más complejas de ese período, debido a que en ella encontramos el “análisis anatómico” de todo el sistema social. En términos de desarrollo socio-histórico según la teoría social krausista, Leopoldo Alas en esta novela intentó reproducir una alegoría política, así que a través del personaje de Ana Ozores se refiere a España como a un organismo que busca la realización espiritual y la integración en el proceso de desarrollo histórico, que le asocia con lo concreto y lo realista. Al no encontrar fundamento en su contexto histórico y social, Ana/España se dedica a una visión poética de la vida y a la búsqueda de lo trascendente, espiritual y romántico. La necesidad que tiene la heroína (símbolo de la España transhistórica) de liberar su eros se relaciona con el contexto del violento impacto de la tradición y la moral convencional, que, encarnados en la figura de Víctor de Quintanar, representan un aspecto burlesco de la destrucción orgánica, la falta de deseo y el triunfo de la impotencia. La necesidad de gratificación sexual se produce en el contexto como una necesidad de romper los límites de la ideología tradicional y del actual orden social (Víctor). De ahí que el intento de Ana de satisfacer sus impulsos y vivir de acuerdo con sus necesidades no debe ser visto como un fracaso total. Se trata de una mujer que está condenada al ostracismo por la comunidad, pero al mismo tiempo es capaz de romper algunas de las cadenas que la oprimen, ofreciendo así un modelo vital para que la mujer (aunque vea mermada su libertad) pueda al menos encontrar su camino personal.

La única solución posible para el escritor fue el rechazo de cualquier tipo de impotencia natural u orgánica y la liberación del eros contra la represión estatal, que, paradójicamente, conduce a la degradación y destrucción del individuo. La aceptación de la sexualidad impuesta en sentido físico, finalmente significaría, según Clarín, el comienzo de la modernidad, la entrada en el siglo XX, que va a estar lejos de todo lo espiritual y lo trascendental impuesto por el siglo XIX.

Bibliografía

- ALAS CLARÍN, Leopoldo (2003) *La Regenta*. 2 vols. Edición de Juan Oleza. Madrid, Editorial Cátedra.
- ALFANI, María Rosaria (2005) *El regreso de don Quijote. Clarín y la novela*. Salamanca, Colegio de España/Editorial Ambos Mundos.
- DÍAZ, Luis Felipe (1992) *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*. New York, Peter Lang Publishing.
- ĐORĐEVIĆ, Jelena (2008) „Luj Altiser: Ideologija i državni ideološki aparati (beleške za jedno istraživanje)“, en: Jelena Đorđević (urednik), *Studije kulture (zbornik)*. Beograd, Službeni glasnik: 143–147.

- FUKO, Mišel (2006) *Volja za znanjem. Istorija seksualnosti 1*, prevod Jelena Stakić. Loznica, Karpos.
- KALER, Džonatan (2009) *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, preveo Dragan Ilić. Beograd, Službeni glasnik.
- KARANOVIĆ, Vladimir (2011) „Mesto ženje u romanima španskog realizma — slučaj Ane Osoro u delu *La Regenta* Leopolda Alas Klarina“, en: Dragan Bošković (urednik), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Knjiga II, Žene: rod, identitet, književnost. Kragujevac, FILUM: 595–603.
- LABANYI, Jo (2011) *Género y modernización en la novela realista española*, traducción de Jacqueline Cruz. Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la mujer.
- LEŠIĆ, Zdenko (2006) „Književnost, ideologija, društvo — Marksistička i neomarksistička tumačenja književnosti“, en: Zdenko Lešić, (urednik) *et al. Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe 20. stoljeća*. Sarajevo, Sarajevo Publishing: 6–35.
- LISSORGUES, Yvan (1996) *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín (1875–1901)*. Oviedo, Grupo Editorial Asturiano.
- VELEK, Rene; VÖREN, Ostin (2004) *Teorija književnosti*, preveli A. Spasić i S. Đorđević. Beograd, Utopija.

Narrativa hispanoamericana

Marta Cichocka

Universidad Pedagógica de Cracovia

Héroes y villanos: personajes históricos y su (des)empleo en la literatura

Resumen

Mientras los personajes históricos de las novelas históricas no dejan de ser construcciones literarias, de la misma manera los mismos personajes históricos consagrados y reconocibles gracias al discurso historiográfico no dejan de ser construcciones narrativas y sujetos de la interpretación. No hay hecho histórico fuera de una narración y una interpretación, como tampoco existen personajes históricos fuera de un relato y de la memoria colectiva.

Abstract

Historical characters in historical novels are literary constructions, and in the same way, the famous historical characters recognizable thanks to the historiographical discourse are narrative constructions subject to interpretation. There is no historical fact outside a narrative and an interpretation, and there are no historical characters outside a narration and the collective memory.

A través de los siglos varias figuras históricas han llegado a convertirse en fuertes símbolos nacionales, emblemáticos para un grupo social o un espacio geográfico dado. Cabe subrayar, sin embargo, que la posición de estas figuras, por muy influyentes que fueran, nunca ha sido neutral ni estable: al contrario, los grandes personajes históricos suelen despertar pasiones, ser admirados y aborrecidos al mismo tiempo, y muchas veces incluso el mismo hecho de su pertenencia a un grupo social o una nación resulta ambivalente o discutible. No hay hecho histórico fuera de una narración y una interpretación, como tampoco existen personajes históricos fuera de un relato y de la memoria colectiva, que no sea infalible. Por eso los protagonistas del pasado muchas veces pasan a ser marginalizados en los libros de la historia, para reaparecer después en las páginas de una novela (como en el caso de Roger Casement, revisitado por Mario Vargas Llosa en *El sueño del celta*).

A nivel social, escribir historia es hacer política. A nivel narrativo, escribir historia es construir un discurso a partir de una serie de elementos preseleccio-

nados dentro del flujo incesante de acontecimientos. Para citar a un experto, el historiador francés Paul Veyne, lo específico de la historiografía es “narrar historias verídicas”, lo cual exige una comprensión del mundo que empiece con abrir los ojos y mirar a su alrededor:

habrá que convenir en que [la explicación histórica] no merece tantos elogios y en que apenas se diferencia del tipo de explicación usual en la vida cotidiana o en cualquier novela que relate esta vida. La explicación histórica no es más que la claridad que emana de un relato suficientemente documentado. Surge espontáneamente a lo largo de la narración y no es una operación distinta de ésta, como tampoco lo es para un novelista. Todo lo que se relata es comprensible, ya que se puede contar. (Veyne 1984: 69–70)

Por otra parte, es interesante notar la corriente que se hace cada vez más poderosa en las ciencias sociales y que favorece el nivel micro-social en relación con el nivel macro-social: las personas frente a las instituciones, el individuo contra las estructuras y los sistemas, la experiencia directa frente a un modelo estático. Esta emergencia de lo individual en lo cotidiano, comprobada por la popularidad del testimonio y las historias vitales, explica tanto el auge de la antropología social (que toma en cuenta la relación de una comunidad con el Otro), como del psicoanálisis (que trata de la relación del individuo a su propia historia). En el campo de la historia y del discurso historiográfico asistimos a la emergencia de la llamada “microhistoria”, donde un destino individual refleja la complejidad de todo un tejido social, mientras los archivos de una pequeña población registran todos los grandes movimientos históricos (*cf.* Dosse 1987).

En el ámbito de la ficción el mismo fenómeno va acompañado —como una reacción contra las tendencias formalistas y experimentales— de un verdadero renacimiento de lo novelesco, definido así hace muchos años por el reciente Premio Nobel de Literatura:

La novela es contar historias y tanto la técnica como el lenguaje (que tienen una importancia principalísima en la literatura) está siempre en función de estas historias que me interesa contar y que se componen de personajes, situaciones, un itinerario, una cronología. (Vargas Llosa 1975: 28)

El renacimiento de lo novelesco significa el retorno de la historia, de la trama, y, por supuesto, de los personajes.

Paradojas del personaje

Como sugiere Antonio Garrido Domínguez (1996: 67), el personaje sigue siendo la “cenicienta” de la narratología, sobre todo en comparación con la situación de su correlato en el ámbito del drama. Una de las paradojas del personaje es que se desenvuelve en el ámbito del relato como si fuera una persona con todas sus funciones vitales:

el personaje come, duerme, habla, se encoleriza o ríe, opina sobre el tiempo que le ha tocado vivir y, sin embargo, las claves de su comprensión no residen en la biología, la psicología, la epistemología o la ideología sino en las convenciones literarias que han hecho de él un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva que el lector tiende a situarlo dentro del mundo real. (Garrido Domínguez 1996: 68)

El personaje como una representación de persona tiende a crear la ilusión de que se trata de una persona de la realidad. Además, bastantes personajes literarios tienen una gran trascendencia social y el lenguaje los incorpora para aludir a ciertos tipos de personas reales. Milagros Ezquerro (1990: 14) insiste sin embargo en la necesidad de distinguir entre el personaje y la persona:

El personaje novelesco es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él, y sólo de eso. Así como una persona tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo, al contrario un personaje novelesco, desde un enfoque teórico, es la suma de lo que de él dice la novela: descripciones, acciones, discurso, relaciones con los otros elementos textuales.

La construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y los que expresan sus vínculos con los demás personajes. A primera vista el diseño del personaje no culmina hasta que finaliza el proceso textual. Y, sin embargo, la investigadora francesa observa lo que llama la paradoja del personaje:

El personaje es un sistema que el texto va construyendo progresivamente, pero que, al mismo tiempo, es una entidad global que el texto entrega en su primera ocurrencia, una figura cabal que se impone al lector mucho antes de que la novela haya podido construirla. Todo ocurre como si el personaje que aparece en la primera frase de la novela y del cual, el lector no sabe nada, fuera el mismo que el personaje que, al final de la novela, se dibuja con toda su complejidad. (Ezquerro 1990: 15)

Este fenómeno pierde, sin embargo, su carácter paradójico si pensamos en los personajes históricos y sus obligados referentes extraliterarios. A pesar de la “inicial impureza” de la novela histórica, “cuyo registro genérico presupone un encuentro oximorónico entre ficción e historia”, como observa Magdalena Perkowska (2008: 342), la novela histórica se identifica como género precisamente por su referente extraliterario. Dicho de otra manera, se nutre de personajes y acontecimientos registrados previamente a la escritura de la novela en narraciones historiográficas más o menos oficiales, codificadas y depositadas en la memoria de los miembros de una comunidad social, cultural y política, y reconocidas por el lector perteneciente a esa comunidad.

De la teoría a la práctica

En teoría, los personajes son actores literarios que desarrollan la acción de la novela. Pueden ser reales o ficticios, protagonistas o secundarios, y suelen presentarse mediante una caracterización física o descripción psicológica. Las fuentes de

información sobre los personajes en el marco del texto (autopresentación, presentación a través de otro personaje o recurso a un narrador en tercera persona) coinciden con las fuentes del discurso y remiten a los tipos de narrador (intradiegético o extradiegético, homodiegético o heterodiegético) y, en última instancia, a los diversos subgéneros narrativos. Por último, si atendemos al tipo de caracterización, podemos encontrar una clasificación de inspiración anglosajona que dividiría los personajes en “planos” y “redondos” (*cf.* Forster 2000: 74). Personajes planos (“flat” aplicado a una persona significa además “aburrido”, “monótono”, “soso”), descritos mediante una característica básica, se comportan de la misma manera a lo largo de todo el relato. Poco elaborados, son por eso mismo fácilmente reconocibles y recordables para el lector. Personajes redondos (“round”, en algunos contextos, se podría traducir por “completo”, y en ocasiones, “franco”), pluridimensionales, con mayor abundancia de rasgos o ideas, evolucionan a lo largo del relato y van caracterizándose a medida que transcurre la acción.

En la práctica, durante los últimos siglos, la preocupación mayor de los autores de ficción era dar vida a sus personajes. Desde el nacimiento de la novela histórica, sin embargo, aparece otra preocupación: ¿cómo dar vida a los personajes de la ficción si esos personajes han tenido una vida real?

Los testimonios más interesantes y más inesperados aparecen muchas veces dentro del llamado epitexto autorial, en las entrevistas o las confesiones públicas de los escritores (*cf.* Genette 1987). Hace diez años la revista argentina *Clarín* entrevistó a algunos escritores para saber cómo se encuentran y conviven con los protagonistas de sus libros¹. Entre los diez interlocutores de la revista, la mitad publicó novelas históricas o de inspiración histórica, célebres entre el público y apreciadas por la crítica. Para Marcos Aguinis, autor de *La gesta del marrano* (1995), “los personajes vienen al autor en forma inesperada. Buscan al autor y esperan que los tengan en cuenta.” Según Federico Andahazí, premiado por *El anatomista* (1997), “en ningún caso el aspecto del personaje debe quedar enteramente librado a la imaginación del lector. La composición del personaje tiene que estar supeditada a las necesidades narrativas, incluso en detalles en apariencia insignificantes.” Ángeles Mastretta, cuya novela intrahistórica *Arráncame la vida* (1985) no deja de entusiasmar al público, dejó un testimonio personal y lleno de emoción:

Ojalá tuviera claro cómo se construye un personaje. Si lo supiera estaría construyendo uno tras otro. Yo creo que los personajes se crean dentro de uno, mucho antes de que uno se atreva a contarlos. [...] Yo veo a los personajes y los oigo desde antes de escribirlos, sin embargo, mientras los escribo veo cómo se convierten en seres vivos, con los que soy capaz de dormir y a los que recorro mucho tiempo después cuando necesito consuelo y quiero reírme o me urge alguien con quien echarme a llorar. Cuando termino una novela, extraño a los personajes que dejé ahí.

María Esther de Miguel, autora de *La amante del Restaurador* (1993) y *Las batallas secretas de Belgrano* (1995), confesó:

¹ “Diez autores cuentan cómo crear un personaje de novela”, en: *Clarín*, edición del 3 de noviembre de 2002, <http://edant.clarin.com/diario/2002/11/03/s-03704.htm> [30.11.2012].

De entrada, no tengo un personaje acabado, ni siquiera cuando se trata de personajes históricos. En la Historia están los datos, las fechas, las familias. Pero el personaje lo armás vos con tu imaginación. Si en el imaginario colectivo un personaje es de determinada manera no te podés apartar mucho. El personaje histórico da más trabajo en lo técnico, más trabajo artesanal. No podés zafarte de los documentos. Yo, cuando dudaba, les daba un golpe de teléfono a historiadores como Félix Luna o a Hebe Clementi o a María Sáenz Quesada.

Para terminar, Antonio Skármeta, famoso gracias a *Ardiente paciencia* (1985), posteriormente titulada *El cartero de Neruda*, resume:

En la novela contemporánea un personaje es una relación. El personaje no debe preexistir a la novela. Son los actos los que lo moldean, las opciones que toma. [...] Un personaje es una encrucijada de opciones.

De la realidad y de la ficción

El ámbito de la novela histórica, André Peyronie (2000: 284–286) establece una suerte de “escala de historicidad” de personajes históricos en la novela según dos criterios: su identidad histórica y su intervención en el relato. La escala va desde los personajes históricos simplemente mencionados, los personajes históricos conectados (contemporáneos a la acción), a través de los personajes históricos actantes (protagonistas o secundarios), hasta los personajes ficticios actantes, conectados o simplemente mencionados. Un análisis más detallado revela que toda novela histórica, hasta las más tradicionales, rompe los límites ontológicos, mientras hace intervenir los personajes del mundo real y del mundo inventado. Pero las novelas tradicionales tienden a ocultar los puntos de ruptura, mientras que la novela histórica contemporánea los pone en evidencia (*cf.* Covo 1991).

Por ejemplo, José Manuel Fajardo ofrece a los lectores de *Carta del fin del mundo* (1996) un apéndice detallado donde se toma la molestia de enumerar las categorías siguientes de los personajes de su novela:

DE LA REALIDAD

Los vizcaínos — Domingo; Juan, alias Chanchu ; Lope ; Martín de Urtubia ;

Los segovianos — Antonio; Pero Gutiérrez ; Rodrigo de Escobedo ;

Los cordobeses — Diego de Arana; Maestre Juan ;

Los onubenses — Alonso de Morales ; Andrés ; Diego Lorenzo ; Francisco ; Juan de Medina ; Maestre Alonso Rascón ; Pedro de Lepe ;

Los murcianos — Diego Pérez ; Luis de Torres ;

El sevillano — Gonzalo Franco ;

El genovés — Jácome Rico ;

Los indios — Guanacagarí ; Caonabó ;

Los gobernantes — Diego Colón ; Juan Rodríguez de Fonseca ;

DE LA FICCIÓN

Alvaro Almeyda ; Banachió ; Careinamá ; Cayainoa ; El hermano del narrador ; Guaya-coa ; Mayamorex ; Mogueacainabó ; Nagala ; Noamá ; Rodrigo de Tudela ; Yaboguüé

[Fajardo 1996: 176–182]

Cada nombre va acompañado de una corta biografía, como en el caso de la última categoría mixta donde leemos lo siguiente:

DE LA REALIDAD Y DE LA FICCIÓN :

Narrador: podría ser Domingo Pérez, un marinero vizcaíno de oficio tonelero que viajaba en la nao Santa María. Pero la documentación histórica dice que Domingo Pérez era de Lequeitio y el narrador ha nacido en Bermeo. Ambos tuvieron relaciones con María de Achio de la anteiglesia de Santa María de Izpazter, y fruto de ellas fue su único hijo. Es muy probable que sean la misma persona, pero ¿quién lo sabe? (Fajardo 1996: 183)

De este modo el autor se esfuerza en borrar la frontera entre lo real y lo imaginario: la ficción se funde en la historiografía y se confunde con ella, para transformarla desde su interior.

Veamos el caso de *Maluco, la novela de los descubridores* (1989) de Baccino Ponce de León. Juanillo Ponce, narrador de *Maluco*, lleva el mismo apellido que el autor de la novela y, en calidad de su doble, establece una especie de doble juego de relaciones de filiación y de autoría entre el autor y su personaje, mientras que la fábula intenta restituir un fragmento perdido de la historia oficial.

Originario de Bustillo, judío converso, Juan Ponce (personaje ficticio) participa como bufón en la famosa expedición de Fernando de Magallanes (personaje histórico). Doscientos cincuenta hombres salen en 1519 al borde de cinco navíos, de los cuales uno solo volverá a España con dieciocho sobrevivientes, medio enloquecidos. Ironía del destino (y del autor): el bufón es el único que no pierde el juicio y hasta el final de la expedición permanece lúcido. Resulta sin embargo que su nombre desaparece de la lista de los sobrevivientes y, por culpa de las mentiras del famoso cronista de Indias que nunca ha estado en el Nuevo Mundo, Pedro Mártir de Anglería (personaje histórico), nuestro protagonista no recibe la pensión que merece. Víctima de persecuciones, viejo y despojado, el bufón dirige una carta al emperador Carlos V (personaje histórico) para contarle una versión no oficial de la expedición de Magallanes. Al final de su relato, el protagonista pide al soberano que ordene a Juan Ginés Sepúlveda (personaje histórico) a comprobar la veracidad de su historia.

Maluco termina con otra carta a Carlos V, firmada por el mismo Ginés de Sepúlveda, cuyos fragmentos me gustaría citar, no sin cierto placer. Se trata de un resumen de los resultados de su búsqueda, donde dice:

16) Que ni el puntual cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, quien tuvo la ocasión de entrevistarse con los sobrevivientes de la citada expedición, ni Juan Bautista Ramusio que escribió sobre ello, ni ninguno de los historiógrafos que trataron el asunto, mencionan la presencia en las naves de bufón alguno. Y que tampoco aparece mencionado en la lista oficial de los citados diez y ocho sobrevivientes.

17) Que no se menciona en esta a ningún Juanillo Ponce, a quien tampoco refieren los citados cronistas. [...]

20) Que no obstante hace notar a Su Alteza que tanto las fechas y los nombres, así como el itinerario y la mayoría de los hechos que incluye en su crónica, coinciden con lo que sabemos de la citada expedición; aunque bien pudo inventarlo todo basándose en alguna de esas crónicas o, en el testimonio directo de algún sobreviviente que pudiera conocer.

En cualquier caso debo admitir, Majestad, que el autor, quienquiera que sea, ha pasado grandes trabajos para escribir su crónica y, si se me permite una opinión personal, grande placer me ha causado con ella y bien merece la pensión que solicita. (Baccino 1989: 334–335)

De esta manera, al terminar la novela, un personaje histórico no sólo procede a investigar la identidad de un personaje ficticio, sino también llega a felicitar al autor por lo escrito.

El lector no va a saber jamás si Juanillo Ponce ha existido, ni si ha logrado obtener la pensión deseada. Pero, sin lugar a dudas, *Maluco* ha merecido una serie de prestigiosos premios literarios otorgados a su autor. Mientras tanto, la cuestión de la escritura y la reescritura de la historia permanece esencial: haciendo manifiestos los mecanismos ocultos del poder en la transmisión de las narraciones del pasado, la literatura desmitifica a los agentes de la historia y muestra que son también instrumentos de sus pasiones y obsesiones. Y, como se ha dicho al principio, puede incluso desaparecer por completo de los registros históricos para reaparecer después en las páginas de una novela.

Bibliografía

- AGUINIS, Marcos (1995) *La gesta del marrano*. Buenos Aires, Planeta.
- ANDAHAZI, Federico (1997) *El anatomista*. Barcelona, Planeta.
- BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón (1989) *Maluco: la novela de los descubridores*. La Habana, Casa de las Américas.
- COVO, Jacqueline, ed. (1991) *La construction du personnage historique (aires hispanique et hispano-américaine)*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- DOSSE, François (1987) *L'histoire en miettes. Des "Annales" à la "nouvelle histoire"*. Paris, Editions La Découverte.
- EZQUERRO, Milagros (1990) "La paradoja del personaje", en: *El personaje novelesco*, Marina Mayoral (coord.). Madrid, Cátedra, 1990: 13–18.
- FAJARDO, José Manuel Fajardo (1996/2001) *Carta del fin del mundo*. Madrid, Suma de Letras.
- FORSTER, Edward (1927/2000) *Aspects of the Novel*. Versión española: *Aspectos de la novela*, trad. Guillermo Lorenzo. Madrid, Debate.
- GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio (1996) *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1987) *Seuils*. Paris, Seuil.
- MASTRETTA, Ángeles (1985) *Arráncame la vida*. México, Alfaguara.
- MIGUEL, María Esther de (1993) *La amante del Restaurador*. Buenos Aires, Planeta.
- (1995) *Las batallas secretas de Belgrano*. Buenos Aires, Seix Barral.
- PERKOWSKA, Magdalena (2008) *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Iberoamericana & Frankfurt am Main, Vervuert.
- PEYRONIE, André (2000) "Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le nom de la rose*", en: Dominique Peyrache-Leborgne & Daniel Couégnas (eds.) *Le roman historique, Récit et histoire*. Nantes, Pleins Feux: 278–289.
- RICOEUR, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil.
- RIVAS, Luz Marina (2000) *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia, Universidad de Carabobo.

SKÁRMETA, Antonio (1985) *Ardiente paciencia*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

VARGAS LLOSA, Mario (1975) *Escuchando tras la puerta*. Barcelona, Tusquets.

— (2010) *El sueño del celta*. Madrid, Alfaguara.

VEYNE, Paul (1971/1984) *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*. Paris, Éditions du Seuil.

Edición española: *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia* (trad. Joaquina Aguilar). Madrid, Alianza.

Giuseppe Gatti

Universidad de Roma la Sapienza / Universidad de Viterbo — la Toscana

Volúmenes urbanos y espacios literarios. El ascendiente de las formas espaciales sobre la individualidad en narraciones escogidas del siglo XX conosureño

Resumen

El presente trabajo se propone efectuar un breve recorrido por las ciudades ficticias descritas en obras capitales de narradores conosureños del siglo XX, presentando los territorios urbanos desde la percepción de los protagonistas de las obras novelescas. La atención se centrará en el análisis de la producción de escritores que se demostraron particularmente sensibles a la influencia de la conformación del espacio urbano en la psicología de los personajes novelescos, como Roberto Arlt (en particular, el mundo urbano descrito en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*), Juan Carlos Onetti (la ciudad imaginaria de la saga de Santa María) y José Donoso (los espacios claustrofóbicos y cerrados de las casonas santiaguinas de *Coronación* y *El obsceno pájaro de la noche*). De forma paralela al estudio de la relación existente entre la conformación del espacio urbano —lo exterior— y la dimensión mental de los personajes —lo interior—, se intentará establecer una relación entre este segmento de la literatura urbana (que vincula la percepción psíquica de los personajes ficticios con la composición espacial-geométrica del territorio urbano) y algunas manifestaciones de la pintura vanguardista. Se tratará de evidenciar las implicaciones inherentes a la geometrización de los paisajes metropolitanos retratados por representantes de cubismo, futurismo, realismo social y constructivismo, examinando las superposiciones estéticas existentes entre distintos medios expresivos como el arte plástico y la literatura.

Abstract

The purpose of our work is to present a brief tour for the fictional cities described in fundamental novels of 20th century narrators from *Cono Sur*, presenting the urban territories from the perception of the protagonists of the fictional works. We will analyze the production of those writers that demonstrated a special sensibility to the influence of the conformation of the urban space in the psychology of the fictional prominent characters, such as Roberto Arlt (especially, the urban world described in *Los siete locos* and *Los lanzallamas*), Juan Carlos Onetti (the imaginary city of the saga of Santa María) and José Donoso (the claustrophobic spaces of the ancient old building in Santiago, described in *Coronación* and *El obsceno pájaro de la noche*). While we examine the relation between the conformation of the urban space — the exterior world — and the mental dimension of the prominent figures — the interior world, we will try to establish a relation between this segment of

the urban literature (that links the psychic perception of the prominent fictional characters with the spatial-geometric composition of the urban territory) and some manifestations of the avant-garde painting. It means demonstrating the implications inherent in the geometric forms of the metropolitan landscapes painted by members of cubism, futurism, social realism and constructivism, by examining the aesthetic connections existing between different expressive means such as painting and literature.

I. A modo de introducción: aprehensión de las formas espaciales en el antihéroe ficcional

En el marco de la amplísima producción literaria de ambientación urbana elaborada en el Cono Sur a lo largo del siglo XX, resulta evidente cómo un gran número de narradores se ha demostrado sensible no sólo a las descripciones de los escenarios urbanos, sino también al motivo de la influencia del espacio ficcional metropolitano sobre los personajes novelescos, como resultado de su peculiar conformación geométrica. Ya en las décadas de los años 20 y de los años 30 del siglo pasado los argentinos Roberto Arlt y Eduardo Mallea habían inaugurado esta línea temática en sus representaciones del mundo de las periferias porteñas descritas —respectivamente— en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) y en *La ciudad junto al río inmóvil* (1936). Unos años más tardes, en la vecina orilla uruguaya Juan Carlos Onetti celebraba la angustia existencial del individuo metropolitano a partir de la publicación de *El pozo* (1939) y consolidaba su visión desencantada de la vida en su novela más urbana, *Tierra de nadie* (1941), ambientada en una polifacética y sofocante Buenos Aires. Al mismo tiempo, la fundación de la ciudad imaginaria de Santa María —surgida de la impelente exigencia de evasión de Juan María Brausen— ofrecía al narrador montevideano la oportunidad para la representación ficcional de una pequeña realidad ciudadana, proyección periférica y marginal de las dos grandes capitales rioplatenses y reflejo, en tamaño reducido, de sus rasgos. En aquellos mismos años, en Chile, José Donoso empieza a elaborar —sobre todo en los textos tempranos de su extensa producción narrativa— una ficción centrada en la descripción minuciosa de espacios claustrofóbicos y ambientes cerrados, donde los pasadizos y patios abandonados de las casonas santiaguinas son representados como vastedades oscuras que abrigan realidades sociales en decadencia. El objetivo del narrador chileno no consistía sólo en consolidar en la ficción una imagen de mero derrumbe físico, sino de expresar mediante la escritura un temor profundo a la disolución, que desborda hacia una forma aguda de *horror vacui*. Esta sensación de vacío ontológico, transmitido a través de la descripción de viviendas lóbregas pobladas de linajes agónicos, resalta con particular fuerza expresiva en *Coronación* (1958), *Este domingo* (1966) y alcanza su

cumbre en *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Paralelamente al análisis de los vínculos existentes entre la conformación del espacio urbano —lo exterior— y la dimensión psíquica de los personajes —lo interior—, resulta necesario hacer aquí referencia al concepto de “transmedialidad”, refiriéndonos con este término a un proceso fundado en la relación híbrida e intensa entre diversos medios estéticos, con el objetivo de añadir a la correlación entre la composición espacial-geométrica del territorio urbano y su percepción psíquica por parte de los personajes novelescos, otro plano comparativo —de naturaleza estética— que dé cuenta de su representación en el arte plástico¹. Apoyarse en el concepto de “transmedialidad”, como fenómeno de transgresión de fronteras y de hibridaciones, implica servirse de un proceso al interior del cual la relación recíproca entre los ámbitos artísticos involucrados no está ni funcionalizada ni subordinada; esta ausencia de relaciones estamentales permite proponer un estudio contrastivo entre un segmento de la literatura urbana y algunas manifestaciones de la pintura de la primera mitad del siglo XX, particularmente del período vanguardista (*in primis*, cubismo, futurismo y constructivismo), tanto europeo como norteamericano: se tratará de evidenciar las implicaciones inherentes a la geometrización de los paisajes retratados y su representación en relación con los paisajes ficcionales descritos en los textos.

1.1. Los cubos multicolores de Roberto Arlt: la presión de la Babel urbana sobre el sujeto metropolitano

Una aproximación atenta a la lectura de la narrativa conosureña anterior a la Segunda Guerra Mundial pone de relieve cómo uno de los escritores más sensibles a la influencia de la conformación del espacio urbano sobre los personajes ficcionales ha sido Roberto Arlt. Al analizar la presencia de esta relación en dos de sus novelas más representativas, Maryse Renaud, en el artículo “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, señala con acierto la presencia de una figura geométrica que será una constante en las descripciones ficcionales objeto de nuestro análisis. Renaud observa cómo en ambas obras la fisionomía de la ciudad

no es una simple acumulación de líneas, fragmentos sueltos y verticales. Todos estos elementos dispersos se articulan hasta desembocar en una áspera poesía geométrica signada por figuras

¹ El concepto de transmedialidad se conecta de forma indisoluble con los estudios que Alfonso de Toro ha llevado a cabo ya desde la década de los 90; destaca en particular el ensayo “Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, transversal y transmedial”, presentado en el Ibero-Amerikanisches-Forschungsseminar de la Universidad de Leipzig, y que constituye una parcial reelaboración de una conferencia nunca publicada presentada en Canadá en septiembre de 1996 con el título “Re-thinking Theory vs. The Apocalypse of Thinking? Thinking the Rhizome in its ultimate Consequences, or the Return to Theory based on a ‘Transverse Rationality’” presentada en el Coloquio Internacional en el Center for Research on Comparative Literary Studies. School of Comparative Literary Studies de Carleton University/Ottawa.

más complejas, más acabadas, como el rectángulo, el paralelepípedo y sobre todo el cubo. [...] En *Los siete locos* y en *Los lanzallamas* el cubo lo invade todo. (Renaud 1989: 202)

Mediante la tensión expresada por la verticalidad urbana, la estética arltiana consolida la interacción existente entre lo externo y lo interno, en el sentido de que crea entre la conformación del espacio urbano —lo exterior— y el espacio mental de sus personajes —lo interior—, una ósmosis asimétrica. Si bien la influencia se desarrolla en ambas direcciones (de la ciudad al individuo y viceversa), la asimetría se debe a que el desbordamiento del mundo geométrico de la ciudad acaba imponiendo su presión sobre sus habitantes, haciendo que algunas formas se conviertan en verdaderos elementos de represión de la individualidad; así lo interpreta Renaud, según la que “el cubo termina por imponerse en forma represiva, por presionar la afectividad de los personajes más destacados [...] El poder mutilante del espacio geométrico aparece claramente a través de la sugestiva proliferación de metáforas de connotaciones opresivas” (Renaud 1989: 202). El poder mutilante del espacio geométrico en la narrativa urbana de Arlt se refleja en una reducción, cuando no aniquilación, de los impulsos emotivos, de la imaginación y de las internas vibraciones del espíritu, como si la geometrización del entorno físico tuviera la capacidad de aplastar las modulaciones emotivas e imaginativas de los protagonistas. La zona sur de la Buenos Aires arltiana es el sitio de la angustia, un espacio en el que el personaje de Erdosain vive en un estado anímico de turbación perenne, vagabundeando como un perseguido que se hunde en la ceguera de su desazón². En relación con este sentimiento, cabría aquí ensalzar la relevancia históricosocial de la abrupta división socioeconómica que la Avenida de Mayo representa en el tejido urbano de la capital argentina, al separar formal y sustancialmente el sur proletario del norte patricio y alto-burgués; Christine Komi señala cómo la zona sur de Capital Federal se percibe en el imaginario social y literario local como el lugar de la reprobación, donde imperan el castigo y la sanción para los malhechores que —inevitablemente— la pueblan; Komi señala en particular cómo “la parte sur de Buenos Aires es el espacio de la condena. Erdosain se encuentra ahí por haber padecido una humillación tras otra” (Komi 2009: 47). En *Los siete locos*, al internarse en un recorrido urbano descendente que metaforiza un hundimiento moral, en dirección a plaza Once, Erdosain vuelve a enfrentarse no sólo con el creciente deterioro urbano de la ciudad, sino también con la repugnancia moral de las actividades humanas que la noche oculta. Una vez más, el cubo es la figura geométrica elegida para la representación ficcional de los espacios de la perdición:

² Al analizar la corriente literaria rioplatense que niega con escepticismo la posibilidad de un futuro próspero para las jóvenes repúblicas del subcontinente americano, Fernando Aínsa recuerda cómo “*La ciudad junto al río inmóvil* de Mallea y sobre todo *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt fundan la visión ligeramente nihilista de esa especie de ‘generación perdida’ rioplatense que alcanza su madurez en la década del cuarenta y de la cual forma parte Juan Carlos Onetti. Personajes que son auténticos parias espirituales, marginales, desterrados morales y desencantados políticos irrumpen en la literatura” (Aínsa 1993: 137).

“Mas de pronto, al aparecer el cubo rojo o amarillo del zaguán de un lenocinio, se detenía, vacilaba un instante bañado por la neblina roja o amarillenta y luego, diciéndose, ‘Será en otro’, continuaba su camino” (Arlt 1998: 274). En una Buenos Aires nocturna que parece invitar al pecado, la forma cúbica y sus colores chillones se vuelcan agresivamente sobre los elementos mismos de la naturaleza (la niebla) que envuelven al protagonista, sometido a la presión continua de una posible pérdida siempre al acecho.

1.2. Los cubos desteñidos de Juan Carlos Onetti: la lúcida conciencia del fracaso

Al cruzar el Río de la Plata, un breve recorrido panorámico por las letras uruguayas del siglo XX permite identificar varios ejemplos de obras narrativas construidas en torno de la presión ejercida sobre el individuo por el espacio urbano, con su geometrización exasperada. Es notable la presencia en la obra onettiana de referencias reiteradas al poder inhibitorio y opresivo de la forma cúbica, y su asociación con la degradación tanto de las ilusiones humanas como de los ambientes físicos. En particular, esta relación aparece repetidamente en *El astillero* (1961): en un primer fragmento, Onetti se detiene en una detallada descripción en la que resaltan referencias a formas romboidales y cúbicas que parecen acompañar el regreso de Larsen, su protagonista fracasado, a la ciudad de Santa María y al poblado de Puerto Astillero, años después de la nefasta experiencia como gestor de prostíbulo, relatada en *Junta-cadaveres*. Así el narrador montevideano describe el espacio físico:

después del estanque, una glorieta, también circular, hecha con listones de madera, pintados de un azul marino y desteñado, que imponían formas de rombo al aire. Más allá de la glorieta estaba la casa de cemento, blanca y gris, sucia, cúbica, numerosa de ventanas, alzada sin gracia por los pilares. (Onetti 2002: 15)

La casa de Petrus, espacio clausurado donde se cumple la condena definitiva de Larsen a su destino de desdicha, es descrita como una construcción-alvear, una estructura cúbica descuidada y repelente en su rigidez antiestética. Así como ocurre en la narrativa de Arlt, el rigor simétrico de la forma cúbica onettiana se consolida como representación simbólica de la dureza inquebrantable —e inapelable— del destino de los antihéroes de la ficción: tanto para Erdosain como para Larsen se trata de un destino común de derrota que parece ya sentenciado y que convierte sus hazañas a lo largo de la trama en una serie de patéticos e inútiles intentos de subvertir la voluntad aniquiladora de sus propios creadores. La prueba de este destino de predestinación negativa se puede rastrear en el mismo texto, unas pocas páginas más adelante, cuando la asociación entre degradación urbana, angustia existencial y formas cúbicas se repite en la descripción del astillero: “el edificio de Petrus S.A., un cubo gris de cemento desconchado, un abandono que ocupan formas de hierro herrumbroso” (Onetti 2002: 68). El uso del término “abandono” crea aquí la paradoja de que el relato del regreso de Larsen se ubica en un espacio que él imagina

apto para su rescate y que, sin embargo, para los demás ya pertenece a la memoria de un fracaso asumido y pretérito.

I.3. Los cubos decrepitos de José Donoso: la impermeabilidad de los espacios clausurados

Dentro de la extensa obra narrativa de José Donoso, las novelas *Coronación*, *Este domingo* y *El obsceno pájaro de la noche* se proponen como textos representativos de la exhibición de un espacio clausurado e impermeable a los estímulos y mensajes del “afuera”. En los interiores descritos en las tres obras, el mundo parece preservarse inmune a los cambios y se mantiene en un estado de inmovilidad permanente: los seres humanos que habitan estos claustrofóbicos cofres de madera, ladrillos y barro se regocijan en el estancamiento. En su trabajo introductorio a la primera edición española de *Coronación*, Pere Gimferrer subraya cómo *Coronación* y *Este domingo* conforman temáticamente un bloque homogéneo que “a la vez que un cuadro lúcido y cruel de la extinción de las grandes familias santiaguinas, es una proyección extremadamente vívida de las obsesiones que constituyen la clave secreta del universo de Donoso” (Gimferrer 1971: 12). La lectura de *El obsceno pájaro de la noche*, novela cumbre del imaginario pesadillesco donosiano, demuestra cómo las inmensidades oscuras de los pasadizos y patios abandonados de la Casa de los Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, son el escenario tétrico de una polifonía narrativa cuyas voces describen todas el mismo espacio físico, presentando al lector una superposición desordenada de casuchas de forma cúbica:

Hay cientos de piezas, buenas, grandes, todas vacías, elijan las que quieran [...] No Madre, tenemos miedo, son demasiado grandes, y los techos demasiado altos [...] preferimos estas casuchas endeblas construidas al resguardo de los corredores porque queremos estar lo más cerca posible unas de otras, para sentir otra respiración en la casucha del lado [...] y otro cuerpo parecido al de una agitándose en otro insomnio al otro lado del tabique. (Donoso 1970: 24)

El hacinamiento de los cubos de adobe donde viven las vetustas mujeres puede leerse como la representación novelesca de una reacción por contraste al miedo del *horror vacui*, ese horror al vacío ontológico al que hacía referencia Gimferrer. Dando un paso atrás en la cronología donosiana hasta el año del estreno de *Coronación*, la lectura del texto pone en evidencia una doble directriz en lo que se refiere a los espacios físicos que sirven de escenario para la narración. En este caso, la estructura de los edificios no sólo define las diferencias socioeconómicas entre los personajes sino que identifica a sus miembros según el carácter aéreo o telúrico de las construcciones mismas: en un extremo, las casas habitadas por los miembros de las clases más acomodadas son descritas como las construcciones que el pintor Maurits Cornelis Escher representaba en sus grabados a modo de castillos fantásticos, compuestos según esquemas de líneas verticales; así describe Donoso la casona de la familia Abalos, donde ambienta la trama: “Además de los dos pisos, arriba había otro piso oculto por mansardas confitadas con un sinfín de torreci-

tas almenadas y recortes de madera” (Donoso 1971: 19). Frente a la verticalidad de las torrecitas de la casona de los Abalos, los hogares precarios de las clases más desfavorecidas parecen surgir, en el espacio urbano, como excrescencias que brotan de estructuras sólidas, a la manera de hongos pegados a la corteza de árboles centenarios. La casucha de los desdichados personajes Mario y René se describe en *Coronación* como una combinación azarosa de dos cubos, añadidos de manera postiza a la pared de cemento de un edificio más sólido: “Los dos cuartos que René ocupaba al fondo del pasadizo estrecho y oscuro [...] eran de madera mal ajustada. [...] Además el piso era en parte de tierra, y la contrucción estaba adosada a un muro desnudo, de ladrillos y cemento” (Donoso 1971: 32). De la misma manera que ocurre en la Casa de los Ejercicios Espirituales, el humilde y lóbrego hogar que se describe en este segundo fragmento de *Coronación* se compone de formas cúbicas que necesitan apoyarse a construcciones más firmes para poder mantenerse verticales, articulando una superposición desordenada de volúmenes. El hacinamiento de los cubos de adobe de las ancianas hospedadas en el convento de la Chimba se transforma: el horror al vacío ontológico evoluciona hacia otra modalidad de percepción del mismo temor: el miedo al derrumbe no sólo expresa la preocupación por la disolución física, sino que se conecta con la sensación de pérdida de la identidad y la angustia de una conciencia que siente que se está apagando.

2. Geometrización sobre lienzo

Las anteriores referencias a las repercusiones de la fisionomía urbana sobre sus habitantes y las reflexiones sobre el predominio de la forma cúbica en las ciudades ficcionales examinadas permiten establecer una relación entre este segmento de la literatura urbana conosureña y algunas manifestaciones del arte plástico vanguardista. Una primera aproximación a la proyección de la *imago urbis* en sus habitantes puede empezar por la geometrización de los paisajes y sujetos retratados por Fernand Léger, pintor francés cercano a la corriente cubista y teórico del constructivismo. El examen de cromatismos y perspectivas del cuadro *Les hommes dans la ville*³, de 1919, permite vislumbrar —en una suerte de análisis transmedial— una relación con la condición vital que experimentan Erdosain y los demás actores del teatro urbano arltiano. En *Les hommes dans la ville* —de la misma manera que ocurre en las dos novelas de Arlt— la representación pictórica está dominada por una extrema rigidez escénica, en la cual el autor se sirve de métodos extremos de cubismo sintético para establecer una forma de bidimensionalidad del plano pictórico, que se sustituye a las tres dimensiones de la realidad. El punto de contacto con el extravío existencial del protagonista de las dos novelas arltianas surge de esta ausencia de la tridimensionalidad real y reside en que, en las obras de Léger que tienen como tema la ciudad,

³ Léger, Fernand (1919), *Les hommes dans la ville*. Óleo sobre lienzo. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venecia.

la figura humana aparece aplastada y mecanizada, como si estuviera intentando, sin éxito, una suerte de adaptación al ambiente que la circunda y hubiese perdido —en una súbita despersonalización— sus coordenadas espaciotemporales y su fe en la humanidad. En el deseo de Léger de describir los elementos de la modernidad urbana (el humo que asciende de las chimeneas o la verticalidad de los rascacielos urbanos), es posible identificar una conexión temático-estética con parte de la obra pictórica del norteamericano Charles Burchfield, autor que expresa en sus óleos el desajuste existencial y la alienación que acomete el mundo de las periferias metropolitanas. La conexión estética entre su producción plástica y la narrativa de Arlt surge a partir de la descripción de los continuos desplazamientos de los personajes novelescos arltianos desde la periferia-sur de Buenos Aires hasta el corazón de la Capital Federal. El recorrido diario de Erdosain lo obliga a enfrentarse a la decadente indigencia y precariedad de los centros extraurbanos surgidos a lo largo de la línea del tren que conecta la estación porteña de Constitución (lugar de la pérdida también en la narrativa onettiana; pensemos en *Para una tumba sin nombre*) con Adrogué. Las casas destartadas y ennegrecidas que observa a lo largo del trayecto remiten, en un nivel plástico, al cuadro *Vías del ferrocarril en primavera*, que Burchfield pintó en 1933⁴. Se trata de un tipo de representación pictórica que suele aparecer con frecuencia en las obras pertenecientes al “realismo social” surgido en los Estados Unidos entre 1920 y 1940: sus miembros más destacados, herederos de la enseñanza cubista que privilegia una cadencia geométrica de los espacios y la pureza de las líneas, retratan periferias urbanas pobladas de chimeneas y silos, o centros urbanos dominados por una exasperada verticalidad. En esta línea estética se coloca la obra de Georgia O’Keeffe, cuyo punto de vista, al celebrar la monumentalidad icónica de los nuevos edificios metropolitanos, subraya su verticalidad mediante la representación de formas geométricas alargadas que oprimen al ser humano y casi le obstruyen la vista del cielo: esta tensión es evidente en particular en su serie dedicada a las calles de Nueva York, cuyos edificios de estructuras alargadas (véase *Street of New York I*, de 1926⁵) conectan con las descripciones ficcionales arltianas. Los miembros del realismo social norteamericano revelan un mundo pictórico marginal, salpicado de fábricas y astilleros que surgen a menudo a orillas de ríos oscuros: si en algunos casos la representación de la arquitectura industrial refleja el optimismo y la confianza del artista en el progreso tecnológico-industrial (como en la obra de Charles Demuth), en otros, la precisión en la captación de los detalles se articula en torno de una visión crítica de la desolación de las periferias, percibidas como espacios de condena; el cuadro *Paisaje americano* —que Charles Sheeler pintó en 1930— retrata un río de aguas densas y oscuras al que se asoman la alta chimenea de una fábrica y la onettiana grúa de un astillero⁶. Ya se ha observado cómo en las descripciones que hace Onetti de los edi-

⁴ Burchfield, Charles (1933), *Vías del ferrocarril en primavera*. Óleo sobre lienzo. The Fine Art Museum, San Francisco.

⁵ O’Keeffe, Georgia (1926), *Street of New York I*. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

⁶ Sheeler, Charles (1930), *Paisaje americano*. Óleo sobre lienzo. Museum of Modern Art, New York.

ficios de Puerto Astillero, la asociación entre el color gris y un conjunto de abstracciones negativas como la fealdad, la desidia y la incuria remite a la conexión existente entre la mirada de Larsen y su percepción inmediata de su nueva derrota. En relación con esta suerte de poder profético de la vista, que permite al antihéroe onettiano vislumbrar su destino de fracasado al sólo observar la forma y el color de la casa de Petrus, Robert Delaunay —en su artículo “La luz”, publicado en 1912— subraya la importancia de la vista para la comprensión del mundo y el rol del ojo por su estrecha relación con el cerebro y la conciencia. Así escribe Delaunay: “El ojo es nuestro sentido mejor educado, el que se comunica más estrechamente con nuestro cerebro, la conciencia. La idea del movimiento vital del mundo y su movimiento es simultaneidad. Nuestra comprensión es correlativa a nuestra percepción” (Delaunay 1999: 77). Aplicando la observación de Delaunay a la novela, cabe resaltar cómo el protagonista de Onetti se ve condenado a actuar en un territorio de hipótesis nebulosas y cambiantes: esto se debe a que el relato, aun si escrito en una impersonal tercera persona, está construido de tal manera que cualquier posibilidad de una visión omnisciente de los acontecimientos resulta imposible. Así, la realidad aparece relativizada a través de la que Fernando Aínsa define como “una visión ambigua y llena de significaciones equívocas. El lector tiene la sensación de que una presencia invisible circula como un testigo que mira, opina, proporciona datos y escamotea otros deliberadamente, pero al que nunca se ve, ni se sabe quien es realmente” (Aínsa 1986: 348). Larsen vive un tiempo sin tiempo, marcado por las versiones alternativas que el narrador anónimo elabora acerca de la secuencia lógica en los eventos que marcan sus días. En la literatura de Donoso, las estructuras habitativas presentan formas que surgen de incorporaciones sucesivas, como consecuencia de anexiones paulatinas de pequeños volúmenes: la conformación física resultante de esas continuas añadiduras remite visualmente —por paradójico que pueda parecer— a la linealidad conceptual del movimiento *De Stijl*, fundado en 1917 por el arquitecto y pintor holandés Theo Van Doesburg, coeditor de la revista homónima creada conjuntamente con Piet Mondrian. La utilización de líneas oblicuas y diagonales, junto a la descomposición de las superficies en distintos planos de profundidad, crean en las obras del movimiento una interrupción del equilibrio ortogonal: la escultura *Construcción de relaciones volumétricas* de Georges Vantongerloo, otro miembro de *De Stijl*, ofrece un resultado visual voluntariamente asimétrico que enlaza en un plano meramente estético con los agregados de adobe que se superponen de forma postiza en las descripciones donosianas. En particular, en *Construcción de relaciones volumétricas* (1924⁷), Vantongerloo alcanza el objetivo paradójico de producir una estructura asimétrica mediante la codificación matemática de los volúmenes⁸. El resultado de este proceso de creación artística es una serie de formas geométricas que parecen

⁷ Van Doesburg, Theo (1923), *Contra-construcción de la maison particulière*. Óleo sobre lienzo, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

⁸ Las dimensiones de la escultura de Vantongerloo están determinadas por los lados de los cuadrados inscritos y circunscriptos por un círculo, de manera tal que las relaciones entre los volúmenes

brotar la una de la otra, como excrescencias que se adhieren a las paredes de las estructuras ya existentes y coinciden con la descripción que Donoso ofrece en su novela *Este domingo* (1966) de un asentamiento espontáneo en la extrema periferia del conurbano santiaguino. El narrador dibuja una geografía en la que la casualidad de las construcciones remite a las perspectivas asimétricas de Vantongerloo, en una suerte de superposición estética entre las añadiduras sucesivas que van agregándose al cuerpo monstruoso de las primeras casuchas de la villa miseria y la descomposición de las diagonales de Vantongerloo⁹.

Obras mencionadas

- BURCHFIELD, Charles (1933), *Vías del ferrocarril en primavera*. Óleo sobre lienzo. The Fine Art Museum, San Francisco.
- Van DOESBURG, Theo (1923), *Contra-construcción de la maison particulière*. Óleo sobre lienzo. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
- LEGER, Fernand (1919), *Les hommes dans la ville*. Óleo sobre lienzo. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venecia.
- O'KEEFE, Georgia (1926), *Street of New York I*. Óleo sobre lienzo. Colección particular.
- SHEELER, Charles (1930), *Paisaje Americano*. Óleo sobre lienzo. Museum of Modern Art, New York.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (1986) *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos.
- (1993) *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960–1993)*. Montevideo, Rilce.
- ARLT, Roberto (1998) *Los siete locos*. Madrid, Cátedra.
- DELAUNAY, Robert (1999) “La luz”, en: González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco; Marchán FIZ, Simon, *Escritos de arte de vanguardia. 1900–1945*. Madrid, Istmo.
- DONOSO, José (1971) *Coronación*. Navarra, Salvat Editores.
- (1980) *Este domingo*. Barcelona, Editorial Bruguera.
- GIMFERRER, Pere (1971) “Prólogo”, en: Donoso José, *Coronación*. Navarra, Salvat Editores: 9–13.
- KOMI, Christina (2009) *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid, Iberoamericana.
- ONETTI, Juan Carlos (2002) *El astillero*. Montevideo, Arca.
- RENAUD, Maryse (1989) “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, en: Campra, Rosalba (ed.), *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Giardini Editori: 195–213.

están dados no sólo por la capacidad plástica del artista sino que surgen de la aplicación a la obra de rígidas reglas matemáticas.

⁹ Así Donoso describe la villa surgida en la periferia santiaguina: “crece y crece esa población, una red que recoge a la gente que la ciudad bota como desperdicio: un laberinto de adobes y piedras y escombros, de latas y tablas y calaminas hacinados de cualquier manera, sin orden, gente que llega con unas ramas y unos ladrillos y los junta con un poco de tierra, lo afirma con unas piedras y unos clavos, y entonces, otra celula más queda agregada a este cáncer que crece y crece” (Donoso, 1980: 164).

Matgorzata Wielgosz

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

Los desdoblamientos pronominal y espacio-temporal en *Aura* de Carlos Fuentes

Resumen

El propósito principal del presente artículo es explicar en qué consisten los desdoblamientos pronominal y espacio-temporal en *Aura* de Carlos Fuentes y cómo contribuyen a la condensación de lo fantástico en esta novela. Se presentará el desdoblamiento pronominal proveniente de la narración realizada en segunda persona, destacando el carácter onírico y siniestro que dicho procedimiento aporta a la obra; se analizará el desdoblamiento espacio-temporal, poniendo énfasis en el vínculo que tiene con la vacilación que se da en la relación pronominal *tú-yo*; finalmente, se comentará el uso de los tiempos verbales en el texto y su relación con la subversión espacio-temporal.

Abstract

The aim of this article is to present what the pronominal and spatial-temporal bifurcated projections in *Aura* by Carlos Fuentes consist of and how these contribute to the condensation of the fantastic in this novel. The paper presents the pronominal bifurcated projection resulting from the second-person narrative, stressing the dreamlike and ominous character that this lends to the work. The spatial-temporal bifurcated projection is analyzed, emphasizing the link that it keeps with the vacillation occurring in the pronominal relation *tú-yo* (*you-me*). Finally, the use of verb tenses in the text and its relation to spatial-temporal subversion is discussed.

Introducción

El tema de la dualidad es uno de los temas más destacables en *Aura* de Carlos Fuentes y es inseparable de todos los demás temas de la novela. Las relaciones entre los distintos personajes del texto tienen naturaleza dual e implican varias dualidades en distintos niveles. También las características de la forma de esta obra están estrechamente relacionadas con el concepto de la dualidad, los niveles textual y formal se superponen y se complementan. Dado el carácter fantástico de la novela, se observan en ella varios procedimientos cuyo objetivo es alejarse de la realidad

y de las leyes que la rigen; por lo tanto, se da una profunda violación en la relación espacio-tiempo así como en la relación pronominal *tú-yo*.

El propósito principal del presente artículo es explicar en qué consisten los desdoblamientos pronominal y espacio-temporal en el texto analizado y cómo contribuyen a la condensación de lo fantástico en la novela.

El desdoblamiento pronominal

En lo que concierne al nivel pronominal, es de suma importancia el hecho de que la narración se realice totalmente en segunda persona¹. Según Todorov (2009: 67), es la narración en primera persona “la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre *yo* pertenece a todos. [...] Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico”². Sin embargo, la narración en segunda persona hace que el lector se adentre aún más en las experiencias vividas por el personaje, por lo cual la penetración en lo fantástico se da con aún más intensidad.

Según la interpretación más común entre los especialistas, Felipe desempeña un doble papel, el de personaje y el de narrador que habla de sí mismo en segunda persona, o se habla a sí mismo. Gracias a este recurso pronominal se da una simultaneidad de personas que se desdoblán (Bejel, Beaudin 1978: 468). Este desdoblamiento constituye un desafío para el lector, lo obliga a penetrar los niveles de lo real que en la realidad cotidiana no se le muestran. La manera de contar la historia por la boca del *alter ego* del protagonista contribuye a la inmersión del lector en el mundo sombrío y sobrenatural de la novela, en el cual parece imposible distinguir entre lo real y lo ideal, el presente y el pasado, la vida y la muerte (Mead 1976: 233). Asimismo, este tipo de narración hace que se borre la barrera entre el mundo real y el de los sueños, lo cual resulta en la suposición que todo lo que pasa en el libro ocurre dentro de la fantasía, o en un sueño, de Felipe Montero. En la narración en segunda persona el lector y el narrador no sólo se funden en un único *tú*, sino que al mismo tiempo la narración multiplica las personas narrativas, puesto que es un desdoblamiento. En *Aura* el que habla y el que oye convergen en un mismo personaje: Felipe Montero.

El hecho de que Felipe hable de sí mismo en segunda persona le quita la autonomía al personaje, quien no es *yo*, sino *tú*. Es el narrador quien lo hace actuar y son pocos los momentos en los que Montero habla en primera persona, reduciéndose éstos a los diálogos con los demás personajes. Felipe se dirige a sí mismo, a su

¹ Solamente en tres ocasiones el narrador se dirige a más de una persona: a Aura y a Felipe: “Cruzan el salón”, “Comen en silencio” y “Beben ese vino particularmente espeso” (Fuentes 2009: 24–25).

² *Aura* se encuentra en el campo de lo fantástico-maravilloso, es decir, el relato se nos presenta como fantástico, pero termina con la aceptación de lo sobrenatural. La vacilación de Felipe Montero es obvia; sin embargo, al final el personaje y el lector aceptan el orden del mundo de Aura-Consuelo.

propia mitad, lo cual hace alusión a su posterior desdoblamiento en Llorente. El discurso en segunda persona parece también la voz de la conciencia de Felipe y lo sumerge en el pasado del general.

Sin embargo, según otras interpretaciones de esta forma narrativa el pronombre *tú* se refiere a un sujeto que desconoce los acontecimientos narrados y al que se le cuenta su propia historia. Para Cano (1972: 44), “el narrador dramatizado es la voz de la anciana proyectada hacia el interior de la mente de Felipe Montero, o sea, un ente o criatura sobrenatural idéntico a su fallecido esposo”.

Igualmente, la narración en segunda persona es un conjuro, un maleficio que crea el misterio de la transformación del lector en el personaje de la narración. Se observa la dualidad lector/narrador; el lector se identifica con el narrador, gracias al uso del *tú* se siente directamente involucrado en el monólogo interior del personaje desde las primeras líneas de la novela. Como advierte Gutiérrez-Mouat (1985: 44), “el lector virtual es en sí un doble del lector inscrito en el relato”:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. [...] Tienes que prepararte. El autobús se acerca y tú estás observando las puntas de tus zapatos negros. Tienes que prepararte. (Fuentes 2009: 11, 12)

El lector de *Aura* se adueña de la experiencia del protagonista-narrador, igual que él pierde la noción de lo real y lo irreal e igualmente se desdobra. Fuentes comenta este tipo de narración, diciendo: “YOU: that word which is mine as it moves, ghostlike, in all the dimensions of space and time, even beyond death.” Y luego, confirmando el proceso del desdoblamiento que sufre el lector al identificarse con el protagonista-narrador: “Felipe Montero, of course, is not You. You are *You*. Felipe Montero is only the author of *Terra Nostra*” (Fuentes 1983: 539).

El desdoblamiento espacio-temporal

La subversión de la unidad pronominal en la novela está estrechamente relacionada con la subversión espacio-temporal. La ruptura de la linealidad del tiempo igual que la de la unidad de la personalidad del narrador contribuye a la condensación de lo fantástico. Como dice Fuentes (1995: 108), “el uso del *tú* como punto de vista a la vez propio y ajeno —es decir, poético— [...] le permite a la persona moverse con facilidad en todos los tiempos, aún más allá de la muerte”.

La relación pronominal ya comentada tiene un resultado temporal que constituye una proyección doble ya que el pasado y el presente, o el presente y el futuro, coexisten, dado que *Aura* y *Consuelo* viven al mismo tiempo. *Aura*, siendo *Consuelo* cuando joven, debería vivir antes que ésta, la causa debería preceder el efecto, pero Fuentes subvierte este orden racional, situando el efecto

antes que la causa y, de esta manera, creando una repetición regresiva sin fin (Bejel, Beaudin 1978: 466).

Según Bejel y Beaudin (1978: 460, 470), la relación hablante-oyente (o la relación *tú-yo*) en una narración se debe a que “el *yo* es el presente de su discurso [del narrador], el *tú* es el futuro y el *él* (o *ello*) es el pasado”³. Puesto que en el discurso de *Aura* el *yo* se refiere a sí mismo como *tú*, se da una subversión no sólo pronominal, sino también espacio-temporal, en la cual el presente y el futuro, el *yo* y el *tú*, coexisten, aparecen como simultáneos y desdoblados a la vez. El hecho de que Felipe se hable en segunda persona apunta al mismo tiempo hacia un futuro y un presente. El *tú*, siendo el receptor de un mensaje, siempre es el futuro del *yo* que lo envía, pero si el *yo* y el *tú* son la misma persona, se produce un autoalejamiento y por eso adquiere características de un *él*, de la tercera persona (Bejel, Beaudin, 1978: 470). Dado que en *Aura* el narrador se habla en segunda persona y Felipe lee las memorias (que pertenecen al pasado) de sí mismo cuando viejo (siendo la vejez el futuro de Felipe), se produce una subversión en los niveles pronominal y espacio-temporal, lo cual contribuye al efecto de lo fantástico y lleva al lector hacia un mundo mítico⁴.

El desdoblamiento pronominal *yo/tú* se refiere también a un desdoblamiento pasado/futuro de Felipe ya que éste está investigando el pasado del general Llorrente, quien es su futuro. Igualmente, *Aura* es el pasado de Consuelo y Consuelo es el futuro de *Aura*; sin embargo, los tiempos entre las dos mujeres se cruzan y aparecen como simultáneos.

La violación del orden cronológico en la novela y la desaparición de las fronteras entre el pasado y el presente contribuyen a la creación de un mundo onírico e irreal. Como observa Habra (2005: 183), la alternancia entre los tiempos pasado y presente o presente y futuro crea “un vaivén entre las percepciones y los ensueños como las proyecciones imaginarias”. El presente es el tiempo que determina la vacilación del protagonista entre lo real y lo irreal, mientras que el futuro pertenece al mundo de lo sobrenatural que se muestra como un devenir ilusorio. El uso del presente subraya la inmediatez de la experiencia de Felipe como también su racionalismo y su aferramiento a la realidad a pesar de las constantes dudas que lo acechan. Por otra parte, el uso constante del futuro y la reiteración del hipotético *como si* a lo largo del texto crean un ambiente onírico propicio a lo fantástico: “Subes lentamente a tu recámara, entras, te arrojas contra la puerta como si temieras que alguien te siguiera” (Fuentes 2009: 43).

³ Sin embargo, hay textos que contradicen esta teoría, por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz* el *tú* se refiere al pasado.

⁴ Felipe deja el mundo profano y entra en un espacio sagrado, en una dimensión mítica. Para Eliade (s. f.: 35), la falta de la homogeneidad espacial refleja la oposición entre el espacio sagrado —el único que es real, que existe realmente— y todo el resto, es decir, el espacio profano.

El tiempo cronológico y los tiempos verbales

Felipe se encuentra perdido en el mundo del pasado, donde el tiempo no se mide de manera convencional y donde la identidad del protagonista se borra. A pesar del sumergimiento del protagonista en el pasado, el narrador nos cuenta la historia centrándose en lo que pasa en el momento en el que habla, es decir, en el presente. Dada la importancia de la dualidad pasado/presente, es oportuno analizar la relación entre el sistema verbal del español y la especial concepción del tiempo de *Aura*, concepción en la cual, por medio de una manipulación de dicho sistema verbal, el presente se nos muestra como un instante fugaz que es sustituido por otro instante fugaz que, por su parte, también es reemplazado por otro, y así, *ad infinitum*. Este breve análisis se apoyará en un estudio realizado por Rojas (1978: 859–864).

La concepción del tiempo del narrador aparece explícitamente en toda la novela, en los pasajes en los cuales una acción es inmediatamente sustituida por la siguiente: “Metes la mano en el bolsillo, juegas con las monedas de cobre, por fin escoges treinta centavos, los aprietas con el puño y alargas el brazo” (Fuentes 2009: 12).

El narrador pocas veces detiene el tiempo para elaborar una descripción de alguno de esos instantes fugaces, más bien opta por acelerar el ritmo de la narración usando dos técnicas que sirven para crear la ilusión de una narración que avanza continuamente. La primera técnica consiste en enumeraciones sin el uso de los verbos: el narrador se centra por un segundo en cada uno de los objetos e inmediatamente avanza al siguiente:

Unidad del tezontlé, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. (Fuentes 2009: 13)

La segunda técnica consiste en el empleo de los verbos activos en lugar de los verbos estáticos, lo cual les otorga un carácter dinámico a las descripciones en la novela. El narrador no permite que el tiempo se detenga, hace que todos los instantes avancen y a la vez coexistan:

Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonolas no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. (Fuentes 2009: 13)

El narrador narra la mayoría de los instantes en presente, ya que los lapsos de tiempo entre las acciones que cuenta no son significativos. Sin embargo, dado que una narración escrita solamente en presente sería demasiado plana, se usa el tiempo futuro para introducir otra perspectiva en el texto, una aparente distancia entre una acción y la que la sigue. No obstante, el uso principal del futuro en *Aura* es el de una variante estilística del presente (Rojas, 1978: 860). Tanto el presente como el futuro se refieren a las acciones que ocurren en el momento de la na-

rración; sin embargo, el futuro conlleva un significado de énfasis que se pone en el momento presente por medio de acentuar la distancia que lo divide del instante anterior:

Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo, que entonces agitará levemente el llavín que tú reconoces, y con él a la mujer que se recuesta encima de ti, te besa, te recorre el cuerpo entero con besos. (Fuentes 2009: 38)

Asimismo, el narrador usa el futuro para mostrar la oposición entre el tiempo interior o psicológico y el tiempo cronológico, es decir, para presentar cómo Felipe percibe como interminables los acontecimientos que duran solamente unos segundos. En este caso el uso del futuro ralentiza la acción:

Las dos se levantarán a un tiempo, Consuelo de la silla, Aura del piso. Las dos te darán la espalda, caminarán pausadamente hacia la puerta que comunica con la recámara de la anciana, pasarán juntas al cuarto donde tiemblan las luces colocadas frente a las imágenes, cerrarán la puerta detrás de ellas, te dejarán dormir en la cama de Aura. (Fuentes 2009: 50)

Después de que Felipe descubra su identidad como el general Llorente y la verdadera identidad de Aura-Consuelo, la narración deja de ser realizada en presente y se realiza en futuro, lo cual se puede interpretar como un uso dramático de este tiempo. El tiempo cronológico pierde su significado y cada uno de los momentos se vuelve un instante pulsátil, separado de los demás. También en este caso el tiempo futuro se usa con la función del presente; sin embargo, en estos pasajes finales el uso del futuro puede tener una interpretación diferente: se le puede otorgar el valor de una orden que tiene que ser obedecida y que no se puede cuestionar. Esta interpretación enfatiza el tono de inexorabilidad que prevalece en toda la novela ya que, de acuerdo con ella, el narrador no narra lo que está pasando, sino que prevé lo que tiene que pasar:

Tú ya no esperarás. Ya no consultarás tu reloj. Descenderás rápidamente los peldaños [...] te detendrás frente a la puerta de la señora Consuelo, escucharás tu propia voz [...]. Y escucharás el leve crujido de la tafeta sobre los edredones, la segunda respiración que acompaña la tuya: alargarás la mano para tocar la bata verde de Aura; escucharás la voz de Aura [...] Tocarás el filo de la cama, levantarás las piernas y permanecerás inmóvil, recostado. No podrás evitar un temblor. (Fuentes 2009: 60)

Finalmente, cabe mencionar que en la novela hay momentos en los que el tiempo futuro sí indica el futuro, aunque se trata solamente de acciones que ocurren en un futuro inmediato: “Le das la espalda: esta vez, hablarás con la anciana, le echarás en cara su codicia, su tiranía abominable” (Fuentes 2009: 42).

Aunque en el texto no se encuentren experiencias del pasado relatadas en tiempos pretéritos, la dualidad presente/pasado es muy visible y fácilmente observable, lo cual hay que atribuirle a la maestría de Fuentes y a la carga simbólica que éste les otorga a los personajes y a los espacios. El pretérito indefinido aparece pocas veces y sirve para hablar de un pasado inmediato o puntual, no interrumpe la narración en presente. El pretérito imperfecto se usa contadas veces y los tiempos pretéritos compuestos no aparecen.

Asimismo, además de servirse de los tiempos presente y futuro al relatar el presente y de utilizar el pretérito indefinido al insertar algunos *flashbacks* del pasado reciente, el narrador a veces emplea también el pretérito perfecto para referirse a una acción pasada desde el punto de vista del presente. Puesto que el futuro es una variante estilística del presente, el futuro perfecto es también una variante estilística del pretérito perfecto.

Consideraciones finales

Como consecuencia de lo dicho anteriormente, se puede concluir que los desdoblamientos pronominal y espacio-temporal refuerzan el carácter dual representado por las relaciones entre los distintos personajes de la obra y constituyen un elemento inseparable del concepto de la dualidad que el texto refleja. Se ha pretendido clarificar cómo el desdoblamiento pronominal resultante de la narración realizada en segunda persona y la subversión espacio-temporal contribuyen al carácter dual de toda la novela.

Como se ha mostrado, la narración en segunda persona origina un desdoblamiento, es decir, crea las dualidades personaje/narrador y lector/narrador, las cuales, por su parte, están estrechamente relacionadas con el desdoblamiento espacio-temporal en la novela. Asimismo, el narrador se centra sobre todo en el momento presente, creando la impresión de un viaje a través del tiempo en el que persigue los momentos fugaces que van desapareciendo. La selección de los tiempos gramaticales en la novela y las técnicas de las que el narrador se sirve hacen que la dualidad presente/pasado sea aún más compleja y profunda.

Cabe recordar que el concepto analizado es muy complejo y permite varias lecturas. No obstante, la transgresión de fronteras y esquemas es un elemento innegable en cualquiera de sus interpretaciones.

Bibliografía

- BEJEL, Emilio; BEAUDIN, Elizabethann (1978) “*Aura* de Fuentes: La liberación de los espacios simultáneos”. *Hispanic Review*, Vol. 46, N° 4: 465–473.
- CANO, Carlos (1972) “La técnica narrativa de Carlos Fuentes en *Aura*”. *Language Quarterly*, N° 1–2: 44–46.
- ELIADE, Mircea (s.f.) *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- FUENTES, Carlos (1983) “On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*”. *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 57, N° 4: 531–539.
- (1995) “Cronología personal”, en: Julio Ortega (ed.) *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona, Galixia, Gutenberg Círculo de Lectores: 104–114.
- (2009 [1962]) *Aura*. México, Biblioteca Era.

- GARCÍA-GUTIÉRREZ VÉLEZ, Georgina (2006) "Géminis o la producción doble: *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*". *Literatura mexicana. Ensayos y estudios*, Vol. XVII, N° 1: 59–81.
- GUTIÉRREZ-MOUAT, Ricardo (1985) "Carlos Fuentes y el relato fantástico". *Modern Language Studies*, Vol. 15, N° 1: 39–49.
- HABRA, Hedy (2005) "Modalidades especulares de desdoblamiento en *Aura* de Carlos Fuentes". *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 21, N° 1: 182–194.
- MEAD JR., Robert G. (1976) "Carlos Fuentes, Airado Novelista Mexicano". *Hispania*, Vol. 50, N° 2: 229–235.
- ROJAS, Nelson (1978) "Time and Tense in Carlos Fuentes' *Aura*". *Hispania*, Vol. 61, N° 4: 859–864.
- TODOROV, Tzvetan (2009) *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán.

Mirjana Sekulić

Universidad de Kragujevac

Contar, inventar o hacer la historia: *Todos los gatos son pardos* y *El naranjo* de Carlos Fuentes

Resumen

El trabajo se apoya en las ideas de Hayden White y Lubomir Doležel sobre las relaciones entre la ficción y la historia. Tanto la historia como la ficción son discursos, unas construcciones humanas e ideológicas, y dan significado al pasado. Por lo tanto, la reescritura de la Historia en la ficción supone una consciente elaboración de los contenidos de un pasado silenciado y su interpretación en vista del presente. De este modo se llenan los huecos entre el pasado y el presente, y también se explica la actualidad. Fuentes problematiza la escritura de la conquista hecha por vencedores y no por los vencidos, a quienes hay que devolver la palabra, pues los seres marginados pueden tener una versión de la verdad diferente a la versión oficial de la historia. El presente trabajo cuestiona la ficcionalización de la historia en las obras *Todos los gatos son pardos* y *El naranjo* como medio de interpretación de la realidad hispanoamericana.

Abstract

This paper follows the ideas of Hayden White and Lubomir Doležel about relationship between history and fiction. Both history as fiction are discourses, human and ideological constructions, and they give a meaning to the past. So, rewriting the History in the fiction involves a conscientious elaboration of the contents of the silenced past and its interpretation considering the present. This is the form of fulfilling the gaps between the past and the present, and explanation of the present. Fuentes questions the writing of the conquest of America by the conquerors and not by the defeated, to whom it is necessary to give the voice. The marginalized can have a version of the truth different from the official one about the history. The present paper questions the fictionalization of the history in *Todos los gatos son pardos* and *El naranjo* as a mean of interpretation of the Spanish American reality.

La relación entre la historia y la ficción es compleja, ya que tanto la historia como la ficción son discursos, unas construcciones humanas e ideológicas, que dan significado al pasado. De ahí, se hace posible una revisión del pasado escribiendo las alternativas ficcionales de la Historia, unas historias apócrifas por medio de las

cuales se cuestionan la objetividad, neutralidad e impersonalidad de la Historia escrita. Carlos Fuentes emprende una problematización de la historia de México en sus obras *Todos los gatos son pardos* (1970) y *El naranjo* (1993), basándose en las redes intertextuales con las crónicas del descubrimiento y conquista de América y valiéndose de los lugares oscuros o los huecos de la historia oficial. El mayor punto de contacto entre las dos obras se produce en relación con los primeros contactos y el choque entre la cultura española y la azteca, y con sus consecuencias en la historia mexicana.

Las crónicas: historias oficiales — visiones incompletas

El conocimiento del pasado no es directo, sino que se adquiere por medio de los textos. Los primeros textos sobre el descubrimiento de América son las crónicas (cartas, cartas de relación, diarios, historias). Según Oviedo (1995: 76), la crónica “es «historia» de intención objetiva (o al menos descriptiva) a la vez que «relato» personal.” Así, desde el principio el testimonio sobre ese acontecimiento lleva en sí tanto los elementos históricos como los ficcionales. La historia es contada por los propios protagonistas que son testigos visuales de los sucesos descritos, lo que le confiere un carácter de legitimidad y veracidad. Sin embargo, un elemento clave de la crónica es la intencionalidad (Oviedo 1995: 77), pues el cronista escribe desde una posición crítica, analítica e ideológica, ya que quiere dejar la memoria para la posteridad o probar sus propios méritos en la conquista. La cultura de la probanza, con el modo específico de describir la conquista y sus protagonistas, se convirtió en el discurso histórico dominante del siglo XVI (Restall 2010: 41). Así, los cronistas le otorgan un significado al pasado de la conquista que hace suponer que se trata de un relato inacabado del que quedan excluidos hechos de relevancia para la comprensión de la historia que se pretende registrar.

Dado que la historia depende del contexto en el que fue escrita, la encontramos parcial y no vemos en ella una representación objetiva del pasado. Algunos hechos se borran sistemáticamente mientras que otros se destacan más de lo que conviene, como construcciones de la ideología dominante, sugiere Doležel (1998: 796). De ello depende la imagen adecuada o distorsionada del pasado. Fuentes (1969: 95–96) en *La nueva novela hispanoamericana* dice al respecto: “nuestra historia ha sido más imaginativa que nuestra ficción” y por eso en *El naranjo* destaca que: “siempre pudo ocurrir exactamente lo contrario de lo que la crónica consigna. Siempre” (Fuentes 2008: 14).

Al analizar la forma historiográfica de la crónica, Hayden White (1992: 21, 32, 38) concluye que este género suele fracasar en conseguir el cierre narrativo. La crónica presenta los acontecimientos en orden de sucesión y, por lo tanto, no puede ofrecer el tipo de significación que se supone que proporciona una narración. El relato no concluye y se deja al lector reflexionar sobre la vinculación entre

el inicio y el final del relato. Lo que falta en la crónica de este modo es la finalidad de formular juicios moralizantes.

Historia verdadera de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo, que sirve como la base de la Historia de la conquista de México, no ofrece moralización¹, pues, como una de las crónicas, carece de narrativización. Carlos Fuentes en *El naranjo* reconoce que el cronista tuvo buena memoria, pero le reprocha la falta de imaginación, imprescindible para dar una conclusión de los sucesos. La obra ficcional de Fuentes parece ser un intento de suplir esas faltas, dado que relaciona los sucesos de la conquista con la historia contemporánea y encuentra un sentido del pasado en vista del presente. Jerónimo, el narrador de “Las dos orillas”², fundamenta su relato en la obra de Bernal Díaz del Castillo, como la escritura de una autoridad, pero le añade su propia experiencia y luego un sentido moral, que sólo él puede otorgar a la Historia, dada su posición del hombre que la cuenta desde la tumba, es decir, desde el futuro. *Historia verdadera*, aunque se podría calificar de reacción y reinterpretación de la crónica de López de Gómara, sirve a Fuentes para una nueva reescritura de los hechos desde una posición aún más marginada que la del soldado olvidado Bernal Díaz del Castillo.

La visión de un suceso histórico depende del punto de vista del narrador. La historia oficial es una visión incompleta si no se toma en cuenta la voz de los marginados, a los que Fuentes intenta devolver la palabra por medio de sus equivalentes ficcionales. Jerónimo destaca las faltas del texto de Bernal Díaz del Castillo, como éste lo hizo del de Gómara, pero también desmitifica la actitud de Cortés y la Malinche. La Malinche asume la misma actitud desmitificadora y creadora de la historia en *Todos los gatos son pardos*.

En la obra de Fuentes se perfila un proyecto ideológico nacional que se relaciona con la importancia de la memoria, el tiempo y la historia: “La historia verdadera, que no los polvosos archivos, lo dirá un día. La historia viva de la memoria y el deseo” (Fuentes 2008: 75). El pasado, actualizado en el presente mediante la memoria, es indispensable en la busca de la identidad. Así se destaca la importancia del testimonio de los participantes de un suceso, en primer lugar los marginados, que revelan, además de los hechos oficiales, las intenciones de los grandes protagonistas de la Historia.

Puesto que tanto la historia como la literatura son construcciones verbales, una de las preguntas que plantea Fuentes es quién posee la palabra. En la historia

¹ Dado que Bernal Díaz del Castillo escribió su obra para la probanza de los méritos en la conquista y la reivindicación de sus derechos, así como para rectificar la visión de la conquista en la obra de López de Gómara, no se puede negar una moralización del autor sobre lo sucedido. Sin embargo, no se trata de la moralización en sentido de la influencia del pasado sobre la historia y el presente de México, tal y como lo sugiere la definición de Hayden White y lo asume Carlos Fuentes en su obra.

² En el artículo nos centramos en el tema del encuentro de Cortés y Moctezuma y la conquista de México y por eso interpretamos sólo la primera historia del libro *El naranjo*, titulada “Las dos orillas”.

oficial la perspectiva dominante es la de los conquistadores, los españoles, así que hay que devolver la palabra a los oprimidos, dado que ellos, según Fuentes, tienen la clave de la Historia. De acuerdo con sus propias propuestas en *Nueva novela hispanoamericana*, Fuentes emprende una revisión del pasado elaborando críticamente todo lo que la historia de México, una historia de mentiras y silencios, no ha dicho. En *Todos los gatos son pardos* se presenta la perspectiva azteca de la conquista, mientras que en *El naranjo* se revela la perspectiva española, conquistadora, pero la de un conquistador marginado de igual manera que los conquistados aztecas.

Ficcionalización de la historia

En los años setenta del siglo XX aparece una nueva novela histórica de carácter revisionista, deconstructivo, escéptico o desmitificador. Sus rasgos son el retorno a lo fragmentario y lo intrahistórico, como el mecanismo de llenar los espacios silenciados en la Historia oficial. Se trata de repensar las representaciones del pasado en el relato historiográfico y revelar su relación con la confirmación de los imaginarios nacionales y con el ejercicio del poder (Bruña Bragado 2006: 85–86).

El curso de la historia humana, dado que consiste en la concatenación de los actos personales y sociales, dependientes de varios factores, podía haber sido diferente en cualquier momento del pasado. La realidad no puede aprehenderse en su totalidad y no existe una verdad única en la escritura sobre la realidad de un período conflictivo, así que se exige la revisión de lo escrito teniendo en cuenta las alternativas de los hechos pasados. La revisión es necesaria por la selectividad de las informaciones, la falta de las pruebas, los lugares oscuros o los huecos de la Historia. El papel de la ficción, al llenar los huecos de la incompleta historia escrita, es cuestionar la fidelidad y las consecuencias de la Historia y re-construir su sentido. Por medio de la ficcionalización de los hechos históricos escritos y los que están silenciados se muestran las posibles orientaciones de la Historia y ayuda a comprender mejor la historia contemporánea. La revisión, hay que destacarlo, no significa la negación, sino la reinterpretación de un tema, pues la historia se comprende tan sólo si confrontamos lo escrito o lo real con lo posible.

La escritura de la historia demuestra rasgos propios de la literatura, como la construcción de la trama, el uso de las figuras retóricas y poéticas, la indeterminación semántica, la ambigüedad, así que no existe la diferencia fundamental entre la historia y la ficción, concluye Lubomir Doležel (1998: 790) de acuerdo con los últimos estadios del relativismo histórico. El espacio donde la historia difiere de la ficción son los huecos. Los huecos ficcionales son producidos por el autor, mientras que los históricos provienen de la falta de pruebas o la selección del historiador. El escritor de la ficción histórica tiene libertad de elegir entre el material histórico disponible de acuerdo con su meta estética o ideológica (Doležel 1998: 794), como observamos en las obras de Fuentes. También cabe añadir la teoría

de la autenticación de los hechos ficcionales desarrollada por Doležel (1997: 112, 114), por la cual en la ficción, la autoridad autenticadora le viene dada al autor en tercera persona por conveniencia, mientras que el narrador en primera persona tiene que ganársela. La autenticidad del narrador en primera persona se basa en el hecho de que se trata del experimentador o del testigo de los sucesos que describe. Este procedimiento se comprueba en la obra de Fuentes, quien deja a Jerónimo o a la Malinche que relaten la historia, otorgándole de este modo más legitimidad.

Estas pautas hay que tomarlas con ciertas limitaciones, pues no hay que olvidar la evolución de la narrativa de ficción hacia la tendencia a destruir la autoridad de autenticación. Se abren nuevas dimensiones de sentido, porque el concepto mismo de la existencia ficcional se vuelve problemático (Doležel 1997: 117). De este modo, Jerónimo, como el narrador, habla desde su tumba, mientras que la Malinche se presenta a la vez como una traidora y una mujer sinceramente preocupada por el destino de México.

En las dos obras que interpretamos, Marina o la Malinche es la lengua, el puente entre la fatalidad azteca y la voluntad española. Ella tiene conciencia de su paradójico papel histórico como una unión de contrarios. En la historia contada por Jerónimo Aguilar, la Malinche aparece como una mujer oportunista, que rechaza a los súbditos para obtener el poder al lado de Hernán Cortés, incluso cuando ello significaba traicionar a su propio pueblo y a Moctezuma. En *Todos los gatos son pardos* se le deja hablar y ella revela que se unió a Cortés y le ayudó pensando que él podría hacer bien al pueblo azteca. Ella quería un México mejor, libre de opresión y esclavitud. Tal vez Marina quería ver un país naciente de la unión y el entendimiento del conquistador y el conquistado. Sin embargo, Cortés no la escuchó y continuó con la violencia y la destrucción. Al final la abandona y es Fuentes quien dice que los españoles rechazaron a los nativos, por lo que las nuevas generaciones nacieron sin identidad, como bastardos.

Jerónimo en *El naranjo* también expresa la idea de la unión de dos culturas, pero piensa en su realización mediante la unión amorosa de la Malinche y él mismo:

no sé cómo combatir la fatalidad de cuanto ocurre, no puedo impedirlo, pero acaso tú y yo juntos, india y español, podamos salvar algo, si nos ponemos de acuerdo y sobre todo, si nos queremos un poco... [...] Imaginé que juntos podríamos cambiar el curso de las cosas. (Fuentes 2008: 40)

En la historia no sólo decide el acto del individuo sino también la interacción. Al ser rechazado por la Malinche y por su papel marginado en la historia de la conquista, las palabras que traduce Jerónimo en la famosa conversación entre Moctezuma y Cortés están decididas por la frustración. Sin embargo, las mentiras se convirtieron en verdad: “Sucedió exactamente lo que yo, mentirosamente, inventé” (Fuentes 2008: 18). El narrador se pregunta si tal vez fue el intermediador y el resorte de una fatalidad que transformó el engaño en la verdad, pues sus falsas palabras de la traducción sucedieron en efecto. Jerónimo también indica la existencia de las posibilidades incumplidas, las alternativas de la libertad, que lo torturan.

Es lo que le quita el sueño también a Fuentes. De las imaginaciones, de Jerónimo y la Malinche principalmente, nace México. La Malinche, igual que Jerónimo, se siente importante en la creación de la Historia:

yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos historias: la de una nación que dudó demasiado y la otra que dudó demasiado poco, Malintzin, Marina, la Malinche. Yo fui la partera de esta historia, porque fui la diosa que la imaginó, luego la amante que recibió su semilla y finalmente la madre que la parió. (Fuentes 2010: 20)

Fuentes centra su atención en los primeros contactos entre dos culturas diferentes y el choque del que nace una nueva nación. Mientras que en *El naranjo* desarrolla la ficcionalización del encuentro de Cortés con Moctezuma, en *Todos los gatos son pardos* la historia del encuentro de dos culturas obtiene un preludeo. Es la interpretación de la personalidad de Moctezuma antes de la llegada de los españoles, por medio del cual se explica la posibilidad de la conquista de México por parte de Cortés. Así, el imperio azteca se fundaba en el sacrificio humano y en la violencia. Moctezuma se presenta como hombre sin voluntad, supersticioso, que aumentó los sacrificios y así motivó el odio de los pueblos y luego su rebelión. Moctezuma cree en la fatalidad y usa el mito del regreso de Quetzalcóatl en el momento de la llegada de los españoles. Cree que puede salvar el imperio con el mito y rechaza los advertimientos de los sacerdotes y augures que ven a los españoles tal y como son y lo que representan para el imperio azteca.

Incluso en el siglo XX México tenía el problema de la identidad, que se originó en su creación. Este es el peso del pasado sobre el presente. Al chocar dos culturas diferentes, muestra Fuentes, se da origen a una injusticia que se traduce en la falta de identidad de la nueva raza creada. La decisión de Moctezuma de someter su imperio a los extranjeros, a pesar de que contaba con todas las posibilidades de vencerlos con sus recursos militares, se explica con su pensamiento religioso y fatalista, dado que se interesa más en la relación con los dioses que con su pueblo.

El primer encuentro se presenta como el choque de un hombre que nada tenía, Cortés, y Moctezuma, que lo tenía todo. Tanto en *Todos los gatos son pardos*, como en *El naranjo*, Fuentes da pruebas de la ironía de la historia, no sólo mediante la figura de Moctezuma, que pierde ese todo, sino también mediante el personaje de Cortés, que no tenía nada, luego ganó todo y al final lo perdió de nuevo. No hay dioses, héroes ni emperadores, al final de la vida todos son iguales, todos los gatos son pardos.

Influencia del pasado sobre el presente

Fuentes no niega la historia sino llama la atención sobre sus carencias y cuestiona que sea el único acercamiento a la realidad (Bruña Bragado 2006: 87). Fuentes problematiza la historia, observa y discute los sucesos del pasado para encontrar las raíces de los contemporáneos, planteando la cuestión del rumbo que la his-

toria de México debía haber emprendido en un momento crucial para su destino. “De esta manera México se hubiera salvado”, escribe Fuentes (2008: 27) en “Las dos orillas”. Mientras que en *El naranjo* inicia el cuestionamiento del proceso de la conquista de México y plantea el problema de sus posibles consecuencias, en *Todos los gatos son pardos*, en las últimas escenas, Fuentes demuestra su realización en el México contemporáneo. Brower (1971: 61) se refiere a ello como al concepto del historicismo simbólico y lo explica como “un proceso de atribuir significados simbólicos a varios sucesos, monumentos o personajes del pasado para comentar elementos de psicología cultural, historia y política en el presente”. El pasado, según Fuentes, ejerce gran poder sobre el presente, sobre todo el pasado no asimilado y no reconocido. El pasado todavía vive en el presente, por medio de los sucesos que se repiten y confirman la circularidad de la historia. El ejemplo es la matanza de Tlatelolco del 1968. El joven sacrificado en el siglo XVI y el joven sacrificado en el ‘68 son protagonizados por el mismo actor en el drama *Todos los gatos son pardos* para que el público pueda darse cuenta de la estrecha relación que hay entre ellos. En ambos casos es sacrificado el joven productivo y útil para la sociedad, que tiene que morir para satisfacer la tradición sangrienta de la sociedad que en ello ve la forma de mantener contentos a los dioses. Los líderes de ambos períodos suprimen la voz de la protesta popular y mantienen el orden establecido mediante un despotismo político. Al comparar dos sucesos alejados en el tiempo, Fuentes cuestiona la legitimidad de dicha práctica.

El sacrificio de la víctima que ocurre en el siglo XX se presenta para que el público vea que la mentalidad no ha progresado hacia la moderna y que aún en el siglo XX se necesitan los sacrificios para mantener el orden del universo y la paz (Amaya 2005: 22). De esta forma se refuerza el concepto de que la nueva “conquista”, la de EEUU, representa una amenaza tan profunda y abarcadora como la primera.

De este modo la obra de Fuentes no se presenta como mera utilización del pasado, sino como una propuesta de lecturas del pasado como la base para las propuestas de acción en el presente o en el futuro, de manera que dichas conexiones quedan abiertas a discusión.

Conclusiones

Fuentes indica que el que tiene la palabra, inventa e incluso construye la historia, consecuentemente tiene el poder de cambiar las cosas. Tal vez por eso mismo él reescribe la historia e imagina el pasado para recordar el futuro, como solía decir. Jerónimo se pregunta si “un evento que no es narrado ocurre en realidad. Pues lo que no se inventa sólo se consigna. Algo más: una catástrofe (y toda guerra lo es) sólo es disputada si es narrada” (Fuentes 2008: 58). Jerónimo cuenta e inventa y ello se convierte en realidad. Las palabras inventadas por él y la Malinche no sólo sir-

ven para contar la Historia, sino también para influir sobre su curso, es decir, para hacer la Historia.

¿Cuánto poder tienen los fabuladores para desviar el curso de la Historia oficial? ¿Se ha tenido en cuenta ello al estudiar la Historia o se esperaba que la ficción plantee la pregunta de la legitimidad de la Historia escrita cuestionando sus huecos, referentes a las vidas privadas de los conquistadores o los conquistados? Según Fuentes, los escritores deben luchar con y por la palabra, pues sólo con el poder de la palabra se puede ganar la libertad de México del colonialismo interno y externo (Amaya 2005: 18).

La visión del presente es pesimista, pero Fuentes deja abierta la pregunta del futuro. Para que el futuro sea mejor, hay que destruir el sistema caduco anterior. El único héroe es el pueblo que lucha por sobrevivir y sólo el pueblo puede cambiar el futuro, se deduce de sus obras. Son los anónimos, oprimidos y callados los que tienen que reconquistar su palabra para poder cambiar el curso de la historia.

Bibliografía

- AMAYA, Carlos (2005) “Los acontecimientos del 68 como repetición histórica en *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes” [en línea]. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*. nº19: 13–41. <www.redalyc.org/pdf/384/38401901.pdf> [12.09.2012].
- BROWER, Gary (1971) “Fuentes de Fuentes: Paz y las raíces de *Todos los gatos son pardos*”. *Latin American Theatre Review*. Vol 5, nº1: 59–68.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2006) “La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes”. *Literatura mexicana*. Vol. XVII. nº1: 83–93.
- DOLEŽEL, Lubomir (1997) “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en: Antonio Garrido Domínguez (coord.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros: 95–122, 271–287.
- (1998) “Possible Worlds of Fiction and History”. *New Literary History*. nº 29: 785–809.
- FUENTES, Carlos (1969) *La nueva novela hispanoamericana*. México, Editorial de Joaquín Mortiz.
- (2008) *El naranjo*. Madrid, Alfaguara.
- (2010) *Todos los gatos son pardos*. Madrid, Siglo XXI.
- OVIEDO, José Miguel (1995) *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 1 (De los orígenes a la emancipación)*. Madrid, Alianza Editorial.
- RAGGIO, Marcela (2010) “La historia bajo sospecha: reficcionalización y reescritura de la historia en *El naranjo*, de Carlos Fuentes” [en línea], en: María Antonia Zandanel y Camila Bari (coords.) *Historia y ficción: reescrituras de la historia latinoamericana en el marco del Bicentenario*. <http://congresobicentenario.webuda.com/files/simposio14_raggio.pdf> [23.08.2012].
- RESTALL, Mathew (2010) *Los siete mitos de la conquista española*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- WHITE, Hayden (1992) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós.

Daria Sinitsyna

Universidad Estatal de San Petersburgo

URSS como inframundo: topografía vertical en *Las palabras perdidas* de Jesús Díaz

Resumen

Las palabras perdidas (1992) de Jesús Díaz (1941–2002) es un ejemplo de la visión del tema de las relaciones entre Cuba y la URSS en la novela cubana del exilio postrevolucionario. En el punto de partida de la narración, el protagonista cubano se encuentra en el restaurante de la Torre Ostánkino de Moscú, espacio absurdo, local que gira a una altura de 300 metros sobre la tierra. La irracionalidad del momento desata la memoria del protagonista evocando otros planes temporales desde los cuales la historia vuelve continuamente a la Torre, literalmente el eje de la narración, cargado del simbolismo tanto de la torre calderoniana de Segismundo como del monte Purgatorio dantesco. Esto último encaja en la tendencia general de tratar la temática soviética en la literatura cubana contemporánea, donde la novela del exilio reencarna en varios casos la menipea, en que la URSS puede representarse como infierno. En *Las palabras perdidas* el tema del inframundo se resuelve de varias maneras: a partir del contexto social y autobiográfico (el calvario personal del protagonista), religioso (en el marco del sincretismo afrocubano) y determinístico (el infierno ruso como prototipo del infierno en que se está convirtiendo la Cuba socialista).

Abstract

Las palabras perdidas (1992) by Jesús Díaz (1941–2002) is one of the examples of seeing the topic of the Cuban-Soviet relationships in the Cuban post-revolutionary exile novel. At the starting point of the story the main character finds himself in the Ostankino TV Tower restaurant in Moscow, which represents an absurd space, a room rotating at the height of 300 meters above the ground. The irrationality of the moment unbinds the protagonist's memory emerging other temporal plans, from where the story always returns to the Tower, literally the axis of the narration, full of symbolism both of the Segismundo's tower in Calderon's *Life Is a Dream* and Dante's Mount of Purgatory. This latter corresponds the general trend of representing the Soviet topics in the contemporary Cuban literature, where the exile novel embodies in several cases the Menippeah, in which the USSR can be reflected as hell. In *Las palabras perdidas* the underworld theme is resolved in several ways: in the social and autobiographical (the protagonist's personal ordeal), the religious (inside the Afro-Cuban syncretism) and the deterministic context (the Russian hell as the prototype of the hell which the socialist Cuba turns out to be).

Las palabras perdidas (1992), segunda novela del escritor cubano Jesús Díaz (1941–2002) representa un texto de poética compleja y multidimensional, donde, entre otros, es destacable el componente temático ruso y soviético y, en particular, los motivos del inframundo representado por la imagen de la URSS.

Desde el punto de vista de los estudios de lo soviético en la literatura cubana postrevolucionaria, la novela de Díaz constituye uno de los ejemplos más importantes de la visión crítica de aquel contacto intercultural. Es de subrayar que la mirada negativa o, en todo caso, ambivalente, de un autor cubano hacia lo soviético no supone que el autor sea del exilio: podemos citar los nombres de Emerio Medina, Laidi Fernández de Juan o Manuel García Verdecia entre los narradores que siguen una línea semejante desde la Isla. Pero el destino de Jesús Díaz, “intelectual redimido”, según lo define en su ensayo biográfico Rafael Rojas (Rojas 2006: 310), sí que representa uno de los exilios más sonados en la historia cubana contemporánea, junto con los de Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas. El escritor, que había sido uno de los defensores más activos de la idea revolucionaria socialista y funcionario de la cultura comprometida durante muchos años, con el tiempo se decepcionó al vivir en su propia carne las relaciones entre la cultura y el Estado, sufrió un ostracismo agudo y, al final, salió de Cuba para no volver jamás. Al irse, llevaba el manuscrito de una novela que ya había intentado sacar de la isla mediante la ayuda de unos amigos (intento fracasado: el texto fue confiscado) (*cfr.* Collmann 1999: 126). El manuscrito, *Las palabras perdidas*, se publicó en 1992, por la editorial Destino.

La problemática de la novela, centrada en la fórmula “escribir o callar” (Díaz 1992: 332), es la situación de un intelectual cubano frente al poder, y la trama parte de la experiencia de Jesús Díaz como redactor de la revista *El Caimán Barbudo*. Los cuatro protagonistas, jóvenes escritores, se proponen crear una revista cultural verdaderamente nueva y revolucionaria, que transmita lo que ellos a lo largo de la novela llaman “la gran literatura” nacional creada por su generación. Lo innovador del proyecto tiene que contrapesarse y complementarse con la presencia en el primer número de las entrevistas dedicadas a los “padres” literarios, clásicos vivientes, concebidas como una especie de homenaje-parricidio. Por tanto, en el tejido de la narración entran como personajes y puntos de referencia José Lezama Lima, Eliseo Diego, Nicolás Guillén, Virgilio Piñera y Alejo Carpentier. Los textos escritos por los protagonistas y sus colaboradores para el proyecto de *El Güije Ilustrado* (nombre de la futura revista) también se incluyen en la novela, que, de esta manera, se presenta como el paradigma de la cultura nacional cubana con sus grandes cuestiones y conflictos.

Es curioso que una narración novelística tan centrada en lo nacional parta desde un punto extraterritorial. El texto, tal como se ve en el índice, está estructurado como una alternación de siete episodios de nombres distintos con otros ocho (incluidos el inicial y el final) del mismo nombre: “Torre Ostánkino”. El protagonista, que (igual que los otros tres) carece de nombre y se identifica con el apodo

de “el Flaco”, se encuentra al principio del primer episodio en un espacio y en un tiempo descaradamente absurdos:

¿Sería posible que el orden hubiera vuelto a trastornarse y el palacio estuviera otra vez a la izquierda y no a la derecha de la torre? ¿Aquel maldito restorán habría girado de nuevo sobre su eje, como la tierra, o los raudales de vodka y coñac que tenía entre pecho y espalda lo llevaban a confundir este y oeste? (Díaz 1992: 11)

Esta apertura ya revela varios motivos esenciales de la poética de *Las palabras perdidas*: la inversión carnavalesca del orden de las cosas, lo diabólico (“maldito”), la universalidad de un espacio reducido y la importancia del este. Lo que parece tan surrealista en el texto de Díaz tiene, no obstante, un referente bastante banal: se trata del restaurante llamado “Séptimo cielo” ubicado en la famosa torre televisiva Ostánkino de Moscú a la altura de 328 metros. En efecto, estaba diseñado de manera que en una hora daba una o dos vueltas sobre el eje de la torre. Para un ciudadano soviético de los 70, “Séptimo cielo” sonaba de hecho más a paraíso, pues era sinónimo de fiesta, lujo, solvencia, popularidad, etc¹. Sin embargo, para el Flaco, es el infierno: en el primer episodio el baile en el restaurante se describe como “aquelarre”, donde ante sus ojos aparecen los amigos muertos, y esta visión lo hace probarse distintas máscaras:

debía regresar al baño, sentarse de uno de los monumentales inodoros y dormir allí su cobardía, su curda y su locura, o mejor, que aquella torre rodeada de nubes era un cohete y él un cosmonauta dispuesto a explorar los mundos remotísimos donde estarían flotando sus amigos del alma. (Díaz 1992: 12)

Tanto la alusión al drama calderoniano, como la mención del cosmos señalan el espacio de la no-vida, que, sin embargo, sigue cargándose de referencias culturales: entran los santos yorubas: Oyá, la guardiana del cementerio, Changó, el dueño de los truenos, y, sobre todo, Eléggua, el abridor de los caminos, *trickster* del panteón yoruba: “Quién sino el Cancerbero del Cielo y el Infierno hacía girar la cabeza de la torre poniendo a su antojo el norte en el sur y el este en el oeste?” (Díaz 1992: 13). El baile infernal desencadena la imaginación del Flaco, y los capítulos que se alternan con los “Torre Ostánkino” pueden leerse como sus memorias provocadas por las visiones diabólicas.

A medida que se desarrolla la narración, los límites del inframundo soviético se ensanchan. En el segundo capítulo de “Torre Ostánkino” se explica cómo el Flaco fue a parar a la torre. Viene a Rusia a conocer a su hijo Osip, que había tenido con la rusa Irina (“apasionada judía rusa”, triste muchacha cuyos padres habían muerto en los helados campos de Kolyma” (Díaz 1992: 68), durante un viaje a Moscú ganado como premio literario. Al llegar al piso compartido donde viven ahora Irina y Osip, queda horrorizado: “Aquella «casa colectiva» era en reali-

¹ Por ejemplo, en este contexto se menciona en una de las comedias más populares soviéticas, conocida también en Cuba: *La ironía del destino, o ¡Goce de su baño!* (1975) de Eldar Ryazanov. Se propone como un lugar perfecto para celebrar el Fin del Año.

dad un solar al que el invierno convertía en ratonera, algo peor aún que la sórdida cuartería donde él había vivido durante tantos años” (Díaz 1992: 51). Es característico que en el capítulo anterior, el solar donde había vivido el Flaco se describa a partir de la visión del sofisticado Rojo, otro de los cuatro protagonistas (el cambio de los puntos de vista en los capítulos-memorias tiene como una de las posibles interpretaciones el hecho de que los muertos monten al Flaco —en los términos de la santería— para apoderarse del discurso y así recuperar la voz). Al entrar en el excusado colectivo del solar, el Rojo “sintió que así debió haber sido el quinto barranco del octavo círculo del infierno” (Díaz 1992: 46) y al final de la visita “huyó del último círculo del infierno con la firme convicción de que no regresaría jamás” (Díaz 1992: 49). Por tanto, la “casa colectiva”, la *kommunalka* de Moscú se presenta como una especie de infra-infierno. Tanto es así que, en principio, el mismo objeto en el solar se denomina “fogón de luz brillante” y en la *kommunalka* pasa a ser “infiernillo”. Por otro lado, la lectura dantesca resulta positiva dentro de la ideología de *Las palabras perdidas*, porque bajar al infierno desata la escritura. El Flaco del plan temporal de los capítulos-memorias piensa que

el silencio equivaldría al suicidio y que su error, su verdadero error, consistía en haber intentado huir de la miseria, en no haberse metido en ella hasta los tuétanos para crear, desde el centro de aquella artesa donde ardía su vida, una narrativa realmente nueva. (Díaz 1992: 57)

De hecho, es lo que hace: en la torre le confiesa al Rubito, viejo conocido cubano que lo había invitado al restaurante, que va escribir la novela y llamarla *Las palabras perdidas*. La miseria de la *kommunalka* es, entre otras cosas, lo que le permite romper el silencio que había guardado desde que *El Güije Ilustrado* fue rechazado por las autoridades. El rechazo se debía a que, como sueña el Gordo, uno de los cuatro autores de la revista irrealizada, crear “un mundo que restituyera a la poesía la plenitud dantesca de opinar sobre güelfos y gibelinos y de bajar a la vez y para siempre a los infiernos” (Díaz 1992: 95).

Proponiéndose abordar la miseria de su existencia en un solar del barrio de Luyanó y convertirla en la “gran literatura”, el Flaco de los capítulos-memorias intenta introducir en su poética la religión yoruba, pero, como lo haría tantos años después con el texto de *Las palabras perdidas*, lo hace partiendo de la temática soviética, otra vez mezclada con lo infernal. Candelaria Cárdenas, protagonista de *Flores para su altar*, relato que el Flaco escribe para el número de *El Güije Ilustrado* lamenta que su hijo haya ido a estudiar a la URSS:

¿Quién sino el Rey de las Encrucijadas pudo haberle metido en la cabeza la pejiquera de irse a estudiar a Rusia? ¿Quién sino el Dueño de las Puertas le había abierto las del frío y el olvido? ¿Y a quién, sino al Maldito, pudo ocurrírsele la idea de poner un mulato así de lindo entre aquellas perras blancas en celo? ¡Eléggua abriéndole las patas a las pecosas, y Changó suelto, hecho una fiera, dando rabo a diestra y siniestra! (Díaz 1992: 104)

A los orishas se les enfrentan “los dioses rusos que tenía en la sala de su casa nueva, uno barbón como un moro y el otro medio calvo, con chivita y ojos de diablo” (Díaz 1992: 105) perfectamente reconocibles como Marx y Lenin, con lo cual

se revela otro aspecto del infierno soviético: el poder, cuyo “símbolo arquitectónico y fálico”, como señala Lilliam Collmann en su monografía sobre Díaz, es la torre Ostánkino (Collmann 1999: 136).

El motivo de la desfiguración de la personalidad provocada por una “temporada en el infierno”, que queda reflejada en el relato del Flaco, es también muy importante en la figura de la Una, única mujer entre los cuatro autores del proyecto de *El Güije Ilustrado*. Una es un personaje que entra en el tipo de “cubana rusificada”, e imágenes femeninas parecidas a ellas podemos encontrarlas en otros autores cubanos (por ejemplo, en el relato “El cosaco y la cubana” de Manuel García Verdecia). Aunque no tiene nada que envidiarles a sus colegas hombres en el talento ni el intelecto, representa una antítesis tan feroz, casi insultante a los ojos del Flaco, el Rojo y el Gordo, de la cubanidad femenina (“desnalgada”, “fea”, “flaca”, “bajita”) que parece una parte del trastorno cruel que sufrió, de hecho, por estudiar en la URSS. En la Universidad Lomonósov de Moscú se enamora de un estudiante africano, queda embarazada, el comité cubano la manda “por puta”, según ella, a La Habana, y su hijo nace muerto. En el momento de la preparación de *El Güije Ilustrado* trabaja en un libro sobre las escritoras suicidas, ante todo, sobre Marina Tsvétaieva, citándola en los minutos difíciles: “Pido se me conceda el empleo de lavaplatos en la nueva cantina de Chistopol” (Díaz 1992: 232). Después del fracaso del proyecto, Una se empeña en entrar de lavaplatos en la pizzería habanera llamada dantescaamente “Vita Nuova” y un poco más tarde se suicida repitiendo así el destino de Tsvétaieva.

Volviendo a los capítulos “Torre Ostánkino”, tenemos que fijarnos en el personaje del Rubito, que combina muchos papeles. Poeta mediocre, objeto de burlas y desprecio de los *Güijes*, se ha convertido en un funcionario de peso en Moscú y procede literalmente como el salvador del Flaco, quien, estafado por los aduaneros soviéticos, queda en la helada noche moscovita “sin un kopeck”. El Rubito acude inmediatamente en su ayuda y lo saca del infra-infierno de la “casa colectiva” para subirlo a la torre, donde se comporta con tanta facilidad y elegancia que parece el dueño del lugar: da órdenes (a los camareros, en francés) que el Flaco no puede descifrar. Ejerce las funciones de Virgilio e incluso de Mefistófeles (ambos *tricksters*). En la descripción del aspecto del Rubito se subraya siempre “una elegantísima chiva”, típica del diablo pero también de Lenin.

En la figura del Rubito se ve con especial claridad que *Las palabras perdidas* constituye un ejemplo del género de la menipea, como la describió Mijaíl Bajtín en “Problemas de la poética de Dostoievski” (Bajtín 2003). El infierno de la menipea, adonde los personajes bajan para “buscarla [verdad] y provocarla y, sobre todo, para ponerla a prueba” (Bajtín 2003: 167) es un infierno invertido (en este caso situado arriba de todo), carnavalizado, en que el rico y el pobre, el emperador y el esclavo, el sabio y el tonto se cambian de papeles. Cuando el Flaco se percata de que el palacio de los condes de Ostánkino ya no está donde estaba, el Rubito se lo dice con mucha claridad: “—Lo que ayer estaba arriba... —dijo el Rubito desenlazando los brazos como un bailarín o un mago— hoy está abajo. Es el destino, Flaco; tú mejor que

nadie deberías saberlo” (Díaz 1992: 192). Otro rasgo menipeico de la novela de Díaz es la presencia de lo que Bajtín llama “el naturalismo de bajos fondos”: “La idea aquí no se intimida frente a ningún bajo fondo ni a ninguna suciedad de la vida” (Bajtín 2003: 168), una interpretación más del deseo de bajar a los infiernos para sacar de allí la “gran literatura”. Sin enumerar las catorce características de la menipea según Bajtín (por ejemplo, las numerosas narraciones enmarcadas en el texto central), con respecto al texto de Díaz habría que señalar, sobre todo, la siguiente:

En la menipea aparece un tipo específico de la fantasía experimental totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo, desde la altura, cuando cambian drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida. (Bajtín 2003: 170)

En algún momento El Flaco empieza a sospechar que el mensaje que le quieren transmitir los muertos y los santos es que fue el Rubito quien los traicionó al escribir el informe que hundió *El Güije Ilustrado*. Pero nunca se aclara, porque el Rubito, como un buen *trickster*, es, igual que Mefistófeles, “una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y siempre practica el bien”. En el festín de la torre, un cuarteto empieza a tocar “Las noches de Moscú”, y el Flaco recuerda la vez que los *Güijes* la cantaron en Cuba junto con Roque Dalton y Evgueniy Evtushenko:

Siguió cantando, feliz como no se había sentido en muchos años, mientras distinguía sin asombro y sin miedo una mesa en que Una, el Rojo, y Roque le hacían la segunda a un coro formado por Carpentier, Lezama, Guillén, Piñera y Diego [...] Que descansen en paz, se dijo... (Díaz 1992: 303)

Es entonces que en el espacio de la torre vuelven a encontrarse “el memorial inagotable” de la cultura nacional cubana y el triunfo de la escritura: “¡Voy a escribir una novela! — exclamó eufórico dejándose caer en su asiento” (Díaz 1992: 303). El resto de la narración dentro del espacio de la torre Ostánkino es la lucha del Flaco con sus demonios internos: teme haberse vuelto loco, ve en el Rubito a “Eshú, el Demonio, la cara oculta de Eléggua”, vuelve a repetirse la pregunta esencial: “escribir o callar”, pero el resultado de la lucha es sabido, ya que *Las palabras perdidas*, novela concebida desde las alturas del inframundo ha pasado a ser un hecho de la gran historia literaria cubana.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl (2003) *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción de Tatiana Bubnova. México, FCE.
- COLLMANN, Lilliam (1999) *Jesús Díaz: el ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York, Peter Lang.
- DÍAZ, Jesús (1992) *Las palabras perdidas*. Barcelona, Destino.
- ROJAS, Rafael (2006) *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Anagrama.

Rosa de Viña Carmona

Universidad Autónoma de Madrid

Intertextualidad y géneros narrativos en Alfonso Reyes: *Retratos reales e imaginarios*

Resumen

El objetivo de este artículo es tratar de recuperar la obra de *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes como una obra puramente creativa y reivindicar su papel en la creación de una tradición propiamente hispanoamericana de “vidas imaginarias”.

Abstract

The aim of this paper is to recover the book *Retratos reales e imaginarios*, written by Alfonso Reyes, as a purely creative work, and to reclaim its role in the process of birth of a new Spanish-American tradition of “imaginary lives”.

El libro de *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes publicado en 1920 es un libro que difícilmente encuentra un lugar en la crítica contemporánea a causa de la dificultad para enmarcarlo en un género concreto. Está compuesto de catorce textos¹ cortos que presentan una serie de personajes más o menos relevantes en la historia y en los que se desatacan algunos aspectos poco comunes de estos. Algunas de las personalidades que los protagonizan son Napoleón, Antonio de Nebrija, Apolonio de Tiro o François-René de Chateaubriand. Estos escritos aparecen presentados bajo una forma que podríamos llamar académica, es decir, se desarrollan mediante la argumentación crítica con sus correspondientes citas, bibliografías y estructura de persuasión² que revelan una visión alternativa o diferente de dicho personaje.

¹ Ya que el texto de “Américo Vesputio” fue suprimido de la edición de 1956.

² Para este apartado es interesante el texto de “Alfonso Reyes y el argumento de autoridad” de Eugenia Houvenaghel donde establece una relación entre la determinados textos relacionados con la biografía, como el de “Chateaubriand en América” incluido en el libro que nos ocupa, y la argumentación según la Retórica clásica.

Tal es la dificultad de poder encuadrar este particular libro que algunos autores los han tratado como crónicas o artículos históricos (Eugenia Houvenahel o E. Ulises Sánchez Segura) destacando la visión de América como utopía o hablando de la mitificación de Napoleón en “Napoleón I: orador y periodista”. En este último texto, por ejemplo, Reyes presenta a Napoleón como un gran orador por encima del personaje político que fue mediante la argumentación y la utilización de citas: “el señor Périvier [...] declara que en la obra de Napoleón sus victorias pasan a un segundo término y se eclipsan en el girar de los siglos, sin duda para que su labor periodística pase a primer plano” (Reyes 1984: 121). Como el caso del emperador francés presentado como un orador clásico cuyo texto se convierte en un punto de inflexión histórico, en el de “Felipe IV y los deportes” sucede lo mismo; en éste se destaca la capacidad deportiva del rey español así como su afición y capacidad para la caza frente a otros hechos históricos que son aparentemente más relevantes³. Tanto es así, que el propio autor no sabe cómo definirlos y en su prólogo podemos encontrar diferentes tentativas: “notas, [...] esbozos, reseñas, extractos de lecturas y comentarios” y más tarde los llama “artículos” (Reyes 1984: 5).

Estos breves ejemplos nos sirven de muestra para ver una de las características esenciales que configuran el libro: se trata de la presentación de personajes históricos reales donde algún elemento que podía ser a priori anecdótico se convierte en el eje fundamental de la presentación/argumentación.

Sin embargo, si obviamos el título todo podría ser leído de la manera en la que lo han hecho algunos autores, es decir, teniendo en cuenta los textos sólo como puntos de vista historicistas o en forma de crónica sobre los protagonistas tratados. En este sentido es importante destacar que estos textos aparecieron en prensa y posteriormente fueron reunidos en un libro cuyo título significativo incluye la palabra “imaginarios”, lo cual nos da una pista muy clara para descartar la opción de que estos textos se traten de meros estudios historiográficos. Para atender al verdadero sentido debemos tener en cuenta lo que recientemente han señalado de manera secundaria algunos críticos contemporáneos. Curiosamente dos de los tres artículos que mencionan la obra de Alfonso Reyes se centran en la obra de *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño y mencionan a Alfonso Reyes como un hito mediador e hipotexto⁴ para el desarrollo de la obra del autor de origen chileno. Por otro lado, quedan los estudios que tratan esta tradición

³ Una de las razones más importantes en la elección de los personajes es que son prestigiosos y pertenecen a la tradición europea. El fin de la selección de estos autores es crear un vínculo cultural con América dándole prestigio y utilizando a estos autores, que en muchos casos tuvieron una relación directa con América, como el Chateaubriand, como argumento de autoridad. Para esto es interesante el artículo ya nombrado de “Alfonso Reyes y el argumento de autoridad” de Eugenia Houvenaghel.

⁴ Entendiendo por hipotexto la definición de Gerard Genette en la que dice que el hipotexto es toda relación que une un texto A a un posterior B en el que se inserta en un modo que no es el comentario, en este caso es una referencia constante estructuralmente, ideológicamente, estilísticamente, etc. que nunca se menciona directamente.

donde no se hace una mínima alusión a la obra del autor mexicano, como es el caso del estudio de Francisco García Jurado *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, por ahora única monografía dedicada exclusivamente a esta tradición, que se centra en la tradición de las vidas imaginarias que se basan en textos o personajes clásicos donde Reyes podría incluirse con textos como el de Apolonio de Tiro pero que sin embargo son obviados. De este modo comprobamos que la obra aquí tratada es en el mejor de los casos mencionada como antecedente de la tradición de vidas imaginarias, y en muchos casos ni siquiera, y en ninguno encontramos un estudio sobre el planteamiento de la misma.

La construcción de *Retratos reales e imaginarios* y del género en el que se inscriben resulta evidente cuando relacionamos el libro de *Retratos reales e imaginarios* con sus dos predecesores: Marcel Schwob y sus *Vidas imaginarias* y Rubén Darío y *Los raros*. La influencia de Rubén Darío es importante para el desarrollo del género de la crónica en Hispanoamérica, y por supuesto fundamental en la obra de Alfonso Reyes. *Los raros*, publicada en 1896, tiene un carácter fundamentalmente literario y en estas crónicas se mezcla la subjetividad y la experiencia de Darío con algunos hechos reales y míticos sobre dichos escritores. Lo importante es que, en palabras del propio Darío, “*Los raros* son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D’Esparbes, da una nota sobresaliente y original” (Darío 2002: 9). Es decir, que lo que une a estos personajes es su cualidad de escritores y de extraños.

La crítica del momento, tal como nos indica Jean-Marie Lassus (2006: 6), no tardó en relacionar la obra de Alfonso Reyes con las biografías apócrifas construidas por el autor francés⁵ que comparten las características principales y un paralelismo evidente en el título. La obra de Marcel Schwob, *Vidas imaginarias*, publicada también en 1896 supone a nuestro parecer un texto fundamental para la comprensión de la obra de Alfonso Reyes que determina su género literario y se convierte en hipotexto del mismo como él lo será más tarde para Borges y Bolaño. Por consiguiente, para comprender mejor los planteamientos de Alfonso Reyes vamos a presentar algunas de las características esenciales de la propuesta de vidas imaginarias de Marcel Schwob. En primer lugar, la fuente real histórica y la ficción se entremezclan y utiliza las fuentes libremente, lo que produce una ruptura en el concepto tradicional de biografía. Se trata en este caso de otro género que no responde a la concepción canónica de la “biografía” como tal, así “las *Vidas* de Schwob se sitúan en un terreno fronterizo entre la biografía, el cuento y el retrato literario” (González Arce 2010: 3) donde lo importante es la selección que hace el biógrafo de los hechos tal como indica Schwob en su prólogo: “el arte del

⁵ Es fundamental comprender que por aquella época esta obra de Schwob era con frecuencia mencionada en la prensa, lo que indica la difusión de la misma en la época. Conocemos de la existencia de al menos dos traducciones en los años treinta al español, una de R. Baeza y una versión de Rafael Cabrera.

biógrafo consiste precisamente en seleccionar. No tiene que preocuparse por ser verdadero; debe crear en un caos de rasgos humanos [...] Como una divinidad inferior, el biógrafo puede elegir entre los posibles humanos el que es único” (Schwob 2003: 29). De esta forma, como veremos más adelante en Reyes, predomina la verdad poética y la originalidad frente a la verdad. De este modo, como otros autores decadentistas, Schwob creía que ya estaba todo escrito y la única forma de originalidad que quedaba era la de “imitación”, es decir, la de crear un punto de vista diferente sobre los textos ya existentes. En cuanto a lo que supone la “imitación” en Schwob es interesante el artículo de María José Hernández Guerrero “El arte de la reescritura en Marcel Schwob”, que se centra en la concepción schwobiana de la reescritura y en la creación como reescritura en dos obras: *Mimos* y *Vidas imaginarias*. Paradójicamente, como bien ha señalado García Jurado, Schwob, a pesar de utilizar estas fuentes como base y tener una conciencia clara de ellas, opone arte a historia, ya que el arte según él debe ser libre y tender a buscar lo único.

En los textos de Schwob los personajes reales y los imaginarios son tratados del mismo modo y se unifican mediante el estilo en el que destaca el uso de la ironía y de aspectos anecdóticos como elementos determinantes para el desarrollo de la trama. Por último, una de las características más significativas para nuestro trabajo es el carácter metaliterario de algunos textos, ya que “cuando se recrean vidas de escritores, sus biografías van a confundirse deliberadamente con sus propias ficciones literarias, [...] hay, además, una clara conciencia de estar ante una *historia literaria alternativa* con respecto a la oficial” (García Jurado 2008: 47). Esta idea se relaciona con una de las características de la llamada “ficción enciclopédica” por Jorge Téllez (2012) en la que enmarca a alguno de los autores de vidas imaginarias como Marcel Schwob, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges o Roberto Bolaño y podríamos decir que reelabora esta última característica diciendo lo siguiente: “las ficciones-enciclopedia reflexionan explícitamente sobre el proceso de creación y buscan un lugar que enmarque el carácter desterritorializado del escritor” (Téllez 2012). Y será en Alfonso Reyes donde la metaliteratura y este ejercicio de desterritorialización se llevarán hasta sus últimas consecuencias.

Encontraremos que leyendo la obra de Reyes a partir del modelo de Schwob y de sus vidas no sólo podemos encajarlo dentro de la tradición de las biografías apócrifas, sino que la obra cobra un sentido diferente, especialmente “Chateaubriand en América”, que se puede leer como una poética del mismo libro y que es la que vamos a presentar a modo de sinécdoque.

El texto analiza la verdad o no del viaje que hizo Chateaubriand a América. Nada más comenzar, ya nos anuncia Reyes que: “hacía mucho tiempo que Chateaubriand viajaba, en la imaginación, por América, el año de 1791, desembarcó en Baltimore” (Reyes 1984: 45). De este modo ya empieza a introducirnos en la verdad poética que defenderá al final. Más adelante Reyes analiza:

Pero el paraíso de colores que pinta Chateaubriand— tierra prometida de la fantasía— ¿ha existido en alguna parte? Con legítima curiosidad, los críticos, desde el primer momento, quisieron distinguir lo que había de cierto y lo que había de imaginación en los viajes de Chateaubriand. (Reyes 1984: 47)

Entonces, en respuesta a los críticos que ya en tiempos del autor francés se preguntaban, Chateaubriand (en realidad cabría preguntarnos si Alfonso Reyes) escribe lo siguiente:

Las dos traducciones de *Atala* han llegado a América. Si yo hubiera falseado en algo la verdad, mi libro habría fracasado en aquel país. Esos no son nuestros ríos, ni nuestras montañas, ni nuestras selvas —me hubieran dicho a cada página-. Y lejos de esto, *Atala* ha regresado al desierto, y tal parece que su patria la ha reconocido como verdadera hija de las soledades. (Reyes 1984: 48)

Se defiende de la supuesta crítica hablando de la verosimilitud, una característica básica de las ficciones. Más adelante Reyes nos dice:

La investigación de Bédier comienza por ser una crítica del itinerario de Chateaubriand, de la que resulta la imposibilidad cronológica del viaje. Si Chateaubriand no viajó en persona por todos los sitios que describe, se valió sin duda de ajenos ojos, de ajenos libros: hizo el viaje, por decirlo así, en torno a su biblioteca. (Reyes 1984: 49)

De esta forma descubrimos que es imposible que ese viaje se realizara; fue de hecho una travesía por los libros y a través de ellos conocía la profundidad de América. Entonces Chateaubriand se transforma, como Schwob, como Reyes y después como Borges, en un escritor que cuya elaboración es reescritura, es decir, creación de un nuevo punto de vista a partir de los textos ya existentes. En este sentido, dentro del texto de Reyes existe vaguedad, y no existe la certeza, del mismo modo que se plantea de forma metaliteraria a través de Chateaubriand. Igual que veíamos en Schwob, aquí el narrador-ensayista tampoco conoce todos los datos. No sólo nos encontramos con ambigüedades cuando más tarde un autor dice poder aportar pruebas del viaje real de Chateaubriand, sino que además estos textos están contruidos conscientemente para producir esta vaguedad, casi como un juego. Por ello leemos al final de “Dos centenarios” (otro de los textos que componen *Retratos reales e imaginarios*): “Escoja el lector su punto de vista” (Reyes 1984: 29).

Así, Chateaubriand, Schwob, Reyes, etc. recrean su obra a través de otros textos; parecen necesitar “la sugestión de la página escrita”. Reyes habla sobre *Atala* como de una obra escrita “entre la biografía y la verdadera crítica literaria” (Reyes 1984: 52), algo aplicable a su propio contenido. Y termina el texto hablando de la verdad:

Nos falta saber el criterio con el que las elegía; nos falta definir claramente su concepción de América. En rigor, poco nos importa saber hasta dónde alcanzó en sus viajes. Hemos cerrado ya el estudio de la mentira en la América de Chateaubriand; de la mentira biográfica, práctica. Nos falta el estudio de la verdad: la verdad trascendental del viaje, su verdad poética. La verdad de las cosas— ha dicho Aristóteles— no está en sus apariencias actuales, sino en el sentido de sus tendencias. (Reyes 1984: 53)

Arte e historia se contraponen en la obra de Reyes, siendo lo importante para él, y por tanto también para sus lectores, conocer la verdad poética, el criterio poético de selección, del mismo modo que entendía Schwob la tarea del biógrafo en el prólogo de *Vidas imaginarias*. De este modo, la lectura a través de Schwob da todo el sentido necesario para comprender la obra de Reyes como una obra que se crea del mismo modo que las *vidas* del autor francés, a través de la ficción y de la realidad de modo que no puedan diferenciarse, solo que Reyes va más allá gracias a la inclusión de citas y bibliografía que convierten a la obra en “la presentación de personajes reales —Antonio de Nebrija, Baltasar Gracián, Napoleón I— en situaciones que ninguna crónica verificable podría sostener; la realidad necesita de la imaginación para hacerla memorable.” Además, según añade Jorge Téllez, la obra de Reyes “ofrece dos características que marcarán el desarrollo de este subgénero: estilo autorreferencial y carácter itinerante del escritor” (Téllez 2012).

Así, este libro del autor mexicano no sólo aporta novedades a lo que había creado Schwob, sino que además utiliza por primera vez como hipotexto una obra literaria que había sido elaborada con la mezcla de fuentes reales e imaginarias, con lo cual se convertirá en el iniciador de una tradición hispanoamericana de “vidas imaginarias” que podemos rastrear en numerosas obras hasta la actualidad. Tras el libro de Alfonso Reyes aparece poco después *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, publicada en 1935, escrita principalmente entre 1933 y 1934 y que utiliza un estilo parecido al de Schwob, aunque nombrando todas las fuentes bibliográficas, en algunos casos inventadas, que dan el aspecto de género híbrido al mezclar el cuento con la obra histórica y que sin embargo, por otro lado, mantiene oculto de forma consciente el hipotexto de ambos autores, Schwob y Reyes. De este modo, encontramos que Borges tomó como hipotexto a Alfonso Reyes así como también lo hizo Roberto Bolaño con la ya citada *La literatura nazi en América*, que presenta una serie de biografías o semblanzas (cualquier denominación genérica siempre queda como inexacta) de autores relacionados con el nazismo en América, que son en principio inventados, pero de los cuales en algunos casos podemos rastrear verdaderas biografías de escritores del siglo XX. Así, en Roberto Bolaño la idea de vidas imaginarias cobra su modo más literario. Por otro lado, esta tradición de la que hablamos ha encontrado diferentes formas que merecerían un estudio más detallado como los cuentos de “Nabónides” o “Sinesio de Rodas” publicados en *Confabulario* de Juan José Arreola en 1952 o el impresionante libro de *La sinagoga de los iconoclastas* de Juan Rodolfo Wilcock publicado en 1972 en italiano y posteriormente traducido por él mismo al español en 1982. También podemos rastrear otras obras como *Falsificaciones* de Marco Denevi de 1966 y otras muchas posteriores que supieron ver en este género una posibilidad de explotación creativa y que respondía a los intereses de la posmodernidad.

Lo que sí podemos deducir de esta tradición es que comparte unas características propias que parten de la obra de Schwob y que se engloban en el género de “vidas imaginarias”. Además, casi todas sus manifestaciones derivan de la lite-

ratura hispanoamericana, ya que fue *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes la que sirvió como hito para la difusión y creación de una tradición que fue propiamente hispanoamericana hasta casi finales del siglo XX. Fue principalmente Borges el que dio a conocer esta tradición, en la cual se inscribió gracias a Reyes, al cual tomó como hipotexto. En conclusión, Alfonso Reyes se convierte en el eje fundamental de una tradición donde los géneros literarios tradicionales se diluyen y donde, como indica García Jurado: “las vidas de Marcel Schwob [como podemos decir de las de Reyes] han sido capaces de trascender la propia estética finisecular en la que nacieron para convertirse en una clave creativa de cualquier tiempo” (García Jurado 2008: 137).

Bibliografía

- CRUSAT, Cristian (2009) “La tradición de la «vida imaginaria». Marcel Schwob y Roberto Bolaño”, Madrid, *Revista de Occidente*, nº 339: 87–114.
- DARÍO, Rubén (2002) *Los raros*, introducción de Nati G. Freire. Madrid, Pliegos.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2004) “Borges como lector intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi”, Universidad de Iowa, *Variaciones Borges (revista del centro de estudios y documentación Jorge Luis Borges)*, nº 18: 115–135.
- (2008) *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*. Madrid Biblioteca, ELR Ediciones.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2010) “El retrato literario en Marcel Schwob y Juan José Arreola” [en línea], en: *Del@Revista*, Nº 5, Febrero. <www.jcortazar.udg.mx/dela/difusion/glezarce.php> [20-1-2014].
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (2007) “El arte de la reescritura en Marcel Schwob”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 22: 125–134.
- HOUVENAGHEL, Eugenia (2000) “Alfonso Reyes y el argumento de autoridad”. *Bulletin Hispanique*, nº 1: 111–132.
- PATOUT, Paulette (1978) *Alfonso Reyes et la France*. Paris, Klincksieck.
- REYES, Alfonso (1984) *Retratos reales e imaginarios*. Barcelona, Bruguera.
- (1986) *La experiencia literaria*. Barcelona, Bruguera.
- (2002) *Obras completas y dos epistolarios* [CD] Colección Biblioteca virtual *Andrés Bello* de Polígrafos Hispanoamericanos. México D.F., Fundación Mapfre Tavera y Fondo de cultura económica.
- SCHWOB, Marcel (2003) *Vidas imaginarias. La cruzada de los niños*, trad. de Mauro Armiño. Madrid, Valdemar.
- TÉLLEZ, José (2012, 5 de julio) “Sobre la ficción enciclopédica” [en línea], *Letras libres*. <www.letraslibres.com/blogs/el-grafolego/sobre-la-ficcion-enciclopédica> [20-11-2012].
- WILLIS ROBB, James (1965) *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. México D.F., Fondo de cultura económica.

Mariángeles Rodríguez Alonso

Universidad de Murcia

La proyección del amor clásico en la literatura actual.

Un motivo clásico: desde la épica al microrrelato

Resumen

El presente trabajo analiza narratológicamente un microrrelato en el que se vierte con originalidad un *topos* clásico. Cimentado en la intertextualidad con la *Odisea* homérica, su efectividad literaria radica en ser, al tiempo, “oda” y “contra oda” de la misma, parodia en su sentido etimológico. La contraposición de mundos y héroes se revela corazón semántico del mismo y el juego de tiempos, eje constructivo que dota de al minitexto de una doble ruptura de expectativas.

Abstract

The present paper analyzes a short story in which a classical motif is played in a original way. Grounded in intertextuality with Homer's *Odyssey*, literary effectiveness lies in being at the same time “ode” and “against-ode”, in the etymological sense of parody. The clash of worlds and heroes reveals as semantic heart of the tale and the game of times is the constructive axis that gives the text a double breaking of expectations.

“Mejor harás poniendo en escena un episodio
de la *Iliada* que asuntos aún desconocidos y no dichos”

Horacio

I. De un género de ayer a un género de hoy

Las representaciones del amor clásico en la literatura actual cuentan con significativa vigencia. A veces la presencia es explícita, de homenaje o de parodia; a veces, soterrada, inconsciente. El texto de Julio Torri, “A Circe”, que nos ocupa comporta un notable ejemplo del primer caso, su mismo título testimonia ya el lazo con la figura clásica a quien va dirigido, la divinal Circe¹.

¹ Dada la brevedad del texto que analizamos, lo reproducimos seguidamente:

El trasvase del tema se produce del más antiguo de los géneros al que podríamos considerar el más moderno de ellos. La hechicera Circe puebla las páginas del segundo gran poema épico que conservamos, *La Odisea*, y este microrrelato que lleva por título su nombre ha sido considerado como la primera muestra de un género relativamente reciente: el cuento hiperbreve², tanteo aún en el nacimiento del género. Veintiocho siglos separan un género del otro.

La épica se proyecta más allá de sus límites temporales. Su huella es indeleble y permanece viva. Sus temas y sus mitos habitan otros géneros. El texto que nos ocupa pertenece a los albores de un género que estaba aún por definir: el microrrelato cuyo antecedente más próximo se encuentra a finales del XIX en el poema en prosa de Baudelaire³ y su desarrollo coincide con el transcurso del siglo XX.

Si la epopeya se caracterizaba por ser eminentemente *diegética*, el estatuto genérico del microrrelato es de mayor hibridez. Mantiene relaciones y proximidades con multiplicidad de formas genéricas: la poesía, el poema en prosa, el ensayo, el aforismo, la greguería, el *haikus* o el chiste, entre otros. Este mismo texto fue publicado por primera vez allá por el año 1917 en un libro titulado *Poemas y ensayos*, acontecimiento que habla por sí mismo de la difícil delimitación genérica.

Las diferencias entre un género y otro son más que evidentes, responden a concepciones muy distintas de literatura y vida, propias de tiempos diferentes. Aquella, edad antigua de sabiduría oral en la que se consumían largos ratos escuchando la recitación de versos épicos por aedos; ésta, época de prisas y tecnologías que no deja tiempo para la lectura de más de unas breves líneas. El profesor Zaitzeff (2004: 291) incide en la imposición sociológica de nuestro tiempo para con el género naciente:

En esta época de mails y de recados cortos, cuando ya se nos ha ido el tiempo —el tiempo necesario para leer obras de largo aliento— el lector y el escritor han descubierto en el minitexto un género que responde al ritmo acelerado de la vida contemporánea.

A Circe

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí. (Torri 2000: 143).

² “Tal vez podría determinarse el año de 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno titulado “A Circe””, Valadés (1993: 286). Otros testimonios críticos refuerzan esta visión: “La brevedad, ese rasgo que define a Torri y que lo ha convertido en “el padre”, “el precursor” o “el antecesor” de las minicosas en nuestros días”, Maldonado (2006).

³ Scott David (1999) señala cómo Baudelaire inaugura el concepto de poema como espacio heterogéneo y deconstructivo, concepto genérico en el que se insertaran los minitextos del mexicano.

Interesante sería el análisis del surgimiento de este género en relación a la confluencia del fragmentarismo de la sociedad moderna y posmoderna y la del género hiperbreve.

Juzgamos que esta contraposición genérica y temporal opera en el propio microrrelato. De ella surge la ruptura de expectativas que lo hace interesante. Una de las características esenciales del minitexto es el juego con la tradición literaria a través de la ironía y la parodia.

2. Circe, su lugar en la tradición clásica

Pese a ser la épica fundamentalmente terreno de hazañas bélicas, la mujer y el amor no están excluidos del género. Incluso en la *Iliada*, en la que cuentan con menor presencia, existen sus voces aunque relegadas al ámbito del hogar en la ciudadela. En el mundo más político —en su sentido etimológico— de la *Odisea*, más cercano a nuestra sensibilidad, más moderno, adquieren un protagonismo mayor las figuras femeninas. Si dejamos a un lado a la gran Atenea, diosa protectora de Odiseo durante todo el periplo; podemos establecer una contraposición entre Penélope, y el resto de personajes femeninos. De un lado, la mujer, fiel y astuta, motor y motivo del regreso del héroe a su Ítaca; y del otro, los personajes femeninos que va encontrando en el camino, mujeres divinas (Calipso) o humanas (Nausicaa) que, cautivadas por sus encantos, procuran retrasar su regreso. El lugar que ocupa Circe es bien distinto al de Penélope. Perdidamente enamorada de Ulises, la maga procura retenerlo junto a sí en la isla de Eea, y lo logra durante todo un año, pero Ulises conoce su destino y la abandona para proseguir el camino. Amor transitorio, no permitido —quizás perdonado por una sociedad patriarcal, por la condición divina de la mujer que lo seduce, por suponer la obediencia al mandato de Hermes, o por lo largo y duro del *nostos* del héroe—, una cala provisional en una de las playas del viaje hacia su hogar.

Las mujeres que retienen con sus amores al héroe en el camino constituyen un *topos* literario en la clasicidad. Recordemos además de los ejemplos de la *Odisea*, los amores de Eneas y la reina de Cartago, Dido, en la célebre *Eneida*. Semejante lugar ocupan las sirenas, seres procedentes de la mitología griega, mitad mujer, mitad ave de voz musical y prodigiosamente atractiva. Esta unión, motivada por la belleza del canto, evolucionó posteriormente a la hibridación de mujer y pez más cercana a nuestros días. Su etimología, *Σειρήν*, *Seirên*, ‘encadenado’, ya nos habla de lo irresistible de su canto. Llevan a la perdición a cuantos marinos atienden sus voces. Escucharlas supone permanecer subyugado a ellas para la eternidad y, por tanto, el no regreso al amor oficial y convencional de Ulises: la fiel Penélope. Circe, una vez consiente la partida del héroe, le aconseja para burlar el hechizo del canto de las sirenas. Sobre estas indicaciones se cimenta el microrrelato, inter-texto donde los haya que vive entre lo dicho o lo supuesto y en esto cifra su brevedad y efectividad.

3. Análisis narratológico del microrrelato

Constatamos, pues, el valor central que adquiere la tradición y la intertextualidad en este relato. Veamos cómo revela el texto canónico del que nace y cómo se rebela contra el mismo en sus diferentes aspectos narratológicos. Cómo participa del discurso clásico y cómo lo contradice.

3.1. Pacto narrativo

En virtud de un pacto narrativo, el lector aprehende y respeta unas concepciones de enunciación-recepción. En el microrrelato encontramos un esquema enunciativo estructuralmente sencillo al que entramos de lleno sin niveles introductorios o extradiegéticos. Si bien esto viene exigido por la brevedad y síntesis que caracterizan al género, no podemos inadvertir la *captatio benevolentiae* que logra el comienzo *in media res*: “¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos.” Sin preámbulos, ni introducciones que cansen la atención del lector, sin *verba dicendi*, ni explicación alguna que desvíe al género de la concisión que lo define; entramos de lleno en la cuestión. Esto es posible porque existe una tradición que llena los vacíos, los *blanks* en terminología iseriana, y lo hace comprensible.

Distinguimos dos niveles de enunciación:

—Un nivel extratextual en el cual el emisor sería Julio Torri, autor real; el mensaje, el microrrelato; y el receptor, el conjunto de receptores reales, es decir, la sociedad; y

—un nivel intratextual en el cual el emisor es el Ulises moderno; el mensaje, la totalidad del texto y el receptor, la divina Circe homérica.

La intertextualidad, elemento vertebrador del texto, opera de un modo especial en el nivel de la enunciación, ya que el acto de habla previo y generador de éste no está explícito en el relato sino que el lector lo trae mentalmente del célebre canto épico. El microrrelato, original y clásico a un tiempo, exige y trae a colación este otro acto de habla presente en la *Odisea* homérica en el que Circe le ofrece sus consejos al héroe para no quedar atrapado por el mágico cantar de las sirenas:

Así, pues, se han cumplido estas cosas. Escúchame ahora
lo que voy a decirte, y un dios no querrá que lo olvides.
De primero te encontrarás con las sirenas que hechizan
a los hombres, cualquiera que sea el que salga a su encuentro.
El que por imprudencia se acerca y escucha sus voces,
ya no vuelve a ver nunca a su esposa ni a sus pequeñuelos
rodeándole alegres en cuanto regresa a la casa,
pues con cantos sonoros le encantan así las Sirenas
en su prado, y en torno blanquea un rímero de huesos
de la gente que pudre, y sus pieles se van consumiendo.
No te pares, mas tapa el oído a tus hombres con cera
previamente ablandada, de modo que nadie las oiga;

sin embargo, si tu ánimo quiere escuchar sus canciones
 haz que te aten las manos y pies a la rápida nave,
 de pie al lado del mástil, y se aten al palo las cuerdas,
 y podrás disfrutar a tu gusto del canto que canten.
 Si a tus hombres suplicas y ordenas que suelten los nudos,
 que con muchos más nudos que antes entonces te aten.
 Cuando tus compañeros se dejen atrás las Sirenas,
 no podré ya indicarte qué senda es aquella que debes...
 (Canto XII, vv. 37-56)

Supone el texto de Torri la virtual respuesta de un Ulises que confiesa no haber cumplido sus recomendaciones y no haber sido, sin embargo, víctima del mítico hechizo precisamente por su voluntad de perderse. El título del microrrelato hace, por tanto, referencia a la destinataria del acto comunicativo que supone el texto. Acrecienta esto la fuerza enunciativa que lo estructura y acentúa los valores míticos y legendarios del universo recreado. El recurso literario consistente en titular o comenzar la obra con el nombre de la amada que es destino y tema de los versos del amante, arranca en la clasicidad. Los versos de Propercio a su amada Cintia principian con su nombre (“*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis...*”). Julio Torri se suma a esta tradición colocando el nombre de Circe al frente de su texto. Un siglo después lo hará Nabokov con su *Lolita* (“Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Mi pecado, mi alma”) en otra moderna actualización del *topos*.

Tampoco es casual que el nombre de la hechicera aparezca dos veces en el breve relato y que su posición sea anafórica estructurando las dos partes. El estilo directo exigido por la estructura enunciativa aporta intensidad y frescura al texto. Esta categoría narrativa está tratada, por tanto, de un modo interesante considerando las exigencias que el género impone. Lo que podría ser una limitación se convierte en un nuevo horizonte de posibilidades mediante una estructura enunciativa potente, sencilla y original en la que subyace el discurso homérico generador de este acto de habla doblemente ficcional.

3.2. Modalidad

El microrrelato de Julio Torri participa de un tono épico y legendario, propio de los parlamentos antiguos salpicados de alabanzas y lamentaciones. Así lo ratifican los epítetos épicos e imprecaciones iniciales, “¡Circe, diosa venerable! ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos!”; la insistencia en la lamentación por un cruel destino, “Mi destino es cruel”; así como cierta pretensión arcaizante, el uso del adversativo “mas” en lugar del habitual “pero”. Sin embargo, estos ecos clásicos se depuran, se decantan hasta llegar a un elevado grado de poeticidad. No en vano el propio autor lo publicó bajo el título *Ensayos y poemas* y posteriormente fue recogido en varias antologías poéticas. La concisión a que obliga tanto el género poético como el cuento hiperbreve favorece una densidad semántica muy lograda por el mexicano. Los sintagmas “mar silencioso” y “paradera fatal” cuentan con dos

actualizaciones diferentes de significado para las dos lecturas que genera el texto. Cuando aún creemos que las sirenas cantarán, el mar es silencioso en contraste con el canto de estos seres mitológicos, y la pradera, fatal porque alberga a las emisoras del hechizante canto; pero estos adjetivos estratégicamente colocados se resemantizan cuando se nos hace partícipes de que esta vez las sirenas no profirieron su canto: el mar se hace silencioso por la ausencia de éste y la pradera, fatal porque no seduce al protagonista hasta su perdición.

La vinculación de este primer relato hiperbreve con el poema en prosa baudelaireano ha sido señalada por diversos estudiosos. Tanto en cuanto a “la explícita incorporación de los recursos técnicos del poema en prosa francés” que constatamos en este punto como en cuanto a “la estructura irónica o antiepifánica” que desarrollaremos en el siguiente (Wolfson 2004: 169).

3.3. Focalización

De las cinco categorías narrativas es ésta la capital en la construcción de sentido en el relato. Este juicio lo podemos hacer extensivo a la mayoría de microrrelatos, ya que una de sus características fundamentales es la ruptura de expectativas, la revisitación de un lugar conocido desde una óptica diferente. Esa ventana distinta, nueva, inimaginada desde la que contemplamos ahora el edificio de la ficción es la que da un valor original y efectivo al texto. Pero volvamos al relato. La primera ruptura de expectativas nace de la confrontación entre el héroe clásico, virtuoso y valiente, que espera el lector; y el Ulises moderno, que ofrece el microrrelato. Al primero no le es dado elegir su destino, pues está regido por un *fatum* divino, el deber y la virtud lo harán regresar a su Ítaca; el segundo, haciendo uso de su libertad, se entrega al placer, aún a riesgo de que éste conlleve su propia destrucción. De esta contraposición de mundos y héroes, nace la parodia en su sentido etimológico de contra-oda, de rapsodia invertida. Dentro del juego irónico con la tradición la crítica ha apuntado (Wolfson 2004: 169) paralelismos con la estructura antiepifánica de los poemas en prosa de Baudelaire. Han sido atentamente estudiados por María Victoria Utrera (1999: 80) quien ha percibido en ellos un “movimiento que va de la ilusión poética de carácter positivo a su total desmitificación”. Lo que dota de efectividad al texto es suponer la contrafaz del discurso mítico dibujando así el cambio de una época de grandes relatos a otra de minificciones.

Sin embargo, el relato da una vuelta más de tuerca haciendo caer al héroe moderno en un igual —aunque distinto— destino trágico. Las sirenas que en palabras de Circe “encantan a cuantos hombres van a su encuentro” no cantan para él, cerrándose así en un final circular y paradójico. El fracaso de todo intento, la imposibilidad de toda empresa, incluso la más liviana, es el signo escéptico de este relato. Dos son, por tanto, las originales rupturas de expectativas: la peculiar voluntad del nuevo héroe y el cruel silencio de las sirenas.

3.4. Espacialidad

No hacen falta más que unas palabras —en juego constante con las míticas— para evocar un espacio que ya ha sido dicho y cantado. Entramos así con apenas unas líneas en un universo conocido. La isla de las sirenas nos es rememorada mediante dos sintagmas en los que se quintaesencian poéticamente los versos homéricos. Percibimos en “pradera fatal” y “cargamento de violetas errante por las aguas” de Torri claros ecos de los versos 44–46 del duodécimo canto de la *Odisea*:

pues con cantos sonoros le encantan así las Sirenas
en su prado, y en torno blanquea un rimero de huesos
de la gente que pudre, y sus pieles se van consumiendo.

La isla cobra en la literatura el valor simbólico de lo anhelado y lo prohibido, del sueño y la utopía, de lo prodigioso y hechizante. Circe habita la isla Eea y las sirenas un escollo desconocido y perdido en las aguas el Mediterráneo. El mar, sin embargo, goza en la antigüedad de un valor más prosaico y cotidiano, de trabajo y viaje, puente (*ponto*) comunicador, en este caso, con el hogar. Existe en el texto, por tanto, una contraposición entre el territorio de lo mágico, la isla, y el de lo humano, el mar. El deseo y el deber se oponen geográficamente mediante estos dos símbolos.

3.5. Temporalidad

El texto lleva a cabo una “presentización” del pasado legendario mediante la recreación ficcional del acto comunicativo. Los hechos no se narran desde la distancia temporal sino desde la inmediatez. El uso del pretérito perfecto y del imperfecto en primera persona del singular nos acercan la materia mítica. Hay pues un contraste entre esta presentización —un yo, sujeto de la hazaña épica hablándonos— y el uso voluntariamente arcaizante del lenguaje del texto. Esta dialéctica de tiempos ocupa, como hemos señalado, un lugar axial en la propia estructura del microrrelato. El héroe clásico no es el moderno. Ni sus realidades, ni sus aspiraciones son las mismas. Tampoco sus destinos trágicos coinciden. La lectura irónica y paradójica que se ofrece de la confrontación de la clasicidad y la modernidad despierta la sonrisa del lector no sin dejar cierta sensación agridulce.

4. Conclusión

Desde los clásicos, entre los que la tradición era el valor esencial y la creación, *mimesis* de las voces antiguas; la recreación de textos anteriores ha sido una fuente fundamental de inspiración literaria. Teorías más modernas nos asoman a la literatura como orden simultáneo en el que dialogan los autores del ayer con los del hoy. Es este microrrelato fértil testimonio del diálogo de los tiempos.

Bibliografía

- HIGHET, Gilbert (1954) *La tradición clásica, influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México, Fondo de cultura económica, 2 vols.
- HOMERO, *La Odisea*. Madrid, Cátedra, 2007.
- KOCH, Dolores (1981) “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanérica*, 30: 123–130.
- LAGMANOVICH, David (2006) *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto.
- MALDONADO, Nely (2006) “Julio Torri: en la brevedad está el gusto”, en: *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, nº 14: 51–56.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000) “Parodiar rev(b)elar”, en: *Exemplaria*, vol. 4: 1–18.
- POZUELO YVANCOS, José María (2003) *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- SCOTT, David (1999) “Le poème en prose comme symptom de crise littéraire: hétérogénéité et deconstruction dans “Le Spleen de Paris” de Baudelaire”, en: *L'Ésprit Créateur*, vol. 39, nº1, 1999: 5–14.
- TORRI, Julio (2000) “A Circe”, en: *Relatos vertiginosos: cuentos mínimos*. México, Alfaguara, 143.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999) *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla.
- VALADÉS, Edmundo (1993) “Ronda por el cuento brevísimo”, en: Carlos Pacheco y Luis Barrera (eds.) *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila, 1993: 283–289.
- WOLFSON, Gabriel (2004) “La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México”, en: *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*: 163–175.
- ZAITZEFF, Serge (2004) “Julio Torri revisitado”, en: *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*: 291–300.

Ksenija Vulović

Universidad de Belgrado

Juegos intertextuales en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt

Resumen

En nuestro trabajo abordaremos el tema de naturaleza de la intertextualidad en la novela *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Los grandes escritores como Baudelaire, Dostoievski y Nietzsche, entre otros, servirán de ilustración de la manera en que Arlt entabla el diálogo con la tradición literaria y filosófica. Al mismo tiempo ellos representan la lectura del protagonista que justifica y motiva sus acciones. La intertextualidad entendida de esa manera nos dirige a los aspectos quijotescos de la novela de Arlt y subraya la importancia del libro en la creación de un escritor acusado de analfabetismo literario.

Abstract

In our paper we address the issue of nature of intertextuality in the novel *Mad Toy* by Roberto Arlt. Great authors like Baudelaire, Dostoevsky and Nietzsche, among others, will illustrate the way in which Arlt engages in dialogue with literary and philosophical tradition. At the same time, they represent the protagonist's readings that justify and motivate his actions. Intertextuality understood in that way leads us to quixotic aspects of Arlt's novel and emphasizes the importance of books in the creations of a writer accused of literary illiteracy.

Se conoce muy bien el destino literario de Roberto Arlt y podríamos decir que por una parte es simbólico. Parece cumplir con las leyes de la historia literaria que a menudo hace omisiones para subsanarlas después. Además de ser injusticia obvia, estar al margen de la historia literaria para un escritor puede significar la oportunidad encantadora de ser reencontrado y su obra revalorizada. Roberto Arlt publicó su primera novela *El juguete rabioso* en 1926, pero la crítica le prestó atención por primera vez tres décadas más tarde, en los años cincuenta. Se sabe que los primeros artículos críticos sobre Arlt y su novela estaban cargados de positivismo y abordaban casi exclusivamente los elementos autobiográficos en su obra. Por ese motivo en el proceso de formar un juicio de valor acerca de la novela *El juguete rabioso* siempre interfería la cuestión del alfabetismo de Arlt, de su falta de una educación

formal y literaria adecuadas. Las palabras de Anderson Imbert que Arlt “compone mal, escribe mal” (1966: 283) viajan por la crítica hasta que se produce un cambio brusco en los años setenta, cuando los críticos descubren una nueva faceta en la obra de Arlt (Goloboff, Gnutzmann, Sarlo, Jitrik). La fuerza de la revelación de que la escritura de Arlt no sea un mero producto de inspiración instantánea sino que haya sido diseñada, planeada y construida con cuidado sigue estando presente en los textos críticos actuales.

La revaluación histórica de la creación literaria de un autor pierde fuerza si no se basa en motivos internos. Hoy en día vemos claramente que la obra de Arlt se resistía desde su interior a una interpretación simple y marcada por su biografía. Tal vez el ejemplo más evidente de ese desacuerdo fue la frecuencia del motivo del libro y de las diversas alusiones literarias en la novela de Arlt. Siendo incapaces de percibir la creación literaria arltiana como algo más que un producto de la casualidad y de un talento cuestionable, los críticos consideraron el motivo del libro solamente como otra coincidencia que acompañaba su obra. Sin embargo, si estimamos que la obra de Arlt es una construcción atentamente diseñada, llegamos a la conclusión de que la frecuencia del motivo del libro y de las relaciones literarias establecidas en *El juguete rabioso* tiene una justificación más profunda y un significado especial. Arlt entabla diálogos fructíferos y complejos tanto con sus contemporáneos, como con los escritores de las épocas anteriores. Señalando con su propio texto las palabras de otros autores, Arlt cuestiona y actualiza las imágenes tradicionales creando una red asociativa diversificada que, entre otras cosas, evidencia la preocupación de Arlt por el oficio literario.

Una multitud de diferentes formas de intertextualidad que encontramos en el texto confirman la tesis de conciencia poética de Arlt. *El juguete rabioso* resulta ser propicio a los enfoques teóricos modernos. Desde lo que Genette dentro de la noción de transtextualidad designa como intertextualidad, lo que se refiere a las citas directas y alusiones a otros autores y textos, a través de las relaciones paratextuales presentes en subtítulos, hasta la hipertextualidad que da forma a la novela con la presencia de otros géneros y tipos literarios (Genette 1997: 1–9), *El juguete rabioso* sorprende al lector con la complejidad de las relaciones literarias establecidas. Diferentes tipos de relaciones con otros textos corresponden a las funciones distintas que los nexos intertextuales desempeñan en la novela. Además de influir en la elección de los motivos, técnicas y procedimientos narrativos, la intertextualidad en *El juguete rabioso* sirve para motivar las acciones de los personajes, cuyas consecuencias intentaremos describir en detalle. La función que los vínculos intertextuales desempeñan en la obra de Arlt lleva a problematizar la relación entre la realidad y ficcionalidad de la obra literaria en el mundo novelesco de *El juguete rabioso*.

Teniendo en cuenta las similitudes estructurales y narrativas de la novela de Arlt con otros textos, cabe señalar que la base intertextual de *El juguete rabioso* la encontramos primordialmente en la lectura del protagonista, pero también por medio de la intervención del autor en la caracterización del personaje. Es intere-

sante que las relaciones intertextuales polifacéticas se agrupen en torno a la misma área. Alusiones del autor están orientadas hacia un tipo específico de *antihéroe* conocido en la literatura mundial, con cuyos ideales el protagonista se identifica o le sirven de guía. Presentaremos en sus rasgos básicos la amplitud y la complejidad del diálogo entablado en *El juguete rabioso* con otros textos.

Incluso en la primera frase de la novela encontramos un género literario que marca los primeros días lectores de Silvio: la novela de bandoleros. Un zapatero andaluz alquilaba las novelas de folletín a los niños del barrio y ellos soñaban con llegar a ser bandidos como José María «el Tempranillo», Diego Corrientes y «don Jaime el Barbudo», pero Silvio más que nada quería ser como Rocambole. La vida de los bandidos que protegen a los oprimidos, roban a los poderosos y que son amados por las mujeres, llega a ser el ideal que Silvio y sus amigos persiguen. Aunque este deseo parece estar limitado a la primera parte del libro (capítulo *Los ladrones*), el recuerdo del héroe de su infancia persiste a lo largo de la novela y Silvio siempre acude a él en los momentos de vacilación e indecisión. Asimismo, la estructura de *El juguete rabioso* coincide con la de novelas de folletín: una serie de episodios aparentemente independientes que une el protagonista.

Aunque la novela picaresca no está presente en la lectura de Silvio, su presencia en la novela no se puede negar. Si volvemos a la estructura de *El juguete rabioso*, reconocemos que puede tener sus raíces tanto en las novelas de folletín, como en la novela picaresca, en la que el pícaro participa, en cada episodio, en una aventura nueva o sirve a otro amo. De esa manera, Silvio, como un pícaro moderno que no quiere trabajar para ganar dinero, se busca conseguir su objetivo con robos pequeños. El ambiente de la novela picaresca, presentado a través de los motivos del hambre, la humillación constante y la bajeza de la vida, quizás sobresalga más en el episodio de trabajo en la librería de Don Gaetano. La crítica ya ha señalado las semejanzas con la novela picaresca de Quevedo y ha mostrado los elementos del personaje de dómine Cabra en el viejo andaluz y Dio Fetente (*cf.* Gnutzmann 1995: 20–23). En dos capítulos siguientes Silvio es “mozo” de amos nuevos: en la escuela de aviación y como vendedor de papel.

Las relaciones intertextuales en la novela de Arlt se extienden hasta diferentes literaturas nacionales. En la conversación en la escuela de pilotos aprendemos que un famoso poeta francés del siglo XIX ocupa un lugar importante en el mundo literario de Silvio. En otro lugar llegamos a saber que si pudiera elegir entre posibles ocupaciones, Silvio sería un poeta como Baudelaire y vemos que siente profunda conexión con él. Podríamos reconocer la inspiración baudelairena tanto en la naturaleza urbana de la novela de Arlt, como en la inclinación del autor hacia los miembros de la sociedad marginados, presentados por casi todos los personajes de la novela, en especial, por la cortesana a la que Silvio trae libros o por el homosexual que conoce en una pensión.

Uno de los escritores que Silvio menciona en la escuela de aviación es Dostoievski, a quien a menudo se relaciona con Arlt. Lo llaman “un pequeño Dostoie-

vski” (cfr. Anderson Imbert 1966: 285), sus obras fueron declaradas por la traducción de Dostoievski al lunfardo (cfr. Onetti 1981: 15). Las semejanzas entre estos dos autores las podemos analizar en el ejemplo de las novelas *El juguete rabioso* y *Memorias del subsuelo*. Tanto Silvio como el hombre del subsuelo se sienten decepcionados por una sociedad que no les permite expresarse y humillados por los poderosos. Además, comparten la misma “voluntad propia estúpida”, como Maximilian Braun (2008: 122) denomina los intentos de los personajes de expresar su voluntad propia sin obedecer las leyes o la moral de la sociedad. Observamos esa característica de Silvio cuando quiere quemar la librería donde trabaja, cuando intenta suicidarse o cuando delata a su amigo. En la explicación de su delación dice que el hombre siente la necesidad de ensuciarse hasta adentro y toda la vida llevar una pena (Arlt 2011: 236). Aquí reconocemos, en palabras de Bajtín, “разрушение своего образа в другом, загрязнение его в другом, как последняя отчаянная попытка освободиться от власти над собой чужого сознания и пробиться к себе самому для себя самого” (Бахтин 1972: 151)¹.

Muy cercano a ciertas obras de Dostoievski por su espíritu es *El Anticristo* de Nietzsche, que también forma parte de las lecturas de Silvio. En este libro aparece la figura provocativa de un rebelde inadaptado y marginalizado que anuncia la revaluación de los valores tradicionales. El personaje del anticristo indirectamente puede conducir al famoso símbolo bíblico de traición, a Judas.

Aunque la *Biblia* no se menciona en las lecturas de Silvio, la cuarta parte de la novela lleva el subtítulo de *Judas Iscariote*. Después de la traición de Rengo, Silvio se caracteriza a sí mismo repetidamente como Judas. Las alusiones a Judas refuerzan también el marco compositivo de la novela. El episodio en el que Silvio ofrece refugio a Enrique Irzubeta y le ofrece un vaso de agua puede ser tomado como alusión a la idéntica escena bíblica (cfr. Gnutzmann 2002: 84). Así el acto de traicionar al “hombre más noble” (Arlt 2011: 227) que Silvio conocía, adquiere proporciones bíblicas. A diferencia de Judas, Silvio rechaza el dinero que le ofrece Vitri como recompensa, pero la sola mención del dinero en este contexto trae a la mente la traición de Judas.

Cabe señalar que el análisis de la variedad de relaciones intertextuales que existen en *El juguete rabioso* sigue sin responder a la pregunta de su posible función para el entendimiento de la obra literaria. No es claramente discernible el horizonte donde se unen las distintas alusiones y procedimientos, o su posible significado. En la búsqueda de esta síntesis, podemos destacar un determinado matiz de significado que, en nuestra opinión, no debería pasarse por alto. Ya sea un bandido como Rocambole o un pícaro español, el sujeto lírico de Baudelaire que admira la fealdad, “el hombre de subsuelo” de Dostoievski, el Anticristo o Judas, llegamos a la conclusión de que todo el tiempo se alude al mismo tipo de protagonista: a un

¹ “la destrucción de la propia imagen en el otro, el proceso de ensuciarse en el otro, como el último intento desesperado de liberarse de la conciencia ajena y de llegar hasta sí mismo y para sí mismo.” (La traducción es nuestra).

antihéroe. Al mismo tiempo, el lector identifica a todos estos personajes con Silvio. De esa manera llegamos hasta el umbral de una pregunta importante y atrevida que, aunque a primera vista no merece tanta atención, abre posibilidades de una interpretación nueva de la novela de Arlt: ¿escoge Silvio los libros que son compatibles con su carácter o se convierte él en lo que lee? Trataremos de demostrar que, de hecho, Silvio lee libros con tanta intensidad que lo leído se convierte en realidad, se convierte en un criterio para medir la realidad.

En ese entorno parece natural y esperado que las acciones de Silvio sean motivadas por las de sus héroes literarios. Vamos a analizar algunos ejemplos destacables.

Las novelas de folletín son las primeras que impresionan a nuestro protagonista. Como ya hemos mencionado, Silvio desea ser bandido y por eso empieza a robar. Más tarde, al llegar a la escuela de aviación se acuerda de Rocambole para saber cómo dirigirse a unos soldados:

Y en aquel instante, antes de hablar, pensé en los héroes de mis lecturas predilectas y la catadura de Rocambole, del Rocambole con gorra de visera de hule y sonrisa canalla en la boca torcida, pasó por mis ojos incitándome al desparpajo y a la actitud heroica. (Arlt 2011: 168)

En otro momento dramático, cuando decide si va a dilatar a Rengo, Rocambole aparece como una justificación para su propio acto:

En realidad —no pude menos de decirme— soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino. Por unos cuantos francos le levanté falso testimonio a “papá” Nicolo y lo hizo guillotinar. A la vieja Fipart que le quería como una madre la estrangulé, y mató... mató al capitán Williams, a quien él debía sus millones y su marquesado. (Arlt 2011: 227)

Cuando Silvio lee las obras de Dostoievski su lectura es tan intensa que él parece identificarse con lo leído. Por tanto, Silvio lee las novelas de Dostoievski, pero de vez en cuando tenemos la impresión de oír los personajes de Dostoievski hablar por la boca de Silvio. Las lecturas se hicieron tan vivas en Silvio que él usa las mismas razones y las mismas palabras que los personajes de Dostoievski para justificar su acto. Casi se podría decir que él se transforma en uno de ellos.

De los ejemplos anteriores podemos ver cómo la relación intertextual sutilmente llega a obtener el papel del motivador psicológico del protagonista. La literatura se convierte en una excusa legítima para sus actos, e incluso supera la realidad por su importancia en la mente de Silvio.

No es aleatorio que la literatura tenga una influencia tan fuerte en Silvio. La función específica de intertextualidad en sí misma es un testimonio de la importancia de los libros en el mundo novelesco de Arlt. Por lo tanto, no es sorprendente que el simbolismo del libro se muestre tan relevante en esta novela. Este simbolismo del libro, junto con la función de la intertextualidad nos ayudarán a alcanzar una fórmula general para diferentes juegos intertextuales en *El juguete rabioso*. En primer lugar, recordamos que Silvio piensa que será un hombre realizado únicamente como escritor, más precisamente, como poeta o como bandido de los libros.

Paseando humillado por las calles de Buenos Aires piensa: “¡Oh!, ironía, ¡y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!” (Arlt 2011: 135). En segundo lugar, cuando, como Rocambole trata de ganarse la vida robando, Silvio hurta libros cuyo valor material evalúa con sus amigos en una biblioteca escolar. El valor material de los libros es crucial para la supervivencia, para ganar dinero, pero se recalca su valor estético también. Ese valor superior del libro se muestra en el momento que Silvio lleva consigo un libro sin valor, un “hermosísimo” (Arlt 2011: 117) libro de versos de Baudelaire. Otros trabajos de Silvio también tienen que ver con los libros. Trabaja en “la caverna” de don Gaetano, una librería oscura y desgraciada. En la escuela de pilotos trata de realizar su sueño de ser mecánico, sueño que se le ocurrió mientras leía libros sobre ingeniería eléctrica y mecánica.

En su forma idealizada los libros siempre están en conflicto con las leyes vulgares de la vida cotidiana, con la vida banal y los trabajos triviales. Esto se percibe claramente en el hecho de que las palabras de la madre de Silvio, sobre que él debe trabajar siempre interrumpen las lecturas de Silvio. Desde un mundo sublime literario él tiene que volver a la cruda realidad que exige que un niño de quince años haga un trabajo físico y humillante. Lo despiden de la escuela de aviación porque no necesitan “personas inteligentes, sino brutos para el trabajo” (Arlt 2011: 178). La realidad material conduce a la supresión del libro y su degradación. En una atmósfera que envenena el alma con malicia y el deseo de ganancia material, los libros pierden su importancia y Silvio decide quemar la librería, aunque sin éxito. El empleo de vendedor de papel al final de la novela parece marcar la degradación completa del libro como símbolo, del que quedan solamente papeles como meras mercancías, donde la ocupación de comerciante tiene connotaciones claramente negativas. Los libros están en conflicto con el dinero como símbolo de todo sufrimiento humano ya que para ganarlo uno debe privarse de placeres y humillarse.

La brecha entre el mundo idealista de los libros y la bajeza de la vida real, la discrepancia entre la literatura y la vida que llevamos, la motivación de las acciones de los personajes con los ejemplos de los libros, todo esto, son rasgos que, precisamente en un texto acusado de ser desordenado y insuficientemente literario, lo aproximan paradójicamente al símbolo de la novela *per se*, que surge de su propio tejido, de los juegos intertextuales con su propio género. A lo mejor la metáfora quijotesca es más adecuada para expresar la complejidad de la novela de Arlt. A lo largo de los años *Don Quijote* se ha convertido en el símbolo del lector para quien el mundo literario llega a ser más real que la realidad misma. *Don Quijote* quiere revivir el mundo de las novelas de caballería y se convierte en un caballero. Asimismo Silvio Astier llega a ser como los personajes de sus libros, se convierte en Rocambole o en un personaje de Dostoievski. Los libros modelan a Silvio de la misma manera que las novelas de caballería a *Don Quijote*. Desde aquí nos queda solo un paso hasta el cambio del estatus ontológico de una obra literaria en relación con realidad. Si las razones literarias para una acción se igualan a las

razones reales, o sea, si identificamos a Silvio Astier con los personajes literarios, Silvio podría llegar a ser, usando las Michel Foucault sobre Don Quijote, “le livre en chair et en os” (Foucault 1966: 62)².

En el famoso episodio de la novela de Cervantes, el cura y el barbero deciden el destino de la biblioteca del caballero manchego. Los amigos de Don Quijote deciden qué libros pueden guardar y cuáles van a destruir según su valor moral y o estético. Por otra parte, Silvio y sus amigos eligen los libros por su precio en el mercado negro de libros usados. El momento social cambia, los libros no valen de misma manera que antes, ahora no se cree que un libro tenga el poder de dañar o ser beneficioso para su lector.

La cuestión del sentido de la literatura nos cuestiona a nosotros mismos y decide sobre nuestro destino. Irónicamente, esa cuestión nos la propone un escritor cuyas habilidades literarias han sido cuestionadas muy a menudo.

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1966) *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 2. La Habana, Edición Revolucionaria.
- ARLT, Roberto (2011) *El juguete rabioso*. Edición de Rita Gnutzmann. Madrid, Cátedra.
- БАХТИН, Михаил Михайлович (1972) *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, Художественная литература.
- BRAUN, Maximilian (1976) *Dostojevskij. Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Para las citas hemos utilizado la siguiente traducción al serbio: БРАУН, Максимилијан (2008) *Достојевски: целокупно дело у својој разноврсности и свом јединству*. Превод Томислав Бекић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- CASTRO, Nea de; GONZÁLEZ BOLAÑOS, Aimée (2000) “Centenario de Roberto Arlt: narrador de la marginalidad”. *Islas*. Vol. 42 Nº 126: 3–12.
- FOUCAULT, Michel (1966) *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard.
- (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina.
- GNUTZMANN, Rita (2004) *Roberto Arlt, innovación y compromiso: la obra narrativa y periodística*. Lleida, Universidad de Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- (2002) “*El juguete rabioso*: del aprendizaje a la escritura”. *Revista de Literaturas Modernas*. Nº 32: 67–89.
- (1995) “Roberto Arlt y la Literatura Española” [en línea]. *Revista de la Literatura Hispanoamericana*. Nº 30: <<http://revistas.luz.edu.ve/index.php/rlh/article/viewFile/2912/2807>> [01.09.2012.].
- GENETTE, Gérard (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Transl. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, University of Nebraska Press.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario (2002) “Roberto Arlt: la máquina literaria”. *Revista de Literaturas Modernas*. Nº 32: 107–115.

² “el libro en carne y hueso” (La traducción de Elsa Cecilia Frost en: Foucault 1968: 55).

- (1975) “La primera novela de Roberto Arlt: El asalto a la literatura”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Nº 2: 35–49.
- HERNÁNDEZ, Domingo-Luis (1982) “Los modelos culturales en *El juguete rabioso*: la complejidad de un mundo innovador”. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*. Nº 1: 59–76.
- NALLIM, Carlos Orlando (1974) “Acotaciones a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Nº 2: 401–410.
- ONETTI, Juan Carlos (1981) “Roberto Arlt”, en: Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*. Barcelona, Bru-guera: 7–16.
- PIGLIA, Ricardo (1973) “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. *Los libros*. Nº 29: 22–27.
- SARLO, Beatriz (2000) “Roberto Arlt, excéntrico”, en: Arlt, Roberto, *Los siete locos-Los Lanzallamas*. Edición crítica Mario Goloboff. París, ALLC XX: XV–XIX.
- ZUBIETA, Ana María (1987) *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires, Hachette.

Jan Mlčoch

Universidad de Ostrava

Algunas observaciones sobre el empleo de la música en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier

Resumen

En el presente artículo intentaremos esbozar el empleo de la música en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. En los primeros apartados veremos la mutua relación entre la literatura y la música, luego analizaremos con más detalles el uso de la música como símbolo y como base estructural.

Abstract

In this text we will analyse the use of music in the novel *Los pasos perdidos* by Alejo Carpentier. In the first part we will comment the relationship between music and literature, then we will analyse the use of music as a symbol or as a structure.

1. Introducción

Si queremos hablar de la unión de diferentes ramas del arte, de los distintos campos de la actividad humana, será muy difícil no aludir a Alejo Carpentier, este singular personaje cubano, musicólogo y arquitecto de profesión, escritor e intelectual de vocación. Sí, podemos discrepar diciendo que hay también otros autores que supieron unir de una forma brillante diferentes ámbitos del arte, como por ejemplo Rolland, Cortázar o Cabrera Infante, por no salir del territorio cubano, pero es precisamente Carpentier quien llevó la presencia de un arte en otro a la perfección. En nuestro caso, de la música en la literatura, o, si quieren, viceversa.

2. Música en la literatura

Primero intentemos esclarecer el concepto de la música y describir la relación que se ha establecido con la literatura. Jean-Jacques Rousseau la definió como el “arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (Rousseau 2007:

281–288). La parte más importante de esta breve definición consiste precisamente en la palabra “agradable”, en una sonoridad organizada. En el hecho de que la música, por lo menos en su acepción tradicional, posea una forma que le permita al compositor expresar unas ideas personales y particulares mediante una estructura preestablecida. A la vez, podemos decir que a diferencia de la literatura o una obra de las artes plásticas, la música transcurre en el tiempo y con el tiempo y, por ello, es imposible parar y reflexionar o volver a releer un párrafo o una frase. Por este motivo, el mismo compositor, por su propio bien, se vale con mucha frecuencia del recurso de la repetición. Y es precisamente la repetición la que permite una memorización más fácil y, por consiguiente, una mejor comprensión de un tema o un motivo. En la narrativa la repetición no es deseable. La historia transcurre sin repetirse. Viene siempre hacia adelante. Y, aunque la narración implica también ciertos elementos retroactivos, será por ello por lo que “el hermetismo musical difícilmente se podría conciliar con lo progresivo del arte narrativo” (Sánchez Zamorano 1990: 328). No obstante, Carpentier sí que logró utilizar estructuras musicales en sus obras literarias y, como expresó varias veces, siguió la labor de los músicos a la hora de elaborar textos (Carpentier 1980: 213).

3. Música como símbolo

Centrémonos, entonces, en el empleo de la música como símbolo. Es bastante difícil, dados los límites de este artículo, escoger, del material que nos propone la novela, todos los casos donde la música representa el papel del símbolo. Por ello, nos limitamos sólo al uso de la música en relación con América y Europa.

Alejo Carpentier no fue sólo un buen escritor, sino que también formuló una de las teorías literarias más valientes y rigurosas de la literatura hispanoamericana. Hablamos de lo real maravilloso americano. Esta concepción literaria que, resumida, opone la realidad maravillosa americana a la falsa imaginación de la Europa perversa en la primera mitad del siglo XX se ve reflejada también en *Los pasos perdidos*. Claro está que no sólo mediante música; también el arte sonoro sirve a Carpentier para subrayar sus ideas.

El símbolo por antonomasia lo representa la *Novena Sinfonía* de Beethoven. La importancia que Carpentier da a esta obra singular del Clasicismo vienés resalta en muchos aspectos.

Primero, mencionemos los aspectos formales. El capítulo donde el autor-protagonista, dado que se trata de una novela cuasi autobiográfica, describe la audición que hizo en la sala de una posada en un pueblo perdido entre las montañas, lleva el mismo número que la sinfonía dentro del repertorio beethoveniano (Carpentier 1978: 84, 86–98). La correspondencia de los números puede parecer arbitraria, pero no se trataría entonces de Carpentier porque es de sobra conocida su preocupación por la forma,

en la que todo encaja como en la maquinaria de un reloj suizo. Gladys de Expósito está incluso convencida de que la estructura de la *Novena* de Beethoven la utilizó Carpentier para escribir este capítulo (De Expósito 1985: 54). Gabriel María Rubio Navarro apoya esta idea, aunque matiza que la sinfonía le sirvió a Carpentier más bien como pretexto para su capítulo y no como plantilla exacta (Mlčoch 2011: 93).

Carpentier utiliza la *Novena Sinfonía* también centrándose en el contenido. Esta vez, para destacar la ya comentada oposición entre una América maravillosa y una Europa perversa cuando menciona la sinfonía en el contexto de los campos de concentración nazis; y lógicamente, se pregunta que cómo es posible que la cultura alemana de fraternidad, filosofía, hombres grandes llegara a exterminar a millones de personas durante la segunda Guerra Mundial. Tal pregunta queda reflejada en la siguiente afirmación nuestra:

Esta tensión también se ve en el contraste intelectual entre el protagonista y su padre, para quien el Viejo Continente que añoraba era un seno de intelectuales, un lugar de respeto a los derechos humanos, a la vida; en definitiva un lugar donde «la ciencia estaba sustituyendo a las supersticiones. (Mlčoch 2011: 93)

Mientras que para el protagonista,

[Europa] era testimonio de torturas, exterminios en masa, cremaciones, entre murallas salpicadas de sangre y de excrementos, montones de huesos, dentaduras humanas arrinconadas a paletadas, sin hablar de las muertes peores, logradas en frío, por manos enguantadas de caucho, en la blancura aséptica, neta, luminosa, de las cámaras de operaciones. A dos pasos de aquí, una humanidad sensible y cultivada —sin hacer caso del humo abyecto de ciertas chimeneas, por las que habían brotado, un poco antes, plegarias aulladas en yidish— seguía coleccionando sellos, estudiando las glorias de raza, tocando pequeñas músicas nocturnas de Mozart, leyendo *La Sirenita* de Andersen a los niños. (Carpentier 1978: 96)

Precisamente por este dilema, esta tensión que lleva dentro, a la hora de escuchar la obra por la radio, indignado dice: “Corto la transmisión, preguntándome cómo he podido escuchar la partitura casi completa, con momentos de olvido de mí mismo, cuando las asociaciones de recuerdos no me absorbían demasiado” (Carpentier 1978: 98).

Pero, ¿por qué resulta tan drástica la audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven? No es sólo por los recuerdos y las imágenes que trascurren delante de los ojos del protagonista al oír la música, es decir, por el contraste del contenido, sino también por el contraste con el lugar donde se hace esta audición; la audición misma se efectúa en pleno bosque, en una posada vieja de un pueblo de la sierra. En pleno continente americano que presenta al protagonista una serie de elementos y fenómenos maravillosos. Estos se describen en la novela de una forma muy positiva, apaciguadora, quizá idealizada. Por citar algún ejemplo que cumpla con estas características, tendremos que volver a las últimas frases del subcapítulo IX. Después de que el protagonista corta la transmisión de la *Novena Sinfonía*, ocurre un silencio. Sin embargo, un silencio lleno de música que sigue sonando en la ca-

beza de protagonista, cuya acción alcanza en estos momentos un significado de un concierto de sentidos casi místico.

Mi mano busca un cohombro cuya frialdad parece salirle de tras de la piel; la otra sopesa el verdor de un ají que rompe el pulgar para bañarse del zumo que luego recoge la boca con deleite. Abro el armario de las plantas y saco un puñado de hojas secas, que aspiro largamente. En la chimenea late aún, en negro y rojo, como algo viviente, un último rescoldo. Me asomo a una ventana: los árboles más próximos se han perdido en la niebla. El ganso del traspatio desenvaina la cabeza de bajo el ala y entreabre el pico, sin acabar de despertarse. En la noche ha caído un fruto. (Carpentier 1978: 98)

Carpentier invierte así la dicotomía *civilización-barbarie* y resalta la posición y los valores de la selva latinoamericana y sus habitantes frente a los habitantes de las ciudades modernas, de la civilización industrial (Lukavská 2003: 85).

4. Música como estructura

Los pasos perdidos es una obra analizada desde diferentes puntos de vista. Han aparecido análisis que utilizan mitos como base de referencia, o análisis que describen el empleo de la música simbólicamente o como ambientación. Sin embargo, a diferencia de las demás novelas de Carpentier, *Los pasos perdidos* no ha visto muchos comentarios que intenten buscar paralelismos entre la estructura musical y la literaria. Si bien, algunas otras obras presentan rasgos más fáciles de analizar, en *Los pasos perdidos* también podemos hacer comparaciones entre la estructura literaria y la musical subyacente.

Antes de empezar sería conveniente aclarar algunos conceptos estructurales que utilizaremos a lo largo de nuestro breve análisis. El primer término lo representa el motivo, definido como rasgo mínimo que ayuda a componer un tema, una melodía. Con el motivo está internamente relacionado el concepto de *leitmotiv*. Este término, introducido por Wagner en la música europea, es relevante también para nosotros. Se basa en la repetición. Sin embargo, no en la repetición arbitraria sino en aquella que esté bien medida y pensada. En un artículo recogido en *Crónicas* Carpentier dice: “Será útil que su texto se componga de versículos rítmicos, ya que esa forma, forma de parábolas bíblicas, contribuye a fijar las ideas en la mente del oyente, mediante una hábil repetición de las frases” (Carpentier 1985: 550).

Aquí podemos ver que mediante la repetición, en este caso de los patrones rítmicos, se llega a la fijación de ciertos motivos en la mente del oyente. No obstante, el *leitmotiv* no siempre se tiene que relacionar con el ritmo, más bien se relaciona con la melodía ya que esta es más detectable durante la audición de una obra. Por ello, podemos afirmar que

la utilización wagneriana del motivo conductor asociaba a personajes o situaciones una determinada secuencia de sonidos que hacía sonar de modo diferente según lo requiriese la pe-

ripecia. Esta breve melodía podía parecer más alegre, más sombría, según las necesidades del compositor, pero identificando siempre a tal o cual personaje. (Rubio Navarro: 135)

No obstante, ¿qué es entonces un *leitmotiv*? En general podemos distinguir dos tipos. En el primer caso, como dice Wolfgang Kayser, “bastaría dar un paso para designar como *leitmotiv* los motivos centrales que se repiten en una obra” (Kayser 1968: 90). O, aquellos motivos que según las palabras de Marie-Pierre Lassus poseen un “espesor sincrónico [o sea] son unificadores de un personaje, de una situación o de un objeto a los que evocan en su permanencia” (Lassus 2005: 52).

Volviendo al problema de la repetición cabría destacar un matiz más, a saber, la pertenencia de la figura de la repetición a un ambiente netamente musical y no literario. La narrativa transcurre sin volver atrás, mientras que en la música, la repetición constituye, junto con la variación, uno de los recursos más utilizados. Carpentier conseguiría estas repeticiones también a través de algunas figuras retóricas como anáforas o aliteraciones —recordemos el famoso comienzo de *Concierto barroco*— o a través del constante volver a ciertas frases. Las quejas de *Los pasos perdidos* “Hélas, l’objet de mon amour!...”, “Ah, me Alas, pain, pain, ever, for ever!” o “Estos, Fabio, ay dolor!...”, son solo algunos ejemplos.

Ahora bien, ha habido varios filólogos que proponían una determinada estructura musical subyacente para *Los pasos perdidos*. Leandro Acosta (1991) indicó que se trataba de cantata; Eduard Hodousek (1965: 41–45) reconocía que *Los pasos perdidos* deberían corresponder a una sinfonía, a pesar de haber confesado que él no había encontrado dicha estructura; Sánchez Zamorano (1990: 327–345) también optó por mencionar la estructura de la cantata; Viera Kuteischikova (1965: 197–200) menciona una composición sinfónica con el desarrollo de dos temas principales: el de Mouche y el de Rosario, sin especificar detalladamente sus rasgos; y Gladys de Expósito (1985: 54–57) propone una estructura de la sinfonía para el subcapítulo nueve en el cual se desenvuelve la ya mencionada audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

Ahora bien, inexistente unanimidad entre los filólogos refleja lo difícil que es cumplir esta tarea. Sin embargo, podemos ver algunos rasgos estructurales de la novela. Primero, el tratamiento del tiempo es circular —uno de los mitos elaborados en *Los pasos perdidos* es el mito de Sísifo—, lo que significa que algunos motivos acaban por cambiar en motivos conductores, es decir, en melodías que, por consiguiente, se superponen una a la otra. Así que en casi todo el libro aparece por lo menos un tiempo del relato (señalado también por las fechas al inicio de algunos capítulos), y otro tiempo mítico, tiempo representado por el tiempo de la narración, tiempo que subyace en forma de mito o evocación el argumento de la novela. Ese hecho parece aprovecharse del procedimiento contrapuntístico. Como afirma Marie-Pierre Lassus, “El contrapunto consiste en crear líneas melódicas que se

perciben independientemente unas de otras, sin dejar de formar una armonía coherente” (Lassus 2005: 54).

Por tomar un caso como ejemplo podemos ver este contrapunto en el subcapítulo XXXV. El protagonista, ya vuelto a la civilización, pasea por las calles de Nueva York y reflexiona sobre el sentido de las cosas y de los fenómenos que ve. Es precisamente aquí donde podemos ver el uso múltiple del tiempo, es decir, el uso de la polifonía que sobrepone una melodía a la otra: el primer tiempo —la primera melodía— lo podemos percibir en el argumento de la novela, o sea, en lo que hace el protagonista; el segundo tiempo —la segunda melodía— es evocado por los hechos que ve el protagonista:

Llego a una iglesia, a cuyas penumbras ahumadas de incienso me invitan las notas de un gradual de órgano. Con profundos ecos resuenan los latines litúrgicos bajo las bóvedas del deambulatorio. [...] Ya se alza el canto gregoriano: *Justus ut palma florebit: --Sicut cedrus Libani multiplicatur: --plantatus in domo Domini, --in atris domus Dei nostri*. A la ininteligibilidad del texto se añade ahora, para los presentes, la de una música que ha dejado de ser música para la mayoría de los hombres: canto que se oye y no se escucha, como se oye, sin escucharse, el muerto idioma que lo acompaña. (Carpentier 1978: 248)

Vemos aquí, pues, que mediante la visita a una iglesia Carpentier revoca el pasado y también utiliza esta escena para contrastar los falsos ritos de la misa, “esto que aquí veo es la representación, el teatro, de un creciente malentendido” (Carpentier 1978: 248), y lo verdaderamente profundo y sensato de los rituales y del comportamiento de la gente en la selva, un otro contraste entre lo maravilloso americano y lo falso occidental: y es aquí donde podemos ver también una otra dimensión temporal, otra melodía. En el siguiente fragmento el protagonista no describe la vida en la selva utilizando el tiempo presente como en el anterior, sino que opta por el futuro.

En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca: la cena sobre la tumba, la purificación de la vivienda, la danza del enmascarado, el baño de yerbas, el gaje de alianza, el baile de reto, el espejo velado, la percusión propiciatoria, la luciferada del Corpus, son prácticas cuyo alcance es medido en todas sus implicaciones. (Carpentier 1978: 248)

5. Conclusiones

En estos fragmentos se ilustra el modo de trabajar de Carpentier. Mediante alusiones a músicos, compositores, obras o a través de la interpretación de algunas composiciones —la *Novena* no es la única que aparece comentada en *Los pasos perdidos*— crea su peculiar repertorio de símbolos que utiliza para concebir el mundo y el arte, y, luego, superponiendo una melodía sobre la otra se aprovecha de la textura polifónica para subrayar así su inimitable labor de escritor.

Bibliografía

- ACOSTA, L. (1981) *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- CARPENTIER, Alejo (1978) *Los pasos perdidos*. Barcelona, Barral editores.
- (1980) *Ese músico que llevo dentro*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- (1985) *Crónicas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- EXÓSITO, G. DE (1985) “Carpentier y Beethoven al alimón”. *Ventanal: Revista de Creación y Crítica*. 11: 54–57.
- KAYSER, Wolfgang (1968) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.
- KUTEISCHIKOVA, V. (1965) “Versión al ruso de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”. *Literatura soviética*, 11: 197–200.
- HODOUSEK, E. (1965) “Algunas observaciones sobre la personalidad y la obra literaria de Carpentier”. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*: 41–45.
- LUKAVSKÁ, Eva (2003) “*Zázračné reálno*” a *magický realismus*. Brno, Host.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007) *Diccionario de Música*. Madrid, Akal.
- LASSUS, Marie-Pierre (2005) “La estructura musical de *Los pasos perdidos* o «el sonido secreto»”. *Revista de la Casa de las Américas*. 238: 51–61.
- MLČOCH, Jan (2011) “Reflexión sobre la imagen de Europa y la de América Latina vistas a través de la música en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”. *Studia Romanistica*. 11.1: 91–98.
- RUBIO NAVARRO, Gabriel María (1998) *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante, Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ ZAMORANO, José Antonio (1990) “«El siglo de las luces»: una sonata de Alejo Carpentier”. *Philologia Hispalensis*, V: 327–345.

Prosa del Siglo de Oro

Corinna Albert

Universidad Ruhr de Bochum

El debate del arte en los diálogos literarios del Siglo de Oro

Resumen

A causa de la clasificación de la pintura como una de las *artes mechanicae*, los pintores del Siglo de Oro se encontraban en una situación socialmente y económicamente precaria. Las dificultades de los artistas se ven expresadas también en el discurso literario de los siglos XVI y XVII: la teoría del arte y la técnica pictórica llegan a ser uno de los temas centrales de la producción literaria. Dentro de todos los textos teóricos sobre la pintura encontramos un género que por su estructura ficcional merece particular interés: el diálogo literario. Los diálogos no sólo tienen como tema principal la teoría del arte, sino también escenifican referencias intermediales, como es el caso en los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho.

Abstract

Because of the classification of painting as one of the *artes mechanicae*, the painters of the Golden Age in Spain socially and economically found themselves in a precarious condition. The difficulties of the artists are reflected in the literary discourse of the 16th and 17th century: The theory of painting and the pictorial technique become one of the central themes of the literary production. Within these theoretic texts about painting we can find a genre which due to his fictional structure deserves particular interest: the literary dialogue. The dialogues do not only have theory of painting as their principal theme, they also put into scene intermedial references, as it is the case in *Diálogos de la pintura* (1633) by Vicente Carducho.

Al principio del siglo XVI, España se abre a un discurso teórico que, por vez primera, se centra en la teoría y la práctica de la pintura y las artes. La razón principal para esto son las clasificaciones de las artes y las ciencias en el Siglo de Oro español: desde la Edad Media la pintura (igual que la escultura y la arquitectura) queda clasificada como una de las *artes mechanicae* (Jacobs 1996: 64–65), quiere decir, las artes que “se ejercitan con el cuerpo”; y no arte *liberal*, las “artes del entendimiento, dignas de los hombres libres” (Gállego 1976: 66). Hasta el *Quattrocento*, la misma clasificación de las artes era vigente en Italia. Con Leonardo da Vinci

y otros artistas y teóricos se inició paulatinamente la separación de la pintura de las *artes mechanicae* y su revalorización como *ars liberalis* (cfr. Jacobs 1996: 64–65).

En España podemos constatar una mayor resistencia respecto al reconocimiento de la pintura como arte liberal. En la Península Ibérica, esta clasificación una cuestión de índole teórica y práctica. Socialmente y económicamente, la mayoría de los pintores se encontraba en una situación precaria. Como oficialmente pertenecían al grupo de los artesanos, los pintores debían de entrar en gremios y cofradías (Gállego 1976: 84), estaban sujetos a diferentes obligaciones de estas comunidades, debían de cumplir con el servicio militar y tenían que pagar impuestos especiales (cfr. Hellwig 1996: 48–54), como la *alcabala*, una tasa para contratos de compraventa (cfr. Gállego 1976: 19–28).

La revalorización de la pintura como *ars liberalis* conllevaría muchos privilegios sociales y económicos para los pintores, como, sobre todo, la exención del pago de la *alcabala*, pero también el permiso de ejercer cargos honoríficos, la exención del servicio militar y de las servidumbres impuestas a los gremios (Calvo Serraller 1991a: 207; Jacobs 1996: 66; cfr. Hellwig 1996: 48–54). Ya que se les negaban estos privilegios a los pintores, entran en pleitos jurídicos contra la Hacienda Real en los que defienden la liberalidad, la nobleza y la ingenuidad de la pintura (Calvo Serraller 1991a: 208; cfr. Gállego 1976).

El debate que hemos descrito aquí se ve expresado también en el discurso literario español de los siglos XVI y XVII. Las artes y la pintura llegan a ser uno de los asuntos centrales de la producción literaria del Siglo de Oro. La creciente literatura artística española, sobre todo en el siglo XVII, no sólo parte de las aspiraciones sociales y artísticas de los artistas mismos, sino a menudo de un “destacado grupo de intelectuales a los que unían lazos de amistad, familia o intereses” (Calvo Serraller; Portús 2001: 105). Los poetas y dramaturgos representan un papel muy importante en el debate del arte en el Siglo de Oro. La figura clave entre los escritores es, sin duda, Lope de Vega (cfr. Portús Pérez 1999), que no sólo era amigo o pariente de muchos artistas y cuya obra poética y dramática desborda de referencias a las artes, sino que también, junto con los artistas e igual como otros poetas, abogaba por la nobleza de la pintura (cfr. Calvo Serraller; Portús 2001: 106).

La posición social de los artistas es uno de los asuntos principales de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro. Pero también podemos constatar otros tópicos de la literatura artística española: el arte al servicio de la religión y de la fe (Hellwig 1996: 122)¹; la relación entre la pintura y las otras artes, y la competición entre pintura y escultura, parecido al *paragone* italiano (cfr. Hellwig 1996: 139–200) o la comparación entre poesía y pintura bajo la fórmula horaciana de *ut pictura poesis* (cfr. Sanz 1990: 94; cfr. Portús Pérez 1999: 31–32). Aparte de estos temas predominantes, hallamos también cuestiones de técnica y práctica pictórica, como el debate sobre la primacía de dibujo o color (Sanz 1990: 94), e incontables mo-

¹ En este contexto obtienen gran importancia los decretos de la Contrarreforma (Calvo Serraller 1991a: 209).

tivos históricos, sociales o jurídicos que sirven como argumentos en la discusión sobre la pintura como *ars liberalis*.

La pintura y las artes se convierten, pues, en una temática central en la poesía y, sobre todo, en el discurso teórico: tratados, comentarios, discursos, alegatos jurídicos, memoriales, deposiciones, cartillas académicas y diálogos reflexionan sobre el arte pictórico y exponen los temas e ideas antes mencionados.

Entre dichos géneros del discurso teórico, el diálogo es el único género ficcional y merece particular interés. Sin embargo, en la mayoría de los estudios de la literatura artística española hasta ahora no lo ha recibido. En los diálogos, la teoría —en nuestro caso, la teoría de la pintura— se realiza en el modo de la ficción (Häsner 2004: 20). La argumentación se desarrolla en el marco ficticio de una conversación de varios interlocutores y en unas “determinadas circunstancias espaciales y temporales” (Gómez 2000: 19). Esta “ficción conversacional” o “mimesis conversacional” (*cf.* Vian 1988) en realidad es el gran valor del género del diálogo. De esta manera, el diálogo “supera la sequedad expositiva del tratado científico” (Gómez 2000: 19). Pero, a causa de la ficción, el diálogo también se abre a recursos estructurales que en un tratado estarían considerados inadecuados: emplea recursos estilísticos y registros del discurso oral, muestra diferentes estilos del habla, expone emociones y afectos de las figuras, e incluso se sirve de recursos como la ironía, la parodia o la disimulación (*cf.* Häsner 2004: 33–42).

El diálogo es un género importante para la teoría de la pintura. Esto se muestra, sobre todo, ya en la literatura artística del *Cinquecento* italiano², que es el precedente principal de la literatura artística española (Fernández Arenas 1982: 22 y 36; Sanz 1990: 93). En general, se considera el diálogo “un recurso muy útil cuando el tema a tratar tenía una dimensión polémica” (Calvo Serraller; Portús 2001: 26), que, sin duda, es el caso en el debate del arte en el Siglo de Oro.

Entre todos los géneros de la literatura artística española que han sido estudiados relativamente bien, el diálogo, en cambio, no ha recibido hasta hoy la atención que merece. En este contexto conviene recalcar que la literatura artística española no ha sido muy valorada durante mucho tiempo, ni por la historiografía artística (*cf.* Calvo Serraller 1991b: 11–12), ni por la Filología hispánica. Pero, con el creciente interés para la literatura artística española en general³ también se empieza a estudiar los diálogos con mayor interés.

Podemos distinguir diferentes grupos entre todos los diálogos que tratan la pintura. En primer lugar, hay que mencionar los diálogos que son de una temática diferente, pero que reflexionan sobre las artes. Podríamos mencionar aquí el diálogo *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) de Cristóbal

² Los diálogos centrales son: Pomponio Gaurico: *De Sculptura* (1504), Paolo Pino: *Dialogo di Pittura* (1548), Ludovico Dolce: *Dialogo della Pittura* (1557) y *Dialogo dei colori* (1565), y Raffaello Borghini: *Il Riposo* (1584) (*cf.* Calvo Serraller; Portús 2001: 25–26 y 37–39; *cf.* Gállego 1976: 38–42).

³ Particularmente después de la publicación de las *Fuentes literarias para la historia del arte español* de Francisco Javier Sánchez Cantón entre los años 1923 y 1941.

de Villalón, que está considerado como “buen ejemplo de texto humanista divulgador de las nuevas corrientes en las ciencias y en las artes” (Fernández Arenas 1982: 55), y esto también con respecto a la pintura y a los pintores. En este diálogo entre los dos amigos Gaspar y Hierónimo se pueden encontrar, entre otras cosas, “interesantes alusiones a varios artistas españoles y extranjeros” (Gaya Nuño 1975: 19). Pero no es éste el único diálogo de Villalón que, entre otros temas, también trata la pintura. En *El Scholástico* (1538) —uno de los diálogos renacentistas más populares del Siglo de Oro— Villalón emplea diferentes ejercicios de *ékfrasis*: los interlocutores describen el edificio y diferentes obras de arte que se encuentran en el palacio donde tiene lugar la conversación (*cf.* Bollard 2005).

En segundo lugar, conviene mencionar los diálogos que tratan la pintura o las artes como tema central o tema único: son éstos las *Medidas del Romano* (1526) de Diego de Sagredo, el *Diálogo de la pintura* (1563) y *Del sacar por el natural* (1563) de Francisco de Holanda⁴ y los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho⁵.

A continuación, quiero centrarme en estos diálogos puramente “artísticos”. Representan conversaciones entre dos o más personas que son profesionales o aficionados de la pintura o de las artes. En el texto de Sagredo, por ejemplo, conversan el eclesiástico Tampeso y el pintor Picardo (Gállego 1976: 54); en el *Diálogo de la pintura* de Francisco de Holanda se desarrolla una conversación entre diferentes personajes del mundo artístico y literario romano, entre ellos Miguel Ángel (*cf.* Menéndez Pelayo 1962: 391; Sanz 1990: 95). En todos los textos se discuten temas, motivos y cuestiones actuales de las artes y de la pintura. A veces lo hacen con un enfoque temático más concreto, como en el caso de las *Medidas del Romano* de Sagredo donde se habla sobre la arquitectura (*cf.* Menéndez Pelayo 1962: 364 y ss.; Gaya Nuño 1975: 18 y ss.) o en *Del sacar por el natural* de Holanda que se centra en el arte del retrato (Menéndez Pelayo 1962: 391). La conversación se desarrolla durante varios días, a veces con enfoques temáticos previamente determinados para cada día. A veces los personajes se encuentran en un *locus amoenus*, como en el caso de los *Diálogos* de Carducho (Sánchez Cantón 1933: 62); pero también hallamos lugares más “artísticos”: en las *Medidas del Romano*, por ejemplo, la conversación entre los interlocutores tiene lugar en un taller.

No obstante, la reflexión sobre los diálogos del arte está caracterizada por algunas debilidades. En primer lugar, hay que mencionar que en muchos estudios se los denomina los diálogos como “tratados”, aunque, como hemos señalado, no pertenecen a este género. La lectura de estos “diálogos artísticos”, como consecuencia, en la mayoría de los estudios muestra un topos de la investigación sobre el diálogo renacentista: los diálogos eran leídos sólo como testimonios del discurso (pictórico,

⁴ Francisco de Holanda escribió los diálogos en portugués, pero se divulgaban por la traducción española del pintor Manuel Denis de 1563 (Menéndez Pelayo 1962: 434).

⁵ También podríamos incluir en este corpus los *Diálogos de la pintura* de Rodrigo Caro del siglo XVII, pero el manuscrito está considerado perdido (*cf.* Brown 1978, en: Hellwig 1996: 34, n. 65); tampoco existen los *Diálogos del pintor cristiano* (1607) de fray Diego de Arce (Portús Pérez 1999: 25).

en este caso) contemporáneo, junto con tratados u otras formas de textos teóricos, quitándoles su escenificación compleja (Hempfer 2002: 19). La escenificación de los diálogos, sus diferentes niveles de comunicación (típicos de textos ficcionales) y los excedentes semánticos producidos por estos niveles de comunicación, sin embargo, son las características más interesantes del diálogo (Häsner 2004: 21).

Además, podemos constatar otra tendencia de la teoría del diálogo que también ha ejercido una influencia sobre los análisis de los diálogos de arte. Hasta hace poco, en la investigación sobre el diálogo se podía notar la tendencia a “monologar” los diálogos, identificando replicas de algunos interlocutores con la opinión o la afirmación del autor (Hempfer 2002: 19). Mientras que en la teoría del diálogo, en general, este procedimiento puede ser considerado como superado, todavía parece siendo vigente en los estudios específicos sobre el diálogo del arte.

Los “diálogos artísticos” merecen otra forma de análisis. Por un lado, requieren un análisis que no solo se base en su nivel argumentativo (*discours*), sino sobre todo en su nivel narrativo (*histoire*). Por otro lado, es imprescindible analizar las referencias intermediales de los diálogos. En los textos, no solamente se realiza la teoría de la pintura en el modo de la ficción, sino también se efectúa la integración de imágenes y dibujos.

Quiero demostrar la importancia de estas referencias intermediales con el ejemplo de los *Diálogos de la pintura* del pintor Vicente Carducho. Se trata de un diálogo entre un maestro de la pintura y un discípulo. En el transcurso de ocho días hablan y discuten sobre el origen, la historia, las definiciones y los modos de la pintura, sobre la relación entre pintura y poesía, sobre dibujo y colorido, la iconografía religiosa y, al final, sobre materiales, técnicas y términos específicos (*cf.* Hellwig 1996: 35). El lugar de la conversación es un sitio ameno (Sánchez Cantón 1933: 62): mientras que están hablando, el maestro y el discípulo pasean a lo largo del Manzanares o se sientan a la orilla del río.

El gran valor de los *Diálogos* de Carducho no sólo reside en la información sobre la teoría y la práctica de la pintura contemporánea, sino sobre todo en la forma ficcional de transmitir estos conocimientos y, como quiero destacar aquí, en la integración de imágenes y poemas: al final de cada diálogo encontramos una composición poética y un grabado alegórico (Sánchez Cantón 1933: 62)⁶. La mayoría de los autores de estas poesías eran de gran importancia para la vida literaria contemporánea, como Valdivielso, López de Zárate, Pérez de Montalbán o —por supuesto— Lope de Vega (Calvo Serraller; Portús 2001: 118). Los poemas versan “sobre algún aspecto doctrinal tratado en el capítulo” (Calvo Serraller; Portús 2001: 118) y, por lo tanto, temáticamente siempre están relacionados con el diálogo al que pertenecen (Hellwig 1996: 35). Aparte de los poemas, al final de cada diálogo encontramos un grabado que subraya e ilustra “las posibilidades narrativas e intelectuales de la imagen” (Calvo Serraller; Portús 2001: 118). Vemos, por

⁶ A excepción del diálogo primero que solamente viene acompañado por un grabado.

ejemplo, la figura alegórica femenina de la pintura representada como arte liberal (Jacobs 1996: 72).

Los grabados y los poemas no funcionan como simples ilustraciones de los conocimientos transmitidos en el diálogo, sino son parte fundamental de la *histoire*: los interlocutores del diálogo también discuten estos grabados y poemas. Veamos un ejemplo: al final del diálogo séptimo, en el que han discutido un tema concreto, el de la pintura de historias sagradas, el maestro le confía al discípulo un poema de Francisco López de Zárate y un grabado que representa San Lucas que retrata a Cristo y a la Virgen. El maestro le instruye al discípulo que estudie estos documentos hasta el día siguiente (fol. 128).

En el poema, López de Zárate enumera con palabras significativas las cualidades de la pintura, para llegar a su tema central que es el ideal del pintor cristiano, San Lucas, a quien emula Carducho (fol. 128v–129v). Igual que las otras composiciones poéticas que acompañan los diálogos, este poema no representa frases simples para ayudar al discípulo a memorizar lo aprendido, sino es un texto poético muy elaborado y creativo. Además, si miramos el diálogo que lo precede, vemos la integración del poema al nivel narrativo del diálogo: al final del día, en el que han discutido los modos de pintar sucesos históricos y historias sagradas, el maestro alaba San Lucas como “Patron de todo el arte” y hace referencia explícitamente al poema de Zárate y al grabado (fol. 128).

Al encuentro siguiente —en el diálogo octavo— el maestro le pregunta al discípulo su opinión sobre los versos del poema (fol. 146v). Aquí destaca, por un lado, la temporalidad entre los diálogos, y por otro lado, otra vez la integración del poema al nivel narrativo: el discípulo le devuelve el dibujo y el poema antes prestado y alaba la excelencia y el contenido de los documentos. Por su respuesta, los dos interlocutores llegan al tema que más preocupa al discípulo: ¿Por qué no está “puesta en la cumbre de los honores” la pintura si hay versos tan bonitos sobre esta arte (fol. 147)?

De un libro de arte se esperaría que también contenga arte. Los diálogos, sin embargo, no solamente contienen muestras del arte de la que están hablando, sino las imágenes, los dibujos o las descripciones ekfrásticas de cuadros que contienen se convierten en elementos fundamentales de la *histoire*, en elementos del nivel narrativo del diálogo. Hay que leer los diálogos, pues, no solamente como testimonios del discurso artístico del Siglo de Oro, sino como verdaderos textos literarios.

Bibliografía

- BOLLARD, Kathleen (2005) “Ekphrasis and the Renaissance Student: Classical versus Biblical Authority in Villalón’s *El Scholástico*”, en: Frederick A. de Armas (ed.) *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg, Bucknell Univ. Press: 59–77.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1991a) “La teoría de la pintura en el Siglo de Oro”, en: Alfonso Pérez Sánchez et al. (ed.) *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid, Mondadori: 205–222.

- (1991b) *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- Portús, Javier (2001) *Fuentes de la Historia del Arte II*. Madrid, Historia 16.
- CARDUCHO, Vicente (1633) *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Francisco Martínez.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (1982) *Renacimiento y Barroco en España, Colección Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. T. 6. Barcelona, Gustavo Gili.
- GÁLLEGO, Julián (1976) *El pintor de artesano a artista*. Granada, Universidad, Departamento de Historia del Arte.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1975) *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- GÓMEZ, Jesús (2000) *El diálogo renacentista (Forma y evolución del diálogo renacentista)*. Madrid, Laberinto.
- HÄSNER, Bernd (2004) “Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung”, en: Klaus W. Hempfer (ed.) *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und renascimentales Selbstverständnis*. Stuttgart, Steiner: 13–65.
- HELLWIG, Karin (1996) *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. Frankfurt a. M., Vervuert.
- HEMPFER, Klaus W. (2002) “Lektüren von Dialogen”, en: Klaus W. Hempfer (ed.) *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*. Stuttgart, Steiner: 1–38.
- JACOBS, Helmut C. (1996) *Divisiones philosophiae. Spanische Klassifikationen der Künste und Wissenschaften im Mittelalter und Siglo de Oro*. Frankfurt a. M., Vervuert.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962) *Historia de las Ideas Estéticas en España*. T. 2. Madrid, CSIC.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1999) *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarrabia (Guipúzcoa), Nerea.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923–1941) *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Tomos 1–5. Madrid, JAE.
- SANZ, María Merced Virginia (1990) “La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 3/5: 93–116.
- VIAN HERRERO, Ana (1988) “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”. *Edad de Oro*. 7: 168–177.

Katarzyna Setkowicz

Universidad de Wrocław

Los principios de la profesionalización del escritor en el siglo XVI en España: el caso de Feliciano de Silva

Resumen

El artículo presenta los resultados del análisis de la situación del escritor en el siglo XVI español, tomando en cuenta sobre todo las condiciones y las limitaciones impuestas por el mercado editorial, recientemente surgido. Se pretende determinar el carácter de la naciente profesionalización en el mundo literario en el contexto de la proliferación de la así denominada literatura de entretenimiento o literatura de consumo. Como ejemplo, la autora se sirve del fenómeno de los libros de caballerías, así como de la biografía y la obra de uno de sus más fecundos autores, Feliciano de Silva.

Abstract

The article presents the results of the analysis regarding the situation of a sixteenth century writer in Spain, taking into consideration mostly the conditions and the limitations imposed by the, newly emerged, publishing market. The intention is to determinate the character of the infant professionalization in the literary world in the context of the proliferation of so-called entertainment literature or consumption literature. As an example, the author uses the phenomenon of the *libros de caballerías* (Spanish books of chivalry), as well as biography and work of one of their most fecund writers, Feliciano de Silva.

Los principios de la profesionalización del escritor en España tienen lugar ya en el siglo XVI: una tesis que puede resultar discutible, y ante todo, porque los autores de aquel entonces evidentemente no constituyen un grupo social (ni más ni menos) unificado, de cuyos rasgos profesionales podríamos hablar en un sentido más amplio y generalizado. El objetivo de mi investigación es mostrar estos primeros brotes de la iniciativa profesional que nace en el siglo XVI, al convertirse el libro en una mercancía propiamente dicha. Por aquel entonces, los autores de libros empiezan a desarrollar su actividad dentro del marco de unas nuevas condiciones económicas, culturales y sociales. Y en este nuevo espacio, tras un cambio

extraordinario que supuso la introducción de la imprenta, “el escritor debe buscar su propia definición entre el principio de la autoridad y el valor de la propiedad” (Ruíz Pérez 2003: 69). Dicha tensión entre la noción de la autoridad y la propiedad, pero también el mencionado ya desarrollo de la imprenta que influye en toda la idea acerca de la lectura —haciendo surgir, entre otras cosas, la así llamada “literatura de entretenimiento”—, se convertirá en la base para el futuro concepto del escritor profesional.

Antes que nada, nos encontramos ante la necesidad de definir qué es un escritor profesional, si se trata de alguien capaz de vivir sólo de su pluma. Parece evidente que en el siglo XVI las circunstancias económicas en el mercado libresco no eran todavía tan favorables como para poder vivir solamente de ser escritor. Sin embargo, según señala Jesús Martínez Martín (2009: 73), todavía en el siglo XIX pocos autores consiguen vivir de escribir, aunque ya por aquel entonces nadie duda en la existencia de la idea misma, de la posibilidad de escribir profesionalmente.

Sin lugar a dudas, en el siglo XVI se pueden vislumbrar por lo menos los primeros indicios del nacimiento del concepto de la autoría como tal, y los vinculados a varias condiciones que lo implican, como, por ejemplo, la pena por anonimato desde el año 1558 o la existencia de privilegios, unidos al libro, que son vendibles, o sea: el autor, el primer propietario de su obra, puede vender su derecho a ella. La emergente realidad del mercado empieza a condicionar la producción literaria y, por lo tanto, conlleva los primeros intentos de la definición de los agentes participantes en el fenómeno. Covarrubias en el año 1611 así define el autor: “Autores, los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recibido, porque no ay quién dé razón dél ni le defienda” (Covarrubias 1993: 170). En cuanto al término “escritor”, y aunque la profesión como tal, en el sentido moderno, no existe en el siglo XVI, el diccionario de Covarrubias sí que admite esa acepción, ya que pone: “Escritor: el que escribe; algunas vezes significa autor de algunas obras escritas, y otras el copiadador, que llamamos escritor de libros” (Covarrubias 1993: 542). Ser escritor en el siglo XVI tiene un significado mucho más amplio, o sea, el dedicarse literalmente a escribir, cualquier tipo de texto que fuese, ya que la capacidad de expresarse por escrito en la alta Edad Moderna seguía siendo una competencia de pocos. Como explica Bouza (Bouza 2005: 319),

En numerosos casos eran los parientes y amigos quienes accedían a notar a ruego de quien no sabía escribir, pero también era posible recurrir a personas que cobraban por realizar este servicio, bien de forma ocasional como los sacristanes, maestros de escuela o monaguillos [...], bien como una actividad profesional en el caso de los llamados escritores o escribientes.

Así pues, el término que suele emplear Bouza es el del “autor”, probablemente más propio de la época, ya que más dilatado al referirse a todos estos personajes que por aquel entonces deciden componer algo. Hablamos no obstante de los “principios de la profesionalización del escritor” justo porque queda un espacio indefinido entre un autor accidental de aquel entonces y un escritor profesional de la época moderna. Las dudas surgen, entre otras, por la “relativa facilidad con

la que podía editarse en el Siglo de Oro y, de resultas, venir a convertirse en autor” (Bouza 2005: 324); la gente puede publicar sus escritos y efectivamente lo hace; pocos, sin embargo, editan sus obras realmente con vistas a cobrar alguna ganancia.

Aparecen, entonces, los libros de caballerías españoles a principios del siglo XVI, convirtiéndose en poco tiempo en un verdadero pilar de la industria editorial española al gozar de, en palabras de Menéndez Pelayo, una “extraordinaria abundancia que excede con mucho a todas las demás novelas juntas de la Edad Media y del siglo XVI” (Menéndez Pelayo 1962: 200). Para demostrarlo, tanto Maxime Chevalier (Chevalier 1976: 65), como Carlos Blanco Aguinaga o José Manuel Megías, nos aportan unos datos muy concretos en cuanto a la proliferación de tales obras en la España del Siglo de Oro, haciéndonos pensar en una vertiginosa cantidad de entre 240 mil y 300 mil ejemplares impresos, “para una población que, incluido Portugal, no llegaba a los diez millones” (Ferrerías 2009: 58). Como vemos, el grado de consumo de los libros de caballerías era enorme, los leían, y si no precisamente leían —por lo menos los escuchaban—, todas las clases sociales (Ferrerías 2009: 58). Ferrerías subraya que el vertiginoso éxito de las novelas de caballerías no fue sólo una cuestión de una especie de moda, “sino el nacimiento de lo que entendemos hoy por obra literaria”, refiriéndose por supuesto a la obra puramente literaria, libre de ese valor añadido que constituían las lecciones o moralidades. Como acertadamente observa:

Todo lo que se publica [en aquella época] quiere enseñar, aleccionar, mostrar, y de repente, cortando esta corriente que parecía obligatoria, aparecen los libros de caballerías que sólo quieren divertir, que no apelan a ninguna autoridad o moral conocidas, que se desentienden de todo parentesco moral y hasta histórico. Lo que desean los libros de caballerías, es mostrar las aventuras de un caballero andante y nada más. (Ferrerías 2009: 67)

La literatura caballescica se convierte asimismo en “un auténtico negocio de escritores e impresores que se veían precisados a imprimir de nuevo los títulos de más éxito o añadían partes a las obras más famosas” (Buendía 1960: 32). De hecho, a partir de la publicación del progenitor de la moda, el *Amadís de Gaula* (1508) de Montalvo, según afirma Buendía, apenas hay un par de años en los que no aparezca alguna novela de caballerías.

Tal popularidad da lugar a un exceso de escritores que quieren atender a la demanda del público incluso sin tener, en algunos de los casos, las capacidades requeridas para esa tarea. De este modo, se produce también una degeneración del género, que por su parte conlleva una manifiesta aversión de muchos de los intelectuales de la época, orientados por lo general en contra de las aventuras caballescicas. Varios argumentos se levantan, a los libros de caballerías se les reprocha su inverosimilitud, mal estilo, incitación al vicio. Según los humanistas, como señala Joseph Pérez (2010: 60), “la literatura que merece sus favores es la que vehicula un saber y una enseñanza moral. Por eso condenan casi sin apelación tales ficciones mentirosas y fútiles, como las novelas de caballerías; (...)”. El oficio de escribirlas no puede ser, según la mentalidad de la época, un oficio honrado. La actividad li-

teraria de Feliciano de Silva (~1490–1554), quien todavía hasta hace poco ha sido considerado una figura marginal en la historia de la literatura española, la comenta irónicamente Diego de Hurtado de Mendoza, uno de sus opositores más feroces, autor de dos cartas satíricas relativas a la figura de Feliciano:

Dicen que habéis hecho mercancía de vuestra habilidad, y que será bueno por esto el haber escrito vuestro libro. Peor hizo el conde don Julián, que vendió a su patria. Hagamos cuenta que vuestro libro es un huerto lleno de puerros, de ajos y de cebollas, y que no las habiades menester, ¿a quién parecerá mal haberlas sacado a vender a la plaza? porque es gran cosa vivir los hombres de industria. Si es de sabios mudar consejo, ¿por qué no pudisteis vos, si os hallábades mal con la ley del guerrero pasaros a la de escritor?

Dicha degeneración del género es, por consiguiente, una consecuencia directa del fenómeno de la primacía del “carácter de producto editorial (el libro) frente a su naturaleza literaria (el texto)” (Megías 2008: 64) en los textos caballerescos. Las estrategias que tienen como objetivo el fomento de las ventas ya no solo constituyen la preocupación de los editores o los impresores, sino también de los autores que quieren ofrecer a los lectores un producto con unas características bien determinadas. Escribe Antonio Gargano (2012: 155):

Cualquiera que sea el valor literario de cada una de las novelas [de caballerías], lo cierto es que la difusión del género en su conjunto adquirió proporciones extraordinarias, hasta tal punto que los libros de caballerías constituyeron uno de los primeros ejemplos de aquel fenómeno que las sociedades modernas han aprendido a conocer en formas cada vez más frecuentes y vistosas, y al que es habitual referirse con la expresión «literatura de consumo».

Si aceptamos la existencia del mercado editorial bien orientado hacia la venta de su producto, y el surgimiento de la así llamada “literatura de consumo”, nos encontramos ante la necesidad de aceptar también la aparición del que escribe las obras simplemente para venderlas, incluso si las condiciones económicas y las posibilidades del mercado todavía no le permiten vivir solo de ellas.

El ejemplo que propongo investigar, Feliciano de Silva, de oficio regidor de la Ciudad de Rodrigo, fue persona que gozaba de una gran estima a nivel social; según asegura Fernando Arrabal (1998: 13),

Ciudad Rodrigo, consciente de las virtudes tan excepcionales que adornaban a su sobresaliente vecino, le empingorotó en vida: fue regidor del ayuntamiento, árbitro en los tribunales, perito en testamentos, testigo en posesiones de canonjías. A pesar de ser lego y nuevo cristiano, el cabildo de la catedral le designó como representante en el concilio de Salamanca.

Un ciudadano tan estimado por el desempeño de sus cargos oficiales, comprometiéndose con la actividad literaria se convierte, no obstante, otra vez en palabras de Arrabal, en “el mayor chivo expiatorio” de la literatura española, tanto para sus contemporáneos, como para los teóricos de literatura actuales. Feliciano de Silva compone a lo largo de su vida hasta cinco libros de caballerías: *Lisuarte de Grecia* (¿1514?), *Amadís de Grecia* (1530), *Florisel de Niquea* (1532), *Florisel de Niquea, libro III* (¿1535?), *Florisel de Niquea, libro IV* (1551). ¿Un pasatiempo vicioso, como lo calificarían los literatos quinientistas? Consolación Baranda, en su “Introduc-

ción” a la *Segunda Celestina*, escrita también por Silva, sostiene que en el caso de la actividad literaria de Feliciano de Silva no se puede hablar de una mera diversión propia de la edad juvenil:

Mientras que los autores de estas comedias [humanísticas] afirmaban que sus obras eran un simple pasatiempo de juventud, una distracción de su actividad habitual, Feliciano de Silva no se justifica ante sus receptores: cuando escribe esta obra es un autor maduro y conocido, orgulloso de su actividad literaria. (Baranda 1988: 37)

Una actividad literaria que, aunque concentrada más bien en la producción de continuaciones, se caracteriza por cierto grado de originalidad. Silva no solamente no sigue de manera muy fiel ni la trama ni el tono de las obras antecedentes, sino también introduce evidentes innovaciones, por lo que sus obras, como señala Megías (2008: 76), “marcan la senda del modelo narrativo caballeresco que triunfará en la segunda mitad del siglo XVI”. Son textos despojados de sus objetivos moralizantes y didácticos, orientados hacia la diversión y el entretenimiento. Constituyen una

concatenación de mil y una aventuras de distintos personajes, en diferentes espacios, dando entrada a todo tipo de situaciones amorosas, pastoriles, maravillosas, bélicas... [...] La multiplicación de protagonistas y de escenarios convierte las obras en un verdadero río de aventuras. (Megías 2008: 76)

Es literatura popular, una literatura de consumo en pleno sentido de esta palabra, ya que nace orientada hacia los gustos del público. ¿Si un autor crea un producto que entre muchos de sus contemporáneos más cultos queda tachado de disparatado y dañino, y lo crea prácticamente en serie, podemos suponer que ya constituye una de las partes del mercado, respondiendo al “mal gusto” de los consumidores? Ciertamente es que con el transcurso del tiempo los libros de caballerías se alejan cada vez más del modelo aristotélico de la literatura, formulando un nuevo paradigma caballeresco que es justamente, en palabras de Megías, el “paradigma de entretenimiento” (2008: 80), o sea “el buscar en la síntesis la fórmula ideal para agradar al mayor número de lectores” (2008: 80). Son procedimientos propios de la literatura masiva, literatura consumista y, en definitiva, una literatura orientada hacia la ganancia. La actividad literaria de Feliciano de Silva demuestra, por una parte, que ser autor de textos puede ya por aquel entonces suponer alguna ganancia considerable, pero, por otra, constituye una prueba de la insuficiencia del mercado: Silva es un funcionario bastante pobre. La escasez de sus recursos puede servir de explicación de por qué Feliciano de Silva, en cierto momento, se pone a escribir en serie.

Los libros de caballerías constituyen, dicho sea de paso, un género idóneo para ese tipo de producción. Para asegurarse las ventas del tomo siguiente, los autores utilizan ciertas estrategias populares también hoy en día, como, por ejemplo, el final abierto. Como explica Megías, “Cuando todas las líneas argumentales han desembocado en lo que podría ser un típico *happy end*, siempre ocurre algo imprevisto” (2008: 151). O sea, se introduce cualquier elemento nuevo (un personaje, un

problema, etc.) que impide la conclusión de la novela. Según Megías, es evidente la motivación del autor en el caso de Feliciano de Silva, para quien “la creación literaria no es un ejercicio puntual, sino que se trata de una práctica consciente, y en términos modernos profesional” (2008: 161). Todos los mayores éxitos editoriales de la época tienen, efectivamente, sus secuelas, sean o no escritas por el mismo autor que la obra original. De hecho, los cuatro libros de *Amadís*, “refundidos” por Montalvo, tienen hasta nueve continuaciones, *Clarián de Landanís*: cuatro, etc. Si tomamos como ejemplo el *Amadís de Grecia* de Silva, vemos como la obra termina con una especie de publicidad de la parte siguiente: en una rimada apóstrofe “Del corrector al lector”, el autor incita a los lectores para que sigan las aventuras de los protagonistas con el décimo libro del ciclo (que verá la luz ya dos años más tarde):

Si tienes desseo y quieres saber
 Los hechos de aquellos que d'estos nascieron,
 Lee el dezeno que nombre pusieron
 De don Florisel de gran merecer,
 el cual cuenta largo, según puedes ver,
 aquello que falta de nuestra historia,
 que son todas cosas de dina memoria
 que ellas y el tiempo será un perecer. (Silva 2004: 581)

Como vemos, el libro funciona como parte de una serie que asegura la venta de las partes siguientes “enganchando” a los lectores, sobre todo por el uso del ya mencionado procedimiento del final inconcluso, propio de los libros de caballerías.

¿Cómo llega a ser Feliciano de Silva un autor de novelas de caballerías? Según Cravens, supuestamente durante sus estudios en Salamanca (no sabemos a ciencia cierta si Feliciano de Silva efectivamente estudia en Salamanca, pero así lo dispone su padre en el testamento), debe de entrar en contacto con las novedades literarias de la época, y también con los “Amadises” de Montalvo y el tomo sexto de la serie escrito por Paéz de Ribera, publicado justo en Salamanca el año 1510 (Cravens 1976: 23). En 1511 y 1512 aparecen también dos primeros libros del ciclo sobre Palmerín. “Según todos los indicios, el autor (o autora) de estos dos libros fue de la misma Ciudad Rodrigo, patria de Feliciano de Silva. Este, que ya era regidor de Ciudad Rodrigo en 1507, conocería al autor, o al menos estaría enterado de su trabajo literario” (Cravens 1976: 23). *Palmerín de Olivia*, por cierto, debe de ser una obra muy apreciada en la época si tomamos en cuenta sus trece ediciones, el número que sitúa a ese libro de caballerías en el segundo lugar después del *Amadís* de Montalvo (Demattè 2004: 7). Con esa motivación, Feliciano de Silva publica en el año 1514 su primera novela de caballerías, *Lisuarte de Grecia*.

Luego vienen largos años del silencio, hasta el año 1530, la publicación de *Amadís de Grecia*. Juzgando por la cantidad de libros que escribió en los años 1530–1535 (tres novelas), “es de suponer que por esos años Silva comenzó su vida semiaislada en Ciudad Rodrigo” (Cravens 1976: 29). Es, por supuesto, discutible si

se pone a escribir sólo para aumentar su caudal, siempre algo insuficiente. Cravens describe, no obstante, varios indicios del problema que tiene Silva con los recursos, y sobre todo el testamento que “revela que dependía, en parte, de dinero y otras cosas que le mandaba su hijo Diego desde el Perú, y otro poco de la venta de sus libros” (Cravens 1976: 29). La relativa pobreza de Feliciano de Silva queda afirmada también por uno de sus amigos, Jorge de Montemayor, en su *Epitafio a la sepultura de Feliciano de Silva*.

Dada la popularidad del género, es normal que aparezcan tensiones entre los autores de las obras: el mercado libresco no está, por supuesto, libre de la noción de competencia. El mismo Feliciano de Silva no solo rivaliza expresamente con otros escritores, tampoco les escatima malas palabras; hace, por ejemplo, una dura crítica de *Lisuarte de Grecia* escrito por Juan Díez cuya única edición ve la luz en el año 1526. Aunque evidentemente el segundo *Lisuarte* no tiene mucho éxito, se nota bastante tensión entre ambos autores, probablemente por el hecho de que cuando Feliciano de Silva publica su *Lisuarte de Grecia*, Juan Díez ya tenga avanzado el suyo, que es la continuación del *Florisando* de Páez de Ribera y no, como en caso de Silva, de *Las sergas de Esplandián*. Por lo tanto salta por encima del libro VII del Regidor de la Ciudad de Rodrigo y publica el libro VIII del ciclo de “Amadis” cuando Feliciano de Silva ya tiene avanzado el libro de *Amadís de Grecia*, que constituye por supuesto la continuación de su propia obra. En la parte del *Prólogo* al *Amadís*, titulada “El corrector al lector”, Silva evidencia su rivalidad con Juan Díez de manera más que explícita:

Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no que saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta gran genealogía escrito, pues dañó así poniendo confusión en la decendencia y [continuación] de las historias”. (Silva 2004: 7)

Como señala Carlos Sainz de la Maza (1991: 281–282), la versión genérica representada por Páez de Ribera o Díaz en el ambiente social que se respira por aquel entonces simplemente no puede tener éxito:

La que podríamos considerar como rama sensata y utilitaria de la familia se extinguiría aquí por falta de público; ese público de nobles e hidalgos ávido de proyectarse en la fantasía heroica y amorosa de un género narrativo que ya otro autor, en esos mismo años, se apresuraba a adaptar al gusto dominante.

Esta situación ilustra muy bien el fenómeno de la mentalidad consumista que nace en el siglo XVI: las mercancías disponibles son tan variadas y surgen en tales cantidades que el público lector es capaz de influir en la producción literaria del momento por medio de una determinada selección. Por consiguiente, se puede apreciar la evolución de varios elementos de la trama que reflejan los cambios en los gustos del público lector de la época.

Como leemos en la introducción a *Amadís de Grecia* elaborada por Serrano y Servisé (2004: XII), Feliciano de Silva cede los derechos de impresión de su obra a Cristóbal francés (en minúscula, por topónimo) cuando todo parecía indi-

car su futuro éxito editorial (ya que su *Lisuarte de Grecia* del año 1514 tuvo diez reimpresiones). Las previsiones se cumplen y la nueva obra de Silva alcanza un total de ocho reimpresiones, aunque, como subrayan los autores de la introducción, el comportamiento de Silva no es del todo explicable, ya que no solo vende los derechos a un impresor-librero de bien escasa relevancia y poca experiencia, pero también el hecho de que el francés firme un contrato con el librero de Alcalá de Henares, Atanasio de Salcedo, para la publicación de *Amadís* en Cuenca parece una “decisión insólita ya que fue el único libro de caballerías que se imprimió en el siglo XVI en una ciudad en la que la imprenta había empezado a funcionar poco tiempo antes, en 1529” (Serrano y Servisé 2004: XII). Con todo, el éxito de su obra literaria es bien medible por la cantidad de las sucesivas reimpresiones: *Lisuarte de Grecia*: 10, *Amadís de Grecia*: 8, *Florisel de Niquea*: 6 (por lo menos), *La Tercera Parte de Florisel de Niquea*: 3 (por lo menos), *La Cuarta Parte de Florisel de Niquea*: 1 (por lo menos). Un éxito, que se puede apreciar también en otro momento: Feliciano de Silva es el primer autor de libros de caballerías mencionado en la parodia más famosa de los tiempos, *Don Quijote*. A Alonso Quijana, “de todos los libros, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva; porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas” (Cervantes 2011: 114). Su fama lo convierte en un objeto de críticas muy duras, que, por cierto, parece ocurrirles a los autores “comerciales” de hoy en día, hecho que ha ocasionado su marginalización por parte de los historiadores de la literatura.

Bibliografía

- ARRABAL, Fernando (1998) “Prólogo”, en: Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*. Madrid, Cátedra.
- BARANDA, Consolación (1998) “Introducción”, en: Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*. Madrid, Cátedra.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, coord. (1986) *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- BOUZA, Fernando (2005) “Los contextos materiales de la producción cultural”, en: Feros, Antonio; Gelabert, Juan, *España en tiempos del Quijote*. Madrid, Taurus: 309–344.
- BUENDÍA, Felicidad (1960) *Libros de caballerías españoles*. Madrid, Aguilar.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen; Laspuerta Servisé, Carmen (2004) “Introducción”, en: Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos 2004, págs. IX–LVI.
- CERVANTES, Miguel de (2011) *Don Quijote de la Mancha* (T. I). Madrid, Ediciones Cátedra.
- CHEVALIER, Maxime (1976) *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*. Madrid, Editorial Turner.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1993) *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. de Martín de Riquer). Barcelona, Editorial Alta Fulla.
- DEMATTÈ, Claudia (2004) *Palmerín de Olivia (Guía de lectura)*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos 2004.
- FERRERAS, Juan Ignacio (2009) *La novela en España. Tomo II. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid, La Biblioteca del Laberinto.

- GARGANO, Antonio (2012) *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*. Madrid, Gredos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001) *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, Ollero&Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José (2008) *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI–XVII)*. Madrid, Ediciones Laberinto.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús (2009) *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836–1936*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- MENDOZA, Diego Hurtado de, “Carta de Don Diego de Mendoza al capitán Salazar” [en línea], en: *Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza / coleccionadas por D. Nicolás del Paso y Delgado*, Granada, Imprenta el Porvenir, 1864. <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-d-diego-hurtado-de-mendoza--0/html/ff0f6abc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_19.htm#61> [10.11.2012].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962) *Orígenes de la novela I*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PÉREZ, Joseph (2010) *Historia, literatura, sociedad*. Editorial Universidad de Granada.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2003) “El concepto de autoría en el contexto editorial”, en: Infantes, Víctor; López, François; Botrel, Jean-François, *Historia de la edición y de la lectura en España 1472–1914*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 003: 66–76.
- SAINZ de LA MAZA, Carlos (1991) “Sinrazón de Montalvo/Razón de Feliciano de Silva”, en: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*; nº10 (1991/92): 277–292.
- SILVA, Feliciano de (2004) *Amadís de Grecia*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos 2004.

Para pedidos de la revista y las demás publicaciones
de la Editorial de la Universidad de Wrocław
dirigirse a

Dział Sprzedaży

Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752885

e-mail: marketing@wuwr.com.pl

www.wuwr.com.pl

La Editorial pone también a su servicio
las siguientes librerías:

- Internet: www.wuwr.com.pl

- Księgarnia Uniwersytecka

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752923