

de Cuadernos ALDEEU

VOLUMEN 36

PRIMAVERA 2022

Antonio Román (ed.)

SPANISH PROFESSIONALS IN AMERICA, INC.

2022

de Cuadernos ALDEEU

Director

Antonio Román Román
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Consejo de Redacción

Gerardo Piña-Rosales, *Academia Norteamericana de la Lengua Española*

Natacha Bolufer Laurentie, *Cabrini University*

Ana María Flori López, *Conservatorio Superior de Música, Alicante*

Mariela A. Gutiérrez, *University of Waterloo, Canadá*

Elena Salazar, *Universidad de Oriente, Venezuela*

Pilar Fernández-Cañadas Greenwood, *Wells College*

Francisco Javier-Peñas Bermejo, *The University of Dayton*

Lucía Osa Melero, *Duquesne University*

Junta Directiva

Presidenta	Teresa Anta San Pedro
Vicepresidenta	Trinidad Pardo Ballester
Presidente saliente	Juan Fernández Jiménez
Tesorera	María José Luján
Secretaria	Andrea F. Nate
Vocal	Ángel Zorita Tomillo
Vocal	Carmen Gregory

Cuadernos de ALDEEU es una revista interdisciplinaria que publica artículos, notas, entrevistas y reseñas dentro del amplio ámbito representado por las profesiones de los socios de la organización. Para poder publicar en Cuadernos de ALDEEU es necesario estar afiliado a ALDEEU.

La revista acepta propuestas de todos los interesados en áreas tan variadas como la literatura y cultura, lingüística, cine, arte y profesiones como la medicina, ingeniería, negocios, arquitectura, etc. Todos los trabajos que se reciban serán sometidos a una evaluación de dos especialistas en el campo respectivo.

Las contribuciones deben enviarse electrónicamente en dos documentos, uno con el ensayo sin datos sobre la identidad del autor y el otro conteniendo dichos datos. Su formato deberá seguir las directrices más recientes de la MLA. Para más detalles, consúltese con el Director de *Cuadernos de ALDEEU*, Antonio Román, antonio.roman@villanova.edu

La suscripción a *Cuadernos de ALDEEU* está incluida en la cuota anual de socio de ALDEEU

Cuota general de socio: \$50

Jubilados: \$30

Estudiantes: \$20

©ALDEEU, Spanish Professionals in America, Inc., 2022

ISSN: 0740-0632

Esta revista es miembro de CELJ

[The Council of Editors of Learned Journals]

Realizado en España (UE)

Impreso en FRAGMA, S.L.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN: Antonio ROMÁN / 7

ENSAYOS

Carlos X. ARDAVÍN TRABANCO,

”Los Estados Unidos en la imaginación sociológica española.” / 11

Roberto FUERTES MANJÓN,

“Costumbrismo y mensaje patriótico en la obra de los ilustrados filipinos: Madrid como referente nacional en *Impresiones*, de Antonio Luna y Novicio” / 33

Francisco Javier HIGUERO

“Virtud, fortuna y necesidad en el realismo político de Maquiavelo.” / 45

José Luis MOLINA MARTÍNEZ,

“Profesores españoles en Estados Unidos: Josefina Romo Arregui (1909-1979), poeta en ambas orillas, III. Presencia de Josefina Romo en la poesía última de Diana Ramírez de Arellano.” / 59

María Patricia ORTIZ,

“Hacia una lectura de multiplicidad literaria y filosófica en las novelas y personajes de Mario Bellatin.” / 93

Cynthia RUIZ-FORNELLS,

“The Poetic Theatre and Eduardo Marquina.” / 107

Lizbeth SOUZA-FUERTES,

“Carácter pionero, espíritu innovador y modernidad en la obra *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós” / 123

María Sergia STEEN,

“La chica rara.” / 135

Steven STRANGE,

“A brief history of the development of Hispanic prejudice in the United States.” / 143

Joseph TYLER,

“‘Speech Acts’ o las voces del discurso en Juan Rulfo.” / 151

José Carlos VELA BUENO,

“De fantasmas y sombras. La anagnórisis en *Volver* de Pedro Almodóvar.” / 161

Ángel ZORITA,

“El niño y futuro rey Felipe V entre el activismo de su héroe Don Quijote y el quietismo de su educador Fenelón.” / 175

OBRAS DE CREACIÓN: POEMAS

Cecilia CASTRO-LEE

“La danza de la vida” / 189

José Luis MOLINA MARTÍNEZ

“Con un velo de agua en su pico” / 197

Salvatore POETA,

"El ciclo de la mariposa" (Invierno, Primavera, Verano, Otoño) / 199

María del Valle RUBIO

“Frente al muro perforado de ventanas” / 203

Joseph TYLER

“Plaza Mayor”, “Oda o Dame un nombre” / 207

OBRAS DE CREACIÓN: NARRATIVA

Brenda CAPPUCCIO,

“Mis queridos hijos” / 211

Víctor FUENTES

“Siete pasos de mi romería por el destierro” / 217

RESEÑAS

Rodríguez Cañada, Basilio. *Cuaderno Mediterráneo. Historias, leyendas, mitos*. Madrid: Sial Pigmalión El Basilisco 19, 2021. ISBN 978 84-18335-70-5. 164 pp. Por Cecilia CASTRO LEE. / 225

Caro Valverde, María Teresa, Vicente Ruiz, Pedro Andrés (Coords.) (2021). *Proyectos de innovación para aprender a argumentar en Educación Secundaria*. Murcia, España: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística. 250 pp. ISBN: 978-84-09-31883-4. Por María GONZÁLEZ GARCÍA. / 233

Higuero, Francisco Javier. *Reiteraciones indagatorias en la narrativa policiaca. De Jiménez Lozano a José Luis Correa*. Madrid. Ediciones del Orto, 2021. ISBN 978-84-7923-591-8. 434 pp. Por José Luis MOLINA MARTÍNEZ. / 237

Díez de Revenga, Francisco Javier. *AZORÍN, entre los clásicos y con los modernos. Murcia. Real Academia Alfonso X el Sabio. 2021. ISBN 978-84-123693-1-1. 333 pp.* Por José Luis MOLINA MARTÍNEZ. / 249

Merino, Margarita, *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda (entre 1947 y 1998)*, Pinar de Jalón (Valladolid), edición de la autora. ISBN: 978-84-09-30432-5. 319 pp. Por José María BALCELLS DOMÉNECH / 255

COLABORAN EN ESTE NÚMERO / 259

PRESENTACIÓN

Cuadernos de ALDEEU, la revista que se fundó en 1983 como plataforma donde todos los miembros de la Asociación pudieran, en una publicación de estudios científicos y literarios de gran calidad, dar a conocer al mundo académico el resultado de sus investigaciones y sus creaciones artísticas que los participantes plasman en cada una de las secciones contempladas en ella: ensayos; obras de creación: poesía y narración corta; reseñas.

1.- Ensayos. La sección ensayos, que reúne artículos de investigación originales e inéditos, cuenta en este número con doce contribuciones.

- Seis ensayos que tienen que ver con estudios de la vida y obra de literatos o con el análisis de alguna obra literaria en particular: “Profesores españoles en Estados Unidos: Josefina Romo Arregui, poeta en ambas orillas” (**José Luis Molina Martínez**); “El niño y futuro rey Felipe V entre el activismo de su héroe Don Quijote y el quietísimo de su educador Fenelón“ (**Ángel Zorita**).” “Speech Acts’ o las voces del discurso en Juan Rulfo” (**Joseph Tyler**); “The poetic Theatre and Eduardo Marquina” (**Cyndia Young Ruiz-Fornells**); “Carácter pionero, espíritu innovador y modernidad en la obra *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós” (**Lizbeth Souza-Fuertes**); “La chica rara” (**María Sergia Steen**).
- Tres análisis de los juicios y prejuicios que definen el modo de caracterizarse entre sí los ciudadanos de distintos países: A) cómo ven los españoles a los norteamericanos, “Los Estados Unidos en la imaginación sociológica española” (**Carlos X Ardavín Trabanco**); B) los españoles vistos por los filipinos, “Costumbrismo y mensaje patriótico en los ilustrados filipinos” (**Roberto Fuertes Manjón**); C) los españoles juzgados por los estadounidenses, “A brief history of the development of Hispanic prejudice in the United States” (**Steven Strange**).
- Dos ensayos sobre la interpretación filosófica de la realidad o de la vida novelada en la obra de Maquiavelo y de Mario Bellatin: A) “Virtud, fortuna y necesidad en el realismo político de Maquiavelo” (**Francisco Javier Higuero**); B) “Hacia una lectura de multiplicidad literaria y filosófica en las novelas y personajes de Mario Bellatin” (**María Patricia Ortiz**).

- El coordinador de la sección “El séptimo arte” de Cuadernos de ALDEEU, **José Carlos Vela Bueno**, escribe sobre el cine de Pedro Almodóvar, “De fantasmas y sombras. La anagnórosis en *Volver* de Pedro Almodóvar”.

2.- Obras de creación: poemas. Leo con placer y admiración los poemas que llegan a la editorial, con un deseo íntimo por mi parte de descubrir la belleza de la poesía expresada por la personalidad y sensibilidad de sus autores. No me detendré ahora a filosofar sobre la calidad y finura de los elementos concretos de cada poema de los cinco poetas que colaboran en este *Cuadernos de ALDEEU*—**Cecilia Castro-Lee, José Luis Molina Martínez, Salvatore Poeta, María del Valle Rubio, Joseph Tyler**—. El lector sólo tendrá que agudizar el oído para captar lo más fielmente que pueda la voz de lo que quieren decirnos en su poesía. Aquí quedan, en las páginas 187-208.

3.- Obras de creación: narración corta. Esta sección contiene dos colaboraciones: “Mis queridos hijos”, en donde la autora, **Brenda Cappuccio**, con el formato de una carta a dos hijos, consigue con su prosa unir los acontecimientos más comunes de cada día y lo poético, de tal modo que llegan a superponerse. Una muestra clara esta “carta” de que vivimos buenos tiempos para el arte y la literatura. **Víctor Fuentes**, en “Siete pasos de mi romería por el desierto”, en apenas cinco páginas de minicapítulos o “pasos”, unos en prosa, otros en verso, nos deja la sensación de que nos ha separado de la realidad que nos rodea para meternos en el mundo del sueño, o que nos introduce en la realidad de lo cotidiano para elevarnos al ámbito de lo poético.

4.- Reseñas de libros. Se reseñan cinco libros, publicados en 2021, que creemos serán de interés para los lectores de nuestra revista: A) Rodríguez Cañada, Basilio. *Cuaderno Mediterráneo. Historias, leyendas, mitos*, reseñado por **Cecilia Castro-Lee**. B) Caro Valverde, María Teresa et Al. (Coords.) *Proyectos de innovación para aprender a argumentar en Educación Secundaria*, reseñado por **María González García**. C) Higuero, Francisco Javier. *Reiteraciones indagatorias en la narrativa policiaca*, D) Díaz de Revenga, Francisco Javier. *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*, ambos libros reseñados por **José Luis Molina Martínez**. E) Merino, Margarita. *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda (entre 1947 y 1998)*, reseñado por **José María Balcells Doménech**.

Antonio Román

ENSAYOS

LOS ESTADOS UNIDOS EN LA IMAGINACIÓN SOCIOLOGICA ESPAÑOLA

Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University

Durante los inicios de la transición política se verifica un renovado interés en los Estados Unidos; nación que se constituye en uno de los arquetipos de la emergente democracia española. No es de extrañar, por tanto, que predominen entre los primeros acercamientos postfranquistas las ‘lecturas sociológicas’ de la realidad norteamericana.

Debe señalarse que este tipo de interpretaciones surge ya a fines del tardo-franquismo, como evidencia la publicación en 1974 de *La penetración americana en España* de Manuel Vázquez Montalbán, ensayo de inspiración marxista que analizaba, entre otros asuntos, las relaciones hispano-americanas en el contexto de la Guerra Fría, la “colonización tecnológica” y económica (357), y el imperialismo cultural estadounidense —la llamada “penetración ideológico-cultural”— a través de los medios de comunicación masivos, la publicidad, las criaturas de Walt Disney, las series televisivas, el rock y el cine de Hollywood, entre otros artefactos.¹

A pesar de que el libro de Vázquez Montalbán se presentaba bajo la etiqueta sub-genérica del “reportaje cultural” y rechazaba toda pretensión científica (7), lo cierto es que en el mismo se hacía un prolijo acopio de datos, encuestas, diagramas y documentos, creando así la impresión de un sesudo y riguroso tratado sobre la cultura norteamericana y sus poderosos impulsos expansivos. Redactado desde un dogmatismo y una ingenuidad política evidentes —achacables tal vez al vigoroso compromiso partidista de su autor por aquel entonces—, *La penetración americana en España* parece obra más de un ideólogo del PCE que del irónico creador del detective Pepe Carvalho, aunque debe reconocerse que la calificación de El Dúo Dinámico como quinta-columnista de la progresiva americanización de la canción española popular

(428), no deja de tener un punto de ironía. La importancia de este libro es hoy primordialmente ‘arqueológica’ y radica en su valor como índice de la mentalidad de la izquierda española frente a los Estados Unidos en los albores de la transición democrática.²

En este contexto interpretativo, pero desde una posición ideológica diametralmente opuesta a la suscrita por Vázquez Montalbán, puede situarse la trilogía sobre los Estados Unidos de Amando de Miguel, conformada por las obras *El poder de la palabra* (1978), *Los narcisos* (1979) y *La bola de cristal* (1984).³ A los citados títulos los une una preocupación fundamental: la necesidad de conocer a fondo a los Estados Unidos a fin de entender las enrevesadas realidades del mundo contemporáneo y la agitada historia del siglo XX, y, de paso, alcanzar una comprensión más precisa del ‘laberinto’ español. Dicho conocimiento pasa, necesariamente, por el demorado estudio de los intelectuales y la cultura norteamericanas (*El poder* 15).

El poder de la palabra, fruto de la estadía de su autor en la Universidad de Yale durante el curso académico de 1976-1977, supone un documentado análisis de la vida intelectual en los Estados Unidos, con especial énfasis en la diversa tipología de sus representantes, en los medios a través de los que diseminan sus ideas y en sus siempre complejas pero permanentes relaciones con el sistema de poder, “bien para criticarlo o para justificarlo” (20-21).⁴ Esta continua pugna ha forjado un tipo de intelectual que De Miguel califica de “converso o renegado”, y que se ve aquejado de un arraigado sentimiento de extrañamiento con relación a la sociedad y al poder que los mantiene, sumido de forma permanente en la contradicción y ambivalencia entre sus ideas y sus acciones, y cuyo discurso tiene a la paradoja como modalidad retórica primordial (312). No deja de sorprender al sociólogo español el carácter escasamente representativo que ostentan los intelectuales norteamericanos a mediados de los setenta:

[A] un ingenuo extranjero le es imposible pasar por alto el hecho fundamental y asombroso de que en la intelectualidad americana hay muchos judíos, poquísimas mujeres, y casi ninguna persona de color. La intelectualidad americana es así lo menos representativo que puede imaginarse de la población americana.

No quiero decir que, vista por un europeo, la vida intelectual en USA no sea rica y plena, para emplear los epítetos catalanes ya tópicos. Lo que indico es que, al nivel de los años 70, su exportabilidad resulta sorprendentemente baja, y justifico la sorpresa por el lugar central que ocupan los Estados Unidos

para tantos países que hemos de orbitar a su derredor con inercia incontenible. Puestos a importar lo más valioso, se me ocurre que bastaría casi con fijarse en el *The New York Review of Books*, pero al mismo tiempo es lo más difícil de copiar porque la fórmula del invento supone saber responder con imaginación y finura a la climatología cultural de cada país. (313)

Dentro del amplio estudio de la “heteróclita república americana de las ideas” (*El poder* 315) emprendido por Amando de Miguel, *Los narcisos* constituye una obra menor, casi un divertimento sociológico, en el que se analiza la “virtualidad del modelo americano de sociedad” (10); el cual se fundamenta en la diversidad y lleva aparejado un poderoso discurso crítico que asume diversas modalidades: la contracultura juvenil, su radicalismo cultural, por ejemplo. Este modelo de sociedad y su carga contracultural no han de emularse de forma acrítica o sin los imprescindibles ajustes de rigor, pero su desconocimiento es asunto también grave. A este respecto, escribe el autor:

Contra el imperialismo se pueden utilizar todas las armas. Todas menos una: la ignorancia. Resistirse a la penetración norteamericana se puede hacer de mil maneras. Ninguna de ellas puede consistir en desconocer avestrucosamente lo que es esa cultura que nos viene de Estados Unidos. La ignorancia supina, el desconocimiento supremo es creer que no existe tal cultura o por lo menos que a «nosotros», los europeos, no nos dice nada. Puede que no diga nada a quien no quiera escucharla, pero esa cultura sintoniza con muchos aspectos de nuestra vida cotidiana, y más todavía los del sector estudiantil. (11-12)

Son los estudiantes universitarios españoles del primer postfranquismo el objeto de estudio primordial de esta breve obra, los llamados ‘narcisos’, a los que hay que añadir la especie de los ‘pasotas’ que, “encerrados en su torre de plástico, quieren también abolir, no ya el trabajo alienador, no sólo el trabajo asalariado, sino todo trabajo, punto”(85).⁵ Este sector poblacional vive bajo el poderoso, extendido y multifacético influjo de lo que De Miguel denomina, en llamativa expresión, la “cocacolonización” —o la “californización”— del mundo:

La fórmula cocacolonizadora se repite de mil maneras. La coca cola es la bebida de los jóvenes, como son específicamente juveniles los pantalones va-

quero y toda suerte de antiautoritarismos y democracias participatorias. Para la derecha esos nuevos hábitos parecen viles materialismos, la disolución del orden cristiano; para una parte de la izquierda se trata de un fenómeno de consumismo, una consecuencia del imperialismo. Conviene fijarse bien en lo que merece quejas tan dispares. (9)

El perfil sociológico de esta primera juventud postfranquista verifica su apego mayoritario a la cultura “icónica y sónica, o si se quiere, bibliófoba”, su decreciente apoliticismo y su inclinación preferente hacia posiciones de izquierda, no sólo en lo tocante a la política sino en temas como el aborto y el divorcio (88, 90, 92).

Finalmente, la reflexión primaria sobre los intelectuales norteamericanos que efectuaba Amando de Miguel en *El poder de la palabra* es retomada por éste en *La bola de cristal*, pero esta vez con un enfoque que pudiéramos calificar de ‘economista’: si en el primer volumen de la trilogía primaba el análisis de las relaciones de la intelectualidad estadounidense con el poder político, en el tercero la atención se centra en las relaciones de esta clase específicamente con el sistema capitalista; sistema abocado a un eventual “desplome” u “ocaso” (*La bola* 12, 13), y ante el cual la intelectualidad norteamericana forcejea en los mismos términos que con el poder político; es decir, entre su justificación o su condena (19). Conviene apuntar que el enfoque de Amando de Miguel no supone un canto de sirena a las bondades del capitalismo ni evade la mención de sus miserias e imperfecciones. Esta postura intelectual —cabe afirmar— predomina en las reflexiones de los principales representantes del proamericanismo español.

No difiere en esencia el retrato del intelectual o “escribidor” estadounidense que confecciona De Miguel en *La bola de cristal* con el ya descrito en *El poder de la palabra*: frente al poder político o al económico, el extrañamiento, el sentimiento de culpa, la atracción y la repugnancia capitalistas en las que estos intelectuales se debaten, son sentimientos comunes tanto a mediados de los setenta como a mediados de los ochenta. Sus modos aristocráticos y elitistas también perduran, tal vez con mayor ahínco en esta última década, en la que la industria cultural ha alcanzado un grado superlativo de desarrollo. Frente a esta industria, al intelectual norteamericano sólo le queda emplear sus únicas armas de ataque: la crítica y el menosprecio (*La bola* 178). En este sentido, De Miguel describe una situación perfectamente extensible a la de algunos intelectuales españoles, provenientes sobre todo del abigarrado espectro de la izquierda:

El “buen” intelectual presume por eso de no ver la televisión, de no leer los *best-sellers*, de no escuchar la música *rock*, aunque todo eso lo haga a hurtadillas. Presume también de ser inmune a las tentaciones del poder, de cualquier poder, cuando en realidad lo deja todo si le ofrecen un buen despacho. Esta debilidad les crea, a su vez, una cierta incomodidad en sus nuevas relaciones de políticos-intelectuales con sus antiguos colegas. [...] Es proverbial la hostilidad que genera en ciertos intelectuales el hecho de que su conferencia no sea bien cronicada en los periódicos o que su libro no sea en ellos correctamente reseñado. La defensa de esos intelectuales acosados es tan suicida como universal: la de aparecer como oscuros. (Ibídem)

Durante los años ochenta y noventa del pasado siglo, el arquetipo norteamericano de la sociedad de masas, plebeya y grosera elaborado por José Ortega y Gasset en sus artículos “Los ‘nuevos’ Estados Unidos” (1931) y “Sobre los Estados Unidos” (1932), sirvió de punto de partida para un buen número de ensayos e interpretaciones postfranquistas sobre la patria de Thomas Jefferson. Los Estados Unidos que contempla Ortega y Gasset a principios de los años treinta, con genuina preocupación, es un país que no sólo encarna la antítesis espiritual e intelectual de Europa, sino que ha supuesto, desde el plano de las ideas y las imágenes esquemáticas, una de las “causas” de su depresión vital durante los primeros años del siglo XX (“Los ‘nuevos’” 357). La mencionada depresión, empero, no es más que una alucinación colectiva pasajera, consecuencia lógica por otra parte del sostenido y secular esfuerzo europeo, y que a las alturas de 1931 comienza a desvanecerse. Este carácter alucinatorio es señalado por Ortega y Gasset en estos términos:

[Europa] creyó ver que un pueblo joven, sin necesidad de larga preparación, de angustias, de luchas, conseguía crear un tipo de vida nueva, dentro del cual quedaban eliminados casi todos los azares, fallas y lacras que los conocidos hasta ahora habían siempre arrastrado. Imagen tal disminuía automáticamente la idea de sí mismo que durante siglos había mantenido al europeo en la brecha de las esforzadas creaciones. Tenía que perder fe en su obra y en sus propias cualidades. Seres de condición nativamente superior venían a implantar una vida nueva, cuyo nivel inferior se hallaba desde luego muy por encima de toda la historia humana antecedente. Era inevitable que Europa, comparando su realidad con esa imagen del norteamericano, se sintiese como un definitivo e irremediable pasado. (“Los ‘nuevos’” 360)

El europeísmo de Ortega, en muchos aspectos ejemplar, es, paradójicamente, lo que le impide alcanzar un conocimiento real de Norteamérica, y le lleva, de forma irremediable, a la reiteración de tópicos, lugares comunes e ideas preconcebidas de amplia circulación entre las elites europeas del momento. En este sentido, los reparos del filósofo madrileño a los Estados Unidos se sitúan en la misma línea crítica que los expuestos en los años treinta por Ernst Jünger y, en especial, por Martin Heidegger.⁶

El pensador madrileño se solaza contemplándose en el espejo europeo y cuando su mirada se acerca a la realidad de los Estados Unidos —a la que cree compuesta de “ingredientes tan sencillos” (“Sobre” 369)—⁷, sólo atina a ver un reflejo pálido y deformado del viejo continente, una imagen decadente compuesta de petulancia, primitivismo, vacuidad interior y falta de densidad intelectual e histórica; rasgos que hacen del norteamericano un perfecto y acabado ejemplo de hombre estandarizado (“Sobre” 377).⁸

La prosa de Ortega, tantas veces alada, inteligente e irónica, se empobrece y pierde lucidez en los dos artículos reseñados, incurre en la simplificación, la exageración o el esquematismo, y resulta a veces de una ingenuidad impropia de un intelectual de su calibre y experiencia.⁹ Mario Vargas Llosa, al comentar *La rebelión de las masas*, aduce la educación católica recibida por el joven filósofo como uno de los elementos que podrían explicar sus “despectivas alusiones” a los Estados Unidos; alusiones que evocan el desprecio o la “inveterada desconfianza de la moral católica hacia el dinero, los negocios, el éxito económico y el capitalismo, como si en esta dimensión del quehacer social se reflejara el aspecto más bajamente materialista del animal humano, reñido con su vertiente espiritual e intelectual” (129).

El eurocentrismo, el narcisismo cultural y el ‘complejo de los atenienses’¹⁰ que destilan estos dos artículos de Ortega y Gasset son los ingredientes fundamentales que componen el recetario teórico de ensayos sociológicos como *España americanizada* de Alberto Moncada y *El planeta americano* de Vicente Verdú, publicados ambos a mediados de los noventa.

A principios de los años sesenta, Julián Marías escribía que en Europa se tenía una idea sumamente inexacta y desenfocada, esquemática y pintoresca de los Estados Unidos, y concluía que este país estaba mal contado a los europeos, cuyas dos fuentes principales de información eran el cine y los relatos de los visitantes (*Los Estados* 50). Una visión más rica y menos viciada de la realidad norteamericana exigía, según el pensador español, de tiempo prolongado, de “una inmersión real en sus formas” y de una “participación efectiva” en su funcionamiento a través del trabajo y la ganan-

cia de dinero, de la amistad, de la propiedad y administración de una casa, del trato con los vecinos y de la realización de los menesteres propios de la vida cotidiana (*Los Estados* 14). Llama, pues, poderosamente la atención que los citados libros de Alberto Moncada y Vicente Verdú, a pesar de ser, según consignan sus autores, el resultado de una participación efectiva en la vida americana en el caso del primero (profesor por décadas en los EE.UU.) y de una estadía prolongada en el del segundo (tres años), estén plagados de tantas generalizaciones y estereotipos sobre el país de residencia, se solacen en la superficie de las realidades contempladas y carezcan, por mor de lo anterior, de la profundidad y originalidad propias de los ensayistas de fuste.

Tanto *España americanizada* como el más difundido *El planeta americano* constituyen ejemplos impecables de lo que Bernard-Henri Lévy llama la “escritura tópica”, una de cuyas peculiaridades es el olvido —en el sentido de omisión— (*American* 3); y ambos re-actualizan lo que Alessandro Seregini ha denominado, en precisa terminología, el “«mito negativo» de América” (12), que es, con algunas excepciones, el que ha predominado en España durante el siglo XX y el que ha reaparecido con renovados ímpetus en los albores de la presente centuria.

Moncada, sociólogo de profesión, comienza su obra con una afirmación de cierta contundencia: “Tengo para mí que los dos acontecimientos más importantes del siglo XX español son la Guerra Civil y la americanización, y ambos están, además, fuertemente entrelazados” (11). Ante tal aseveración, no exenta de cierta singularidad, el lector esperaba, en las páginas siguientes, encontrar un riguroso, esclarecedor y ampliamente documentado estudio sociológico de la contemporaneidad norteamericana. Tal expectativa pronto se ve frustrada ante el cúmulo de anécdotas, reseñas someras de libros y noticias periodísticas, y el empleo del maniqueísmo como principal recurso argumentativo, o el insuficiente grado de matización. Los consabidos asuntos del repertorio europeo sobre los Estados Unidos encuentran eco en el libro de Moncada: la marginalidad social (en negros y desamparados), el cine de Hollywood, la entronización de la televisión, la hiper-religiosidad, la quiebra del sueño americano, la magia maldita del dinero, o la “violencia a la americana”. Este último argumento ilustra el espíritu poco morigerado de algunos planteamientos de Moncada; refiriéndose al problema de la violencia, nos cuenta, a través de una desafortunada metáfora culinaria, que “[l]a violencia es tan americana como el pastel de manzana. Un país que nació luchando, creció peleando y cuyos ciudadanos creen que se realizan compitiendo no podía menos que ser violento por mucho que sus mentores ideológicos hayan predicado la paz” (225).

La exigua sutileza interpretativa que patentiza esta afirmación, sustenta la posterior discusión de la violencia en todo el capítulo duodécimo de *España americanizada*.

zada, en el que la conocida competitividad de la sociedad estadounidense es reducida a poco menos que una “versión violenta del modelo de mercado”, en virtud del cual “[a] las personas se les enseña desde pequeñas a ser más que los demás, a abrirse paso a codazos, sin miramientos, a gozarse en la derrota ajena” (230). Aunque Moncada aducía a continuación que esta característica no era exclusiva de la sociedad norteamericana, sí la consideraba paradigmática de la misma por su prevalencia y abundancia (ibídem). Como probable origen de la “violencia a la americana”, Moncada aventuraba la tesis de que la misma era una “herencia de los tiempos del Oeste, de la fiebre del oro y de la prohibición del alcohol que hace tan americano el tomarse la justicia por tu mano, el dominar por la fuerza, el que se sepa quién es el dueño del barrio, del puerto y de la mano de obra” (232); tesis, en buena medida, deudora más de la imaginación cinematográfica que de la escrupulosa observación sociológica.¹¹

En la conclusión de su libro, Moncada reprueba la implacabilidad de la sociedad de consumo (sin, como es habitual en las críticas ibéricas, proporcionar los parámetros y detalles específicos del sistema sucedáneo propugnado o deseado) y realiza una sentida denuncia de la pobreza urbana de Norteamérica, en la que despunta un leve destello del desdén orteguiano:

A los pobres urbanos les rodea, en escaparates, en actitudes, una apología del gasto como actitud ante la vida a la que ellos no tienen acceso, y eso acrecienta aún más su tragedia. La pasividad como condición existencial se hace más dramática en el país que celebra la acción y la velocidad existencial cebados por el dinero, y la verdad es que, si uno se ha criado en otro ambiente, no soporta de buen grado el espectáculo de la degradación humana en el país supuestamente más rico del mundo. (265)¹²

Esta imagen violenta y degradada de los Estados Unidos encuentra también cabida en *El planeta americano* de Vicente Verdú —obra merecedora en 1996 del XXIV Premio Anagrama de Ensayo—, y orienta la mayoría de los comentarios y las reflexiones que se exponen en sus apretadas páginas.¹³ Un somero repaso de su índice descubre que el arquetipo norteamericano que elabora Verdú constituye, en pureza, un calco de los postulados básicos del antiamericanismo europeo ‘canónico’; los ingredientes de cuya receta son hartos conocidos: el exagerado amor a Dios y al dinero (“una categoría trascendental” 46), la violencia y el ‘amor’ al miedo como parte integral de la cotidianidad,¹⁴ el odio a los intelectuales, el gusto por lo obscuro —entendido fundamentalmente como desmesura—¹⁵, la hamburguesa como metáfora culina-

ria por excelencia, y un largo etcétera que no hace más que reforzar el carácter en cierta medida mítico, imaginario y sesgado de este ensayo. En relación a esto, Verdú nos advierte que su libro es fruto de las “impresiones” sobre los Estados Unidos que fue acumulando durante los tres años que pasó allí (11); que trátase de un ensayo “apasionado” que no aspira a la objetividad (12), y cuya tesis central consiste en demostrar —remedando el desdeñoso gesto orteguiano— que los Estados Unidos no es un prototipo adecuado para Europa:

Ellos no se obsesionan con trasformarnos a su semejanza, pero, sin querer, cada vez que nos asemejamos a sus modelos —y no hay día en que esto no pase—, empeoramos la salud y las buenas costumbres. Europa tiene sus cosas, sus pecados por lavar, pero no debe llevarlos a las tintorerías de aquel barrio. Al circo americano van sobre todo los niños, y Europa es un continente demasiado adulto para copiar el éxito de sus bromas, ligeras unas y otras muy pesadas. [...] Ahora que ningún orden social ni político se opone a su modelo, abatido el comunismo, degenerado el socialismo, queda, sin embargo, algo por vindicar: no llegar a ser fatalmente una parodia del planeta americano. (12-13)

Debe, pues, evitarse a toda costa la americanización del viejo continente; el destino esencial de Europa ha de ser la estructuración y consolidación de un “proyecto diferencial” con respecto a los Estados Unidos (20). Bajo esta premisa se desarrolla un discurso que, partiendo de las deficiencias y taras de la sociedad norteamericana, desestima, menosprecia o directamente desconoce sus aciertos, bondades y ventajas. La figura retórica por excelencia de este discurso será la hipérbole (la excepción se suele tomar como norma; la anécdota, como categoría) y su instrumento de interpretación más socorrido la generalización (también su vicio más evidente). Algunos ejemplos al respecto bastarán para demostrar este aserto, pero el libro de Verdú está repleto de ellos por doquier: “La americanidad se complace en la extremosidad” (94); “El término medio es antiamericano” (98); “Los norteamericanos repudian la sofisticación. [...] son campesinos u operarios” (104); “Desde los comienzos, el antiintelectualismo subyace en la idea de América” (105); “De hecho, Estados Unidos es un país tan antiintelectual como «infantil», concebido y construido para un pueblo infantil” (115); “La hamburguesa es un producto bondadoso e inocente como muchos otros que exporta Estados Unidos y como son, en sustancia, los ciudadanos americanos” (164); “Los americanos son una selecta especie de empresarios”, o “Estados Unidos carece de proyecto humano para el porvenir” (170). En virtud de estas generalizaciones, la visión que *El planeta americano* destila es una

marcadamente artificiosa y espectacular: los Estados Unidos no son más que un enorme espectáculo en el que el ciudadano europeo se aburre pronto y sin remedio.

En la esfera intelectual Verdú incurre en notable simplificación al mostrarse muy parco a la hora de mencionar a los grandes autores y poetas de la literatura norteamericana del siglo XX y su influjo en la literatura española (de hecho sólo menciona a Susan Sontag, Gore Vidal y Norman Mailer, los que constituyen una “estirpe en extinción” e irrepetible, p.108);¹⁶ al considerar la filosofía norteamericana poco menos que como una entelequia, como un inmenso páramo, exenta de interés e innoble frente a la europea;¹⁷ y al eludir toda mención a la pujante crítica literaria y cultural. La conclusión no puede ser más clara y notoria: “Simplemente: los americanos son no intelectuales. El empirismo, la tecnología son norteamericanos, mientras la especulación y el juego con las ideas se tienen por una pasión europea que conduce, supuestamente, al declive” (106).¹⁸ Esta aseveración desestima el hecho de que las invenciones técnicas responden en su gran mayoría a impulsos teóricos previos, en cuya gestación el intelecto, y no sólo el sentido práctico, desempeña un papel preponderante. Por otra parte, conviene recordar que Verdú emplea el vocablo ‘intelectual’ en un sentido muy particular y, a mi parecer, un tanto restrictivo. El “intelectual a la europea” es concebido como una ociosa mariposa del pensamiento, cuya trayectoria al parecer está condenada a no encontrar jamás la verdad:

El objetivo de los intelectuales es la búsqueda de la verdad y esto convendría a la idea religiosa norteamericana. Pero los intelectuales en casi todos los supuestos no se detienen ahí, no tratan de captar la verdad para sacarle un fruto eficiente. Más bien el intelectual se recrea con la búsqueda de la verdad y no cesa de entretenerse en ese ejercicio. En sentido estricto, a un intelectual no puede sucederle algo más decepcionante que encontrar la verdad y dar por concluidas las pesquisas. Más bien la vocación intelectual no radica en la captura definitiva de la verdad absoluta sino en la investigación continua sobre nuevas incertidumbres. Un mariposeo que los americanos encuentran irritante y al cabo insoportable; esta manera de gastar el tiempo y los dólares no van a sufragarla los contribuyentes. (108)¹⁹

La mirada de Verdú es una mirada en este sentido preconcebida y lastrada de un europeísmo autocomplaciente que, por ello mismo, no logra aprehender la múltiple realidad que emerge antes sus ojos semicerrados y, como el mismo autor señala, estrábicos (12). Para Andrei S. Marcovits, la alegada americanización de todos los

aspectos de la vida europea no es más que una modalidad discursiva de la irritación y la arrogancia intelectual de Europa frente a la producción cultural de los Estados Unidos, una especie de superávit o excedente de antiamericanismo que no pretende explicar o entender el país objeto de estudio, sino confirmar los prejuicios existentes sobre él; más que examinar analítica y críticamente, lo que se procura es denigrar las realidades abordadas (81). En sus lineamientos fundamentales, *El planeta americano* encaja dentro de esta categoría. En síntesis, en su libro Verdú elabora lo que podría denominarse el ‘anti-paradigma’ norteamericano.

El planeta americano es, en gran parte, un arduo ejercicio de imaginación sociológica, en el que los abundantes prejuicios se aderezan con algunas observaciones incisivas sobre las costumbres y los modos de convivencia social de los norteamericanos; observaciones en las que se detectan visos de hondura intelectual. Son acertadas, en este sentido, las consideraciones de Verdú sobre el excesivo sentido de anticipación y planeación del norteamericano promedio (55);²⁰ sobre la ausencia de una sólida tradición tertuliana en los Estados Unidos, de vida cultural de café a la europea (128); sobre la falta de tiempo y espacios favorables “para compartir el ocio escaso” (129); sobre el carácter privado y la brevedad usual de los *parties*, y el aislamiento de los niños, los disminuidos físicos y los ancianos (137); sobre el *mall* como trasunto del “espacio residencial de Estados Unidos y su correlación con el coche” (143); o sobre el ciberespacio como depositario de “la sustancia primitiva de la utopía” fundacional de la nación americana, abocada a convertirse en pocos años en una “CiberAmérica” (158, 163).

La sociedad americana que emerge de *El planeta americano* es una sociedad con escasísimos conocimientos geográficos (15), “ensimismada en su acontecimiento nacional”, con fuertes inclinaciones al aislacionismo y eminentemente casera y provinciana (16, 17); su vida pública está dominada por el “constante ondear de su bandera triunfante”²¹ (27) y por la religiosidad institucional (29); esto así pues, como se detalla, “[l]os padres fundadores no concebían separación entre Iglesia y Estado, entre la prosperidad y la voluntad de Dios: la religión no era un asunto privado sino público” (31).²² Ante todo lo descrito, la recomendación no puede ser otra que el rechazo de “la extensión del concepto americano de la vida”, ya que el mismo “conlleva la perturbación de más de media humanidad y el empobrecimiento cultural de casi cualquier mundo” (168); con un corolario, a mi parecer, políticamente arriesgado, puesto que entraña la suspensión o, en el mejor de los casos, el debilitamiento del viejo vínculo atlántico entre europeos y norteamericanos, y propugna la búsqueda de un modelo alternativo que, como en el libro de Moncada comentado, no acaba de

perfilarse de manera nítida y concreta, o bien se define en términos negativos, incluso belicosos:

Abatido el comunismo, concluida la época de las dictaduras, extendida la democracia por el mundo, nació un tiempo en el que no parecía existir una meta por la que pugnar. Pero ahora, en el avance totalizador americano, se dibuja una amenaza a la que Europa en primer lugar ha de encontrar el modo de oponerse. El deseo de contrarrestar esta orientación empieza ya a ser audible dentro y fuera de Estados Unidos. En apoyo de un modelo alternativo (en contra del absolutismo del mercado, el culto al dinero, el cultivo del miedo, el miedo al otro) se encuentra no sólo otras zonas y ciudadanos del mundo, sino millones de americanos infelices dentro de una máquina que podría hacerlos picadillo a la sombra de un McDonald's y bajo la flameante bandera del mercado libre. (170-71).

La añoranza del 'freno' soviético-comunista, la resistencia a desechar el pensamiento político de signo utópico y revolucionario, a pesar de su evidente fracaso histórico, la condena del capitalismo y el libre mercado, dado el alto grado de violencia que encubren y promueven, constituyen algunos de los resortes retóricos del antiamericanismo *made in Spain*. Conviene tener en cuenta a este respecto que Verdú llega a equiparar la democracia estadounidense con la URSS, al aseverar que ambos experimentos políticos han "humanamente" fracasado (169).

Estos asertos, que en apariencia y tras una lectura superficial podrían tomarse como críticas legítimas y bien intencionadas, disimulan un hondo y complicado mal-estar intelectual, una solapada (y a veces no tanto) arrogancia cubierta con el espeso manto de la superioridad cultural europea. Bien poco puede aportar al debate político actual el viajero que como Verdú está convencido de que los Estados Unidos "carece de proyecto humano para el porvenir" (170). Ante afirmación de tal calibre y dado el constatado derrumbe de la Unión Soviética, cabe contemplar la hipótesis de que sea Europa entonces la potencia llamada a configurar el ansiado proyecto universal, cuyos fundamentos y claves específicas son apenas esbozadas por Verdú en *El planeta americano*.

A casi tres lustros de su publicación, un buen número de las reflexiones y tesis de esta obra sigue modelando el pensamiento de la izquierda española en los inicios del siglo XXI. Un ejemplo paradigmático de esto es el libro *La cultura del mal. Una guía del antiamericanismo* del periodista Moncho Tamames. El citado volumen, dedi-

cado “a todas las víctimas de EE.UU.”, reitera y expande en gran medida el repertorio temático de Verdú; eso sí, desde un explícito radicalismo ideológico: el puritanismo de la sociedad norteamericana contemporánea, su competitividad, ignorancia y materialismo, la banalidad, el fundamentalismo religioso y la violencia que la caracterizan, el racismo o la incultura que la minan, y el supuesto carácter democrático de su sistema político, entre otros aspectos. A los que se añaden los ya bien difundidos asuntos de la nefasta política exterior de los Estados Unidos y de su intervencionismo, el ‘invento’ estadounidense del terrorismo internacional, los ‘montajes’ del comunismo o del eje del mal, y, tema obligado en todo manual antiamericano que se precie, la globalización y sus efectos devastadores. Tamames fundamenta su reflexión sobre una concepción benevolente, exagerada y global del antiamericanismo:

El concepto de «antiamericanismo» es hoy la principal corriente ideológica. No conoce fronteras y es más masivo que ningún otro movimiento social que se haya dado en la historia. Cuenta con más seguidores que los que pueda llegar a tener cualquiera de las tres grandes religiones. Y todo ello no es precisamente por envidia, [...], sino por las distintas atrocidades con que han conducido todos los aspectos de su devenir y por la colonización cultural que nos imponen. [...] El «antiamericanismo» no es ni «anti», ni «americano». El «antiamericanismo» es el «pro» nuestra cultura, el «pro» nuestros valores, el «pro» nuestra economía, soberanía, forma de vida, etc. Se trata de un ideal constructivo, positivo, sano, fundado, coherente, mayormente culto, masivo y cuya única pretensión es «déjennos vivir a nuestro modo y hagan ustedes lo que quieran. Pero en su país...». (19)²³

Las afirmaciones transcritas patentizan un tono sesgado que resultaría impropio en una monografía sobre el antiamericanismo; no es este el caso de *La cultura del mal*, en cuyas páginas, según informa expresamente su autor, se ha hecho “acopio de los aspectos más denigrantes y ridículos” de la sociedad norteamericana, “que poco tiene ya que ver con lo que entendemos —desde los griegos— como civilización”, y cuyo propósito primordial es “llamar la atención respecto a lo que estamos importando de ellos y aportar con esto un granito de arena a la conciencia colectiva de preservar nuestra cultura y forma de vida originales” (9). Lo que se entiende exactamente por las mencionadas ‘conciencia’ y ‘originalidad’ no se explicita de forma diáfana y convincente. Pero descontadas estas impresiones, al menos el lector sabe a qué atenerse cuando acomete la lectura del libro de Tamames. La imagen preferente de los Estados Unidos forjada en sus páginas es la una vasta nación habita-

da en un cincuenta por ciento por “analfabetos funcionales”, modélica cuando se habla de miserias políticas, sociales, económicas y culturales de todo tipo, y cuya antigua excepcionalidad resulta hoy obsoleta y perniciosa, “lo que hace de todo esfuerzo por pararles un acto sano, necesario y beneficioso incluso para ellos mismos” (14). Esta imagen, por otro lado, no carece tampoco de ‘denominación de origen’; la tiene y no es del todo desafortunada: *Yanquilandia* (ibídem).

El susodicho país es descrito según locuciones ampliamente repetidas: como “niño maleducado e irracional” (18), como exponente de la violencia y la paranoia (20), como paradigma de la absurdidad (24), o como “la primera dictadura «democrática»” (26). Tamames señala como rasgos definidores de los Estados Unidos —y en esto sigue al pie de la letra los postulados de *El planeta americano*—, el odio por la intelectualidad y el favor dispensado a lo práctico y al “generalizado no pensar” (22).²⁴ Si la democracia norteamericana es en el fondo un gigantesco simulacro, todo lo complejo que se quiera, pero simulacro al fin y al cabo; si el llamado ‘sueño americano’ o el ‘American Way of Life’ no son hoy más que pesadillas de las que conviene despertar de una vez y para siempre, se impone una conclusión casi ineludible, ya apuntada en un número significativo de interpretaciones del antiamericanismo: en los albores del siglo XXI, en esta época signada por los avances de la telemática y la cibernética, los Estados Unidos constituyen el anti-paradigma, el camino a soslayar, puesto que no conduce ya a ninguna parte.

Tales ideas —cuya fragilidad queda en evidencia tras mínima ponderación— dan cuerpo al expediente de la desmemoria y la ingratitud históricas, que en ocasiones viene acompañado de la sinrazón política. La conjunción de estas actitudes explicaría que *La cultura del mal* contenga afirmaciones del calibre de “ni España, ni la Europa continental, ni Iberoamérica, ni nadie” le debe nada a los EE.UU. (17), el modelo social estadounidense “ha aniquilado a 29 millones de seres humanos”, o “[b]asta de seguir llorándoles dos únicos ataques a su país, cuando la proporción histórica de asesinatos de inocentes es de 1 a 10.000” (19). La semántica casi nunca es inocente; en este sentido, la aséptica calificación de ‘ataque’ que Tamames asigna a los atentados terroristas del 11-S y la no mención del número de víctimas que perecieron en este hecho, en un libro plagado de estadísticas y datos numéricos, son sintomáticas del radicalismo en que ha encallado una parte de la actual intelectualidad española con respecto a los Estados Unidos.

La imperiosa necesidad de repensar críticamente fenómenos como el mercado libre, la globalización o el sistema capitalista en general, no debería alimentar la añoranza de regímenes totalitarios cuyo fracaso histórico se ha tendido a minimizar con el transcurrir del tiempo en algunos círculos intelectuales de la izquierda tradicional.

Esta es una de las lecciones más importantes que puede extraerse de la lectura de *El gran puzzle americano* de Julio Aramberri, y que el prologuista de la obra, Juan Luis Cebrián, sugiere de forma certera cuando escribe que

[e]l modelo de crecimiento capitalista ha sabido amoldarse con el tiempo, mientras que las prédicas del socialismo ortodoxo, o del socialismo real, o como diablos quiera llamarse, nos han legado un estropicio de caracteres considerables. De ninguna manera pienso que eso confirme el fin de la historia ni el triunfo del capitalismo sobre cualquier otra alternativa. Pero las carencias de éste —contradicciones, como se decía— no podrán ser superadas sin la aceptación previa de nuestro fracaso (y en ese “nuestro” no incluyo solo a los marxistas, que nunca lo he sido, sino a los partidarios de la tercera vía, ahora tan a la moda, y cosas por el estilo). El modelo de crecimiento del capitalismo americano, que es en realidad la receta ahora universalmente aceptada y practicada por la mayoría de los países, se ha revelado más flexible, poderoso y fructífero que ningún otro hasta la fecha. ¿Más justo? Desde luego que no. Pero hay que poner sordina también a esta negación, pues en muchos casos tenemos que aceptar que, incluso, redistribuye mejor que otros sistemas. (13)

Las propuestas que elabora Aramberri en su obra siguen —al menos en el espíritu de la letra— las del sociólogo Amando de Miguel, y se concentran principalmente en discurrir sobre las claves que pueden inferirse a través del análisis de la realidad económica de los Estados Unidos a partir del final de los años setenta, embrión de la bonanza económica finisecular:

La opinión que defiendo en este libro es que la sociedad americana ha cambiado considerablemente en los últimos veinte años y ha cambiado para mejor, un efecto de las transformaciones en su economía. Ante el fin de siglo, la economía americana tiene un rendimiento excelente; ha capeado muchas de las dificultades derivadas de moverse en un entorno nuevo, eso que suele llamarse la economía global, y lo ha hecho de tal forma que su sociedad afronta en muy buenas condiciones de éxito algunos de los mayores desafíos futuros que esperan a todas las sociedades industrializadas: una economía abierta a las conquistas de la tecnología avanzada, la incorporación masiva de las mujeres a la fuerza laboral y la formación de un mercado de trabajo cada vez más diversificado racial y culturalmente. (*El gran* 18)

De esta convicción procede la extrañeza que el autor expresa ante la “discusión noventayochesca” que todavía a finales de los noventa protagonizaban numerosos académicos y escritores sobre la inminente o la postergada decadencia de los Estados Unidos, y acerca del país que habría de reemplazarlo en la hegemonía mundial (16).

Junto a la estricta reflexión económica, se hace una demoledora crítica de la llamada corrección política en la esfera cultural; a este término, Aramberri prefiere el neologismo *politcorrección* (20), que en su afán por develar el “elemento oculto de poder o dominación” que subyace a toda relación social (21), asume dos tareas esenciales: el deconstruccionismo y la reconstrucción de las identidades alternativas (23). Mediante la primera de las tareas mencionadas se buscaría mostrar cómo la “lógica de la dominación patriarcal aparece en la mayor parte, si no en todas las creaciones intelectuales y científicas, con pujos universalistas, de la cultura occidental”; la segunda se concentraría primordialmente en la búsqueda de “las trazas no completamente desaparecidas de nuestras verdaderas raíces” o en la creación de “formas de vida y de organización alternativas a las que ellos [los amos] nos tratan de imponer en nombre de una voluntad general inexistente”; sus efectos se percibirían especialmente en los terrenos de la cultura, el arte y la literatura, con la eliminación de los periclitados cánones estéticos “sancionadores de la opresión dominante, ya sean Shakespeare o Cervantes” (23).

A pesar de las críticas reseñadas, la visión del sistema americano que se proyecta en el estudio de Aramberri es muy favorable, y se basa en la constatación *in situ* por el autor del notable dinamismo, la libertad y eficiencia de la sociedad estadounidense (512). La conclusión a la que se arriba sostiene que los Estados Unidos seguirán siendo una gran potencia económica y política en el nuevo milenio (514). El augurio que hacía en 1999 Aramberri, aunque no descartaba el error de cálculo, no podía ni siquiera imaginar la gravedad y el efecto traumático de los acontecimientos históricos inmediatamente posteriores. No obstante, dicho augurio tampoco ha sido desmentido, al menos de forma absoluta, por la realidad.

OBRAS CITADAS

- Aramberri, Julio. *El gran puzzle americano. Estados Unidos en el cambio de siglo*. Madrid: Santillana/Ediciones El País, 1999.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Bernard Grasset, 1986.
- Ceaser, James W. *Reconstructing America. The Symbol of America in Modern Thought*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- . “The Philosophical Origins of Anti-Americanism in Europe”. *Understanding Anti-Americanism. Its Origins and Impact at Home and Abroad*. Ed. Paul Hollander. Chicago: Ivan R. Dee, 2004. 45-64.
- Lévy, Bernard-Henri. *American Vertigo*. Trad. Charlotte Mandell. New York: Random House, 2006.
- Marías, Julián. *Los Estados Unidos en escorzo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.
- . *Análisis de los Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- Markovits, Andrei S. *Uncouth Nation. Why Europe Dislikes America*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2007.
- Miguel, Amando de, *El poder de la palabra. Lectura sociológica de los intelectuales en Estados Unidos*. Madrid: Tecnos, 1978.
- . *Los narcisos. El radicalismo cultural de los jóvenes*. Barcelona: Kairós, 1979.
- . *La bola de cristal. Los intelectuales norteamericanos y el futuro del capitalismo*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- Moncada, Alberto. *España americanizada*. Madrid: Temas de Hoy, 1995.
- Ortega y Gasset, José. “Los ‘nuevos’ Estados Unidos” y “Sobre los Estados Unidos”. *Obras Completas*. Tomo IV (1929-1933). Madrid: *Revista de Occidente*, 1951 [segunda ed.]. 357-361, 369-379 [Incluidos ambos artículos en *Viajes y países*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1959 (segunda ed.). 121-27 y 129-45].
- Pells, Richard H. *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*. New York: Basic Books, 1997.
- Seregini, Alessandro. *El antiamericanismo español*. Madrid, Síntesis, 2007.

- Tamames, Moncho, *La cultura del mal. Una guía del antiamericanismo*. Madrid: Ediciones Dos Mil Diez, 2005.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La penetración americana en España*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- Vargas Llosa, Mario. “Rescate liberal de Ortega y Gasset”. *El Madrid de José Ortega y Gasset*. Ed. José Lasaga. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006. 123-41.
- Verdú, Vicente. *El planeta americano*. Barcelona: Anagrama, 1996.

NOTAS

¹ Las páginas dedicadas por Vázquez Montalbán al por él denominado “American Way of Life” cinematográfico resultan de indudable interés. Esta sección, titulada “Hollywood con nosotros”, ofrece una extensa relación de la imposición del cine americano “como mercancía subcultural de primera categoría” y de su “utilización apologética” en la cultura española de postguerra (377, 386), para lo cual se aportan datos respecto al número de películas norteamericanas estrenadas en España y se analizan los símbolos, valores y mitos encarnados por las mismas (véanse a este respecto las páginas 380-384).

² Al margen de esta apreciación, me parecen valiosas las páginas que Vázquez Montalbán reúne bajo el epígrafe “Arqueología sentimental de la penetración” (419-437), en el que se transcriben y comentan fragmentos de varias canciones populares.

³ En la “Presentación” de *La bola de cristal*, el propio autor engloba estos tres títulos bajo la etiqueta de una trilogía americana, en la que el primer volumen vendría a ser una “contemplación del panorama intelectual” de los Estados Unidos; el segundo, una breve monografía sobre la contracultura; y el tercero, una indagación del sistema capitalista norteamericano desde dentro (10). Cabe recordar que los trabajos que Julián Marías recopiló en los años sesenta en sus libros *Los Estados Unidos en escorzo* y *Análisis de los Estados Unidos* constituyen —al menos en diversos aspectos— el precedente y paradigma de las reflexiones de Amando de Miguel.

⁴ Conviene hacer notar que *El poder de la palabra* es tal vez, por su fecha de elaboración y por la de su publicación, el primer acercamiento sociológico español a los Estados Unidos apenas concluido el régimen franquista e iniciado el tránsito hacia la democracia, y responde, en esencia, a esa búsqueda de paradigma político ya apun-

tada. Destacan asimismo el ingente material bibliográfico y la diversidad de las fuentes a las que tuvo acceso su autor y que le sirvieron para sustentar sus tesis y valoraciones (véase a este respecto, por ejemplo, el apartado consagrado a la discusión de “Las revistas intelectuales”, pp. 119-129).

⁵ La definición del pasotismo ocupa el irónico “Epílogo para pasotas” que Amando de Miguel incluye en *Los narcisos*. La etimología de tal vocablo revela la singular hondura ideológica que entraña: “*Pasar de todo* significa la muerte de Jesucristo, la de Marx, la de Einstein y la de Freud, es decir el abandono de la religión, la política, la ciencia y la conciencia. Menos mal que todavía quedan judíos” (83).

⁶ Para una excelente sinopsis del antiamericanismo de Jünger y Heidegger, consúltense las páginas 55-59 del artículo de James W. Ceaser; se comprobará fácilmente la semejanza apuntada entre los dos pensadores germánicos y el español. En su repaso del antiamericanismo europeo, Markovits considera que la visión de Ortega y Gasset sobre los Estados Unidos es escasamente original, pues no hace más que repetir los clichés básicos del desdén europeo hacia esa nación (80).

⁷ Precisamente, dada esta sencillez ‘orgánica’ de los Estados Unidos, Ortega y Gasset no entiende “la ofuscación de las viejas cabezas europeas”, su ingenuidad frente a la nación norteamericana, y les reprocha con dureza que se hayan detenido “infantilmente” en la superficie aparente, en vez de perforarla y “deshacer las ilusiones ópticas en que se complace la Naturaleza” (“Sobre” 369).

⁸ Nótese que uno de los temas que se reiteran en los dos artículos de Ortega y Gasset es el de la inexorable decadencia de los Estados Unidos; en esta reiteración podría percibirse cierto regodeo por parte del pensador madrileño. Esta decadencia se presenta como el célere derrumbe de una “figura legendaria” que padece de una “crisis más honda y más grave que ningún otro país del mundo” (“Sobre” 371).

⁹ Unos ejemplos, entresacados del segundo artículo, “Sobre los Estados Unidos”, bastan para ejemplificar esta última valoración: “[I]os europeos están obligados a ser muy inteligentes porque son los hombres actuales de la más larga memoria” (369); el tipo medio de la mujer norteamericana sobresale no por su pulimento físico y buenas maneras sociales, sino por su “nulidad interna, su indiscreción, su frivolidad e inconsciencia” (377); o “América no *es* todavía” y su ser “[a]ún no ha empezado su historia. Vive la prehistoria de sí mismo. Y en la prehistoria no hay protagonistas, no hay destino particular, domina la pura circunstancia” (378). En su libro *Los Estados Unidos en escorzo*, Julián Marías se distanciará radicalmente de las ideas de su maestro, y llevará a cabo una de las radiografías más comprensivas y lúcidas de la sociedad norteamericana de la primera mitad del siglo XX.

¹⁰ Alessandro Seregini define este complejo siguiendo a Richard Pells, a quien cita, como una actitud por la que los europeos se “comportarían como los antiguos

griegos, quienes, después de haber perdido su hegemonía a causa de la expansión del mundo romano, para atenuar la sensación de decepción por su decadencia económica y militar, insistían afirmando su supremacía cultural y de elegancia, mencionando sus antiguas tradiciones y sus actividades artísticas y literarias” (39).

¹¹ Con relación al tema de la violencia norteamericana, Alessandro Seregni sostiene que “en el discurso antiamericano la violencia sigue siendo una de las mejores —y también más prácticas— claves de interpretación y definición de la realidad norteamericana” (236).

¹² La censura del modelo económico norteamericano conduce con bastante frecuencia al cuestionamiento de su democracia y entramado constitucional, que es, en palabras de Seregni, “uno de los pilares del discurso antiamericano” (242).

¹³ De hecho, la obra de Moncada y la de Verdú adoptan tesis similares con relación a temas como el caso de los afroamericanos (históricamente ligado a la pobreza, al crimen y a los altos índices de población carcelaria), o la violencia y el miedo que, de manera casi absoluta, condicionan la vida y la mentalidad de los estadounidenses.

¹⁴ Este miedo, que integra la cotidianidad, es, en palabras de Verdú, “directo y cinematográfico, oral, visual y estereofónico” (80). Se trata, en resumidas cuentas, de una entidad prácticamente omnipresente e insoslayable, alimentada de forma simultánea por el crimen y el espectáculo: “El crimen es excitación y espectáculo. La sociedad norteamericana es espectáculo y excitación” (ibídem); de lo que podría deducirse una conclusión como mínimo un tanto arriesgada: la índole criminal de los Estados Unidos.

¹⁵ Los ejemplos aducidos a este respecto son muy ilustrativos y abarcan prácticamente la totalidad de la existencia, desde los aspectos burocráticos hasta los sensacionalistas y cotidianos, con predilección por los de carácter culinario: el niño más gordo del mundo (“obviamente norteamericano”, p. 94) y el ser más delgado del planeta, los perfumes agresivos, el gigantismo de las raciones en los restaurantes, la ingente variedad y combinatoria de los sabores, la extremosidad en la temperatura del café o las sodas, el desmedido tamaño de la flora y fauna, de las ediciones dominicales de los periódicos, de los espacios públicos, privados y comerciales (véase con relación a lo anterior el capítulo “El gusto por lo obscuro”, pp. 90-103).

¹⁶ A este trío se suman los nombres de John K. Galbraith, Betty Friedan, Daniel Bell y Noam Chomsky.

¹⁷ Sobre este particular, parecería que la información de Verdú es más bien esquemática y exigua. A lo largo de *El planeta americano*, no se hace tan siquiera mención de Ralph Waldo Emerson y el trascendentalismo (del que sí menciona a su padre, William, p. 35), William James y el pragmatismo, George Santayana, Richard Rorty, Stanley L. Cavell, Robert Nozick o John B. Rawls, por sólo citar a unos pocos

entre los más notables. Asimismo, Verdú parece desconocer que también en los EE.UU. tendencias como el post-estructuralismo y la deconstrucción encontraron terreno fértil para sus producciones: el caso de Derrida, Foucault o Barthes son sólo tres ejemplos a aducir sobre esto. Incluso el *pensamiento débil* de Vattimo —expresamente mencionado por Verdú— no es ajeno al mundo académico estadounidense.

¹⁸ Escasa o nula información se aporta sobre las ejemplares y eficientes bibliotecas norteamericanas o sobre sus prestigiosas universidades; apenas se atiende el tema de la diversidad cultural del país; nada se dice de las numerosas revistas especializadas, casas editoriales y reputados periódicos y medios de comunicación en los que la crítica y el debate constituyen una arraigada práctica y costumbre.

¹⁹ En este punto, como en varios otros, las ideas de Verdú se aproximan a las vertidas por Jean Baudrillard en su ensayo *Amérique* (1986), en el se acuña la metáfora totalizadora del desierto cultural para describir a los Estados Unidos: “Dans ce sens, l’Amérique entière est pour nous un désert. La culture y est sauvage: elle y fait le sacrifice de l’intellect et de toute esthétique, par transcription littérale dans le réel” (198). [“En este sentido, toda América es para nosotros un desierto. La cultura norteamericana es salvaje: sacrifica el intelecto y toda estética, por medio de la transcripción literal en lo real” (mi traducción)].

²⁰ No me resisto, sobre este aspecto, a transcribir esta cita de Verdú, por su matizada y perspicaz argumentación: “Mientras todavía muchos latinos improvisan sus viajes de vacaciones o los programan apresuradamente, los americanos se han educado en la práctica de encargar el porvenir con anticipación de meses y temporadas. [...] La vida americana es así una flecha que se dispara psicológicamente más allá del tiempo, en la seguridad de que el tiempo por llegar se encuentra avalado por la fundada consistencia del presente incólume” (55).

²¹ La crítica al despliegue público de la bandera, ya sea en espacios institucionales o privados, es uno de los *leitmotiven* primordiales del antiamericanismo español.

²² Pocas oraciones más adelante, Verdú matiza este comentario y asevera que tiempo después la primera enmienda a la Constitución consagró la separación entre Iglesia y Estado y la libertad de culto, atendiendo a “la masiva afluencia de emigrantes heterogéneos y la vasta dimensión del país”; factores que, aunque imposibilitaron el mantenimiento de un “sistema religioso ecuménico”, nunca llegaron a desbaratar el “aglomerante piadoso” (31).

²³ En la sección final de *La cultura del mal*, Tamames desgrana algunas alternativas a corto plazo ante el avance imperialista y avasallador de los Estados Unidos. Entre las mismas, se cuenta el activo desenvolvimiento de la ideología del antiamericanismo, que es, ahora, definida mediante términos abiertamente belicistas, como

“la ideología de preservar nuestra cultura y luchar contra el único gobierno que oprime, injusta e indiscriminadamente, a todas las demás naciones, en mayor o menor medida. [...] El idealismo que nos hacía vibrar en Europa, al luchar contra el fascismo, el nazismo o el franquismo, se ve hoy renovado por una corriente igualmente fresca y sana, que cuenta con una nueva doctrina común, también en forma de enemigo: Estados Unidos” (316). La manifiesta desproporción o desmesura de estas afirmaciones, refleja un ideario político altamente confuso y borroso; una especie de embrollo ideológico en el que la democracia estadounidense se parangona —sin el menor atisbo de duda— con los atroces totalitarismos europeos del siglo XX. Reflexiones de este jaez contribuyen a corroborar la apreciación de James W. Ceaser, cuando apunta que en el pensamiento posmoderno los Estados Unidos ha devenido en el símbolo opresivo por excelencia (*Reconstructing 9*).

²⁴ Prueba de la ‘literal’ coincidencia entre Verdú y Tamames en torno al tema del anti-intelectualismo norteamericano, lo constituye el hecho de que el segundo reproduce exactamente los mismos nombres citados por Verdú en *El planeta americano*: Vidal, Chomsky, Galbraith, Sontag, Friedman, Mailer y Bell.

COSTUMBRISMO Y MENSAJE PATRIÓTICO EN LA OBRA DE LOS ILUSTRADOS FILIPINOS: MADRID COMO REFERENTE NACIONAL EN *IMPRESIONES* DE ANTONIO LUNA Y NOVICIO

Roberto Fuertes-Manjón
Midwestern State University

La literatura costumbrista filipina, cuyos ejemplos más significativos los encontraremos en *Ninay*, de Pedro Paterno, *Noli me tangere*, de José Rizal, y *Cinco horas en el limbo* o *Nuestras tataranietas*, de José Felipe del Pan, no solo recrea tipos y costumbres, sino que forma parte de un proyecto nacionalista sustentado en el intento enaltecedor de una sociedad de la que resaltan su exotismo, valores morales y belleza.

Este objetivo ennoblecedor del mundo filipino pervivirá en la obra *Impresiones* de Antonio Luna y Novicio, recopilación de artículos que habían aparecido en *La Solidaridad*, el periódico de los ilustrados filipinos en España. Lo que distinguirá esta obra de las anteriores es el hecho de que su autor añade una nueva perspectiva, al ofrecernos un análisis comparativo entre el degradado mundo peninsular y el idealizado y añorado filipino.

Antonio Luna y Novicio, con una trayectoria vital sumamente interesante, ya que unió a su condición de farmacéutico e investigador la de militar y hombre de letras, recogerá en esta obra sus experiencias en España, ofreciéndonos una visión irónica y desencantada y sobre todo desmitificadora de España en la que, a través de una técnica contrapuntística, nos transmite una acerba crítica de la metrópolis a la que percibe como ignorante, empobrecida, racista e incapacitada para poder dirigir su imperio.

El propósito de mi trabajo consistirá en estudiar cómo se inserta esta obra tanto en el contexto cultural de la época como en las manifestaciones del costumbrismo filipino y peninsular, así como los procedimientos estilísticos utilizados y los componentes ideológicos que permiten incluirla dentro de las obras reivindicativas de los ilustrados filipinos. En realidad, esta sucesión de cuadros de costumbres, que cuando fueron publicados en el periódico *La Solidaridad* no eran más que críticas individualizadas sobre aspectos puntuales de la sociedad española, se convierte al ser publicado como libro en un instrumento político a favor de la emancipación de las Filipinas, contribuyendo a la formación de un estado de opinión entre la intelectualidad filipina, no a través de una elaborada producción ensayística sino mediante la manipulación de la realidad. Es, claramente, la utilización del costumbrismo como arma política, incidiendo de forma sesgada en los defectos de un país, España, que son reales, para verter todas las frustraciones y resumir la decepción y los agravios sufridos por los filipinos a lo largo del siglo XIX.

La decepción de los intelectuales filipinos con la metrópolis se fue incrementando a lo largo del siglo a pesar de que a finales del siglo XIX daban fruto los esfuerzos de los Ministerios de Ultramar y Educación de España por introducir la modernidad en la colonia filipina. La universidad dominica de Santo Tomás había ampliado sus programas en Ciencias y Medicina. Se habían creado escuelas técnicas de Náutica, Comercio y Bellas Artes y lo más selecto de aquella juventud completaría su educación superior en centros europeos. Primordialmente mestiza, de origen chino y español, había ascendido a puestos de poder y alcanzado influencia como consecuencia de las reformas llevadas a cabo durante el reinado de Carlos III, en el siglo XVIII, con el establecimiento del Consulado de Manila en 1769, y la Sociedad Económica de Amigos del País, que impulsó la agricultura tanto del café como del azúcar y el tabaco. Con ellas, se pondrían las bases económicas de una nueva clase de propietarios rurales e intermediarios—que cristalizaría en la segunda mitad del siglo XIX en una clase media, de la que se nutriría un grupo escogido conocido como “Los ilustrados,” quienes, como nos recuerda el historiador filipino José Ardila, unían a una excelente formación cultural y profesional con estudios en medicina, leyes, farmacia y teología una profunda identificación con los valores hispánicos. Esta nueva élite de hombres cultos y bien educados hablaban, leían y escribían en español y conocían las costumbres y gustos españoles teniendo como sociedad ideal una Filipinas hispanizada. Anhelaban, a diferencia de otros países asiáticos, una nación fuertemente hispanizada (Arcilla 59-60).

Como componente de la comunidad ilustrada, de la que formaron parte José Rizal, Graciano López Jaena, Marcelo Hilario del Pilar, Mariano Ponce, Juan Luna y

Novicio, Félix Resurrección Hidalgo, Pedro Paterno, T. H. Pardo de Tavera, Isabelo de los Reyes o Pedro Serrano Laktaw, Antonio Luna y Novicio comparte una mentalidad liberal de carácter reformista con un intenso componente nacionalista, que se verá incrementado con el paso del tiempo por la falta de respuestas adecuadas del gobierno español a sus propuestas. En un principio, los ilustrados no defendían la independencia de España. Por el contrario, por su formación y valores, propugnaban una profundización en el proceso hispanizador de las islas, al mismo tiempo que defendían reformas profundas en todos los campos, desde el económico, alentando una mayor apertura comercial a nivel internacional, al político, propugnando la plena representación de los filipinos en las Cortes españolas y la consideración de Filipinas como provincia española, a la vez que abogan por una secularización del clero en las islas. Fue todo un conjunto de reformas que condujeran a lograr la igualdad de derechos entre españoles y filipinos.

La trayectoria vital de Antonio Luna y Novicio encaja dentro del esquema general de la evolución de los ilustrados, siguiendo un proceso de radicalización que le lleva al convencimiento de la imposibilidad de la modernización de las islas. Nacido en Manila en 1886, realiza estudios en el Ateneo de Manila. En 1890, decide partir a España a fin de seguir sus estudios donde se doctora en Farmacia. En 1894, regresa a las Filipinas. Detenido en Manila, es enviado a España. Vuelve a Las Filipinas en 1898. Participa en la guerra Filipino-americana, alcanzando el grado de general y muere asesinado por sus propios compatriotas cuando tenía 33 años.

Su obra literaria no puede desligarse ni del desarrollo del costumbrismo ni del pensamiento español del XIX, con los que comparte temática así como enfoques y técnicas. Y, sobre todo, no se podría entender sin valorar las exigencias y agravios de los intelectuales filipinos, profundamente decepcionados con la política llevada a cabo por las autoridades españolas durante la segunda mitad del siglo. No solamente no existía una línea clara de actuación en relación con la política filipina, sino que sus justas reclamaciones no fueron atendidas, permitiendo a las órdenes religiosas y a las autoridades españolas continuar controlando el país, discriminando a los filipinos y mostrando una clara actitud racista que enajenó las voluntades de estos intelectuales.

Impresiones es una respuesta radical a la suma de decepciones y agravios que acumularon los filipinos a lo largo de todo el siglo XIX, y que comenzó con las Cortes de Cádiz, a donde fueron invitados a participar y en donde se les ofreció una representación política, que se vería frustrada por la llegada de Fernando VII.

La sucesión de enfrentamientos bélicos que caracterizaron la España decimonónica desde la guerra napoleónica hasta las carlistas, los constantes enfrentamientos entre liberales y conservadores, la inestabilidad y la corrupción política endémica

propiciaron el abandono y mal gobierno de las colonias. La política que siguieron los gobiernos españoles del siglo XIX en relación con sus posesiones ultramarinas fue errática, lo que se acentuó en el caso de las Filipinas, impidiendo que se implantara un plan de actuación práctico que diera respuesta a las aspiraciones de modernidad de los ilustrados, quienes por su formación cosmopolita conocían la realidad y avances de otros países en Europa.

Miguel Ángel Serrano encontraría las causas de la pérdida de las Filipinas, precisamente, en la ausencia de liderazgo político, económico y cultural de la metrópolis y su incapacidad para adaptarse a los nuevos tiempos, lo que condujo a una relajación de los vínculos de las élites filipinas con España, a lo que se uniría la inhabilidad para decidir con claridad la integración plena de las islas en el sistema administrativo y político español—considerando a las colonias como cualquier otra provincia española, con representación a Cortes, y la adopción de un régimen fiscal, penal, civil, aduanero, militar similar—o asignarles un régimen especial (Serrano 10).

La incapacidad de los gobiernos españoles para resolver los graves problemas de los filipinos, cuyo comercio estaba en gran parte en manos de extranjeros, la educación bajo el control de las órdenes religiosas y los nativos prácticamente excluidos de los puestos clave, unido a la errónea política de nombramientos de gobernadores, elegidos más por afinidades políticas que por capacidad profesional y el racismo a lo que los filipinos se vieron sometidos, fueron el caldo de cultivo de una insatisfacción y resentimiento profundo que encontraría su expresión popular en la década de los 70 cuando los movimientos de protesta se intensifican en las islas, al producirse la primera rebelión en la base naval de Cavite, primera manifestación del sentimiento nacionalista. Este descontento encontrará su reflejo y expresión en la península con la creación en 1882 del movimiento conocido como “Propaganda,” liderado por José Rizal y Marcelo Hilario del Pilar, que tiene como objetivo defender los intereses de los filipinos en España.

En el campo cultural, las preocupaciones y aspiraciones de los ilustrados filipinos encontrarán un cauce de expresión en el quincenario *La Solidaridad*, en donde Antonio de Luna y Novicio colaboró asiduamente de forma muy activa y en donde aparecerían publicados los textos de *Impresiones*. Comienza a publicarse en Barcelona en 1889, pero el mismo año se traslada a Madrid para finalizar su andadura en 1895. Entre los articulistas de su primera época, encontramos ilustrados tan prestigiosos como José Rizal, Del Pilar o Isabelo de los Reyes e incluso extranjeros, como Ferdinand Blumentritt, amigo de Rizal. En un comienzo, su línea editorial es moderada y conciliadora, produciéndose una clara radicalización con el paso del tiempo,

pasando a constituirse en un instrumento de defensa y difusión del nacionalismo filipino, como quedaría reflejado en *Impresiones*.

Este ansia de reformas por parte de los ilustrados y su convicción de que España es incapaz de resolver los problemas de Filipinas estará en el origen de *Impresiones*, obra que constituye, por un lado, el reflejo de la profunda insatisfacción personal del autor y, por otra, un uso manipulador y sesgado de la realidad al omitir deliberadamente todo lo que fuera en contra de sus tesis y por ignorar los esfuerzos de una parte de la intelectualidad española por encontrar soluciones a problemas que estuvieron enquistados en el país durante más de una centuria. Intelectuales entre los que se podría incluir a Segismundo Moret, Miguel Morayta o Manuel Becerra, de espíritu liberal y carácter aperturista con los que, precisamente, él y los otros ilustrados se relacionaban y compartían valores, consagrados a un proyecto de modernización de España y de apertura de nuevos caminos en relación con las colonias.

Esa actitud abierta y renovadora ya se había conocido en las Filipinas en el trienio liberal en el que se impulsó un movimiento aperturista, reformador y profundamente modernizador. La Revolución liberal de 1868, nos recuerda Megan Thomas, propicia la llegada a las Filipinas del Capitán General Carlos María de la Torre, lo que va a permitir relajar la censura de prensa y adoptar cambios profundos en la educación, sobre todo en la universidad dominica de Santo Tomás, nombrando por primera vez un rector no religioso, siguiendo un proceso de secularización que satisfacía una de las aspiraciones más ansiadas de los ilustrados (Thomas 11-12).

Aunque Antonio Luna y Novicio estaba familiarizado con aquella corriente reformadora que conoció en Filipinas, integrada por un sector de la clase dirigente española dialogante y propicia a las reformas en ultramar, e incluso a la emancipación de las colonias, ignora esos esfuerzos, llevando a cabo en *Impresiones* una acción demolidora contra la política y el pueblo español, que estaba justificada por la realidad social, pero que no era representativa de las relaciones gobierno-ilustrados. No se interesa por estos esfuerzos de aproximación hacia su cultura ni por el espíritu de cambio. Su crítica a España se basa precisamente en realzar lo que separa a la metrópoli de sus posesiones y sobre todo, lo que le diferencia de Europa y de los modelos que él considera como un mundo civilizado a imitar.

Nos informa Antonio Luna en la introducción de su libro en que recoge sus impresiones sobre Madrid durante su estancia de seis años en ella, dirigiéndose al lector para justificar sus objetivos, tratando de edulcorar su actitud crítica preguntándose con cierta ironía:

Y si mi objetivo era pintar algunos cuadros, ¿érame posible dibujar otras líneas distintas de las que daba el modelo? Por eso, lector, aún es tiempo; si a través de estas páginas vislumbras al indígena de Filipinas, puedes cerrar el libro; si al contrario, ves al ciudadano español con sus libertades para criticar escenas del propio suelo que, según la opinión general, debieran desaparecer, te suplico tengas la paciencia suficiente para leerme; soy novato (i-ii).

Encontramos en esta introducción los rasgos fundamentales de la obra: por un lado, la actitud crítica y degradadora de una realidad que percibe desde una actitud resentida y con una clara intencionalidad política. Por otro, la utilización de Madrid como símbolo del estado de una nación y sobre todo, de cabeza de un imperio; y, finalmente, la utilización de una técnica contrapuntística, que trata de resaltar y ennoblecer todo lo filipino y degradar todo lo español.

En sus primeras impresiones la España y Madrid idealizadas por la visión transmitida a los ilustrados en las Filipinas se desvanece. En su viaje de Barcelona a Madrid, lo que encuentra es un “país montañoso, árido y desierto, la naturaleza raquí-tica y empobrecida, sin sembrados los campos y doquiera peñas y pedruscos” (Luna 3). En resumen, un “confuso montón de ventorros sin orden ni concierto, que parecen como chocarse los unos con los otros” (3).

Confiesa que “En vano buscaba ese algo poético y encantador que respiran los alrededores de París y Londres; en vano buscaba la coquetería de los *chalets*, de los jardines, de las praderas, que en estas grandes ciudades alegra el espíritu” (Luna 12).

A la naturaleza árida de Madrid, él opone la exuberante vegetación y variedad de las Filipinas:

Yo buscaba el puro aire de nuestros bosques, en donde las cañas y los cocoteros, los mangales y los balitis obscurecen el suelo; el perfume embriagador que exhalan los frutos y las flores de nuestras huertas y jardines; la lluvia de rayos de sol que se infiltra por el ramaje espeso; manchas de verdura extensas; arroyuelos que murmuran serpenteando por riberas encantadoras tapizadas de verduras; para los ojos, luz; belleza, poesía; un claro cielo de infinito azul; en fin, aquel sublime y misterioso espectáculo de un país tan bello que llena el corazón de pensamientos diversos y que ni el canto del poeta ni los pinceles del pintor pueden describir, porque ante la magnificencia de la naturaleza de Filipinas se sienten impotentes el arte y el artista. (Luna 11-12).

En resumen, la naturaleza filipina aparece plasmada como la sublimación de la belleza, un auténtico paraíso en la tierra.

Aunque consciente de estar retratando costumbres y tipos, Antonio Luna confiesa que describe basándose en modelos reales, centrándose en las clases populares madrileñas a través de sus personajes más representativos: traperos, modistillas, criadas, cocineras, estudiantes, de los cuales muestra actividades, relaciones y actitudes, que malviven en un Madrid de calles estrechas, empinadas, solo adecuadas para el paso de las caballerías, llenas de vendedores ambulantes, con imágenes de grupos de burros cargados de frutas y hortalizas o de vasijas que marchan por el centro de la capital y que le recuerdan junto a sus conductores a Port Said, Suez y Alejandría, en donde contempló por primera vez a estos pacientes animales. (Luna 131-132; 135).

Una ciudad cuya vida gira alrededor de los cafés, los cuales parecen esconder la triste realidad de la vida diaria, ejemplarizada en las casas de vecindad de los barrios extremos de las que resalta su miseria: “Son casas con una o dos habitaciones con cocina o sin ella, donde viven todos juntos. Un wáter para todos los vecinos de cada piso. Llenos de chinches duermen en el suelo, en jergones toda la familia junta para darse calor.” (Luna 7; 173). Es una ciudad llena de mendigos que le llevan a hacer una triste reflexión: “En pocas capitales europeas la miseria cobija en sus alas descarnadas tantos infelices como en Madrid” (167).

Antonio Luna alaba, no obstante, el Madrid de la Castellana, del Prado, de Recoletos. Sus calles anchas y largas, sus nuevas construcciones que parecen “imitar a Barcelona, la población de aspecto más europeo de toda España.” (Luna 132). Enfatiza el contraste entre el Madrid antiguo que le recuerda a África y el nuevo Madrid—el Barrio de Salamanca—que imita a Europa.

No es mejor su opinión sobre el pueblo madrileño. Un pueblo ignorante, empobrecido, ocioso, agresivo y belicoso, que habla a gritos, que come y bebe como animales, amante de los toros, lujurioso e ignorante, que baila de forma descontrolada, lasciva. Todo reflejado a través de cuadros que cargan las tintas en lo sombrío, acercándose más a las pinturas negras de Goya que al costumbrismo de Estébanez Calderón. Lo define así:

Por vanidad espléndido, egoísta por naturaleza, dominando con el fingimiento sus malas inclinaciones, todos sus actos parecen bromas de buen género, sin fin determinado, preconcebido, espontáneo al exterior, pero que quizá envuelvan mucha doblez y mucha mentira. Para él, la vida es Carnaval completo, por eso se presenta siempre con el rostro cubierto por la careta (Luna 141).

Este cuadro lo completaría con el del español prototípico: “Su moreno rostro, su barba un tanto descuidada, el cigarro medio apagado en la boca, sostenido con los dientes, el sombrero inclinado y cierto abandono original, son para mí carta de nacionalidad suficiente para hacer una verdadera clasificación” (Luna 57).

Pero en lo que incide de forma especial es en la mala educación y en las formas racistas de comportamiento. De este racismo y de la falta de respeto hacia los filipinos y sus derechos nace el resentimiento que permea la obra. Se siente insultado constantemente por la actitud de los madrileños:

En los teatros, en los paseos, en las reuniones, en todas partes, siempre la misma revista general sobre mi persona, la sonrisa de la burla amalgamada con la mirada medio altanera, medio estúpida. Muchas veces, al pensar en estas espontáneas manifestaciones, me pregunto si estoy en Marruecos, en las peligrosas comarcas del Riff, y hasta llego a dudar si vivo en la capital de una nación europea” (Luna 4).

Él resalta que tanto los cubanos como los negros, los negritos y las mulatas y los indígenas filipinos son los objetos de burla en Madrid (Luna 7).

Lo que más le llama la atención a Antonio Luna es la ignorancia de los españoles sobre las Filipinas. Es un desconocimiento que no queda limitado a las clases populares. Menciona a un ministro que confundía “los mal llamados indios de Filipinas (indígenas) con los indios de las Pampas” (Luna 4). Demuestra una ignorancia de la realidad filipina que oculta una pésima gestión de las autoridades españolas. Critica la política colonial y la situación de las Filipinas, enfatizando la precariedad de sus medios de transporte (54) y sobre todo la discriminación que sufren los filipinos por parte de los peninsulares, que no es sino el reflejo de lo que ocurre en la península. Dice en relación con un comentario de una joven madrileña: “Tal vez nos creía poco menos que salvajes o igorrotos; tal vez ignoraba que podíamos comunicarnos en el mismo idioma, que éramos también españoles, que debíamos tener los mismos privilegios y los mismos derechos, ya que teníamos los mismos deberes” (22).

La imposibilidad de lograr avances políticos en las islas la asocia con estas actitudes despreciativas, las cuales, en realidad, encubren un profundo racismo. Antonio Luna se aparta del espíritu reformista que animó a otros ilustrados al constatar las dificultades que encontraban los filipinos para ser valorados de forma justa por los

peninsulares, como queda reflejado en la transcripción de una conversación entre un exalcalde español en las Filipinas y el Ministro de Ultramar, en la cual el primero expone sus opiniones en relación con las ideas renovadoras y reformistas del funcionario:

Ya se lo decía yo: Manolo, por ese camino no conseguirás lo que deseas. Tú no conoces lo que es el indio. Toda reforma allí es un peligro. Secularizar la Universidad, un disparate. Los indios no tienen necesidad de nada de eso. Son de muy pocos alcances. Cuatro siglos llevamos de labor continua; aún no nos entendemos y aquello está plagado de salvajes (Luna 63).

Luna critica el maltrato que sufren los filipinos en su propio país, aconsejando a su amigo Atanasio Lacsamana, recién casado con una joven española de 19 años, que se establezca en Europa y evite vivir en las Filipinas porque su esposa verá “a los pobres indios que son a veces tratados con cierta rudeza; verá la raza de su marido casi rebajada por ciertas diferencias que tú sabes existen, sino en leyes y derechos, en el terreno práctico” (Luna 121).

De las pocas cosas que realmente le llamaron la atención de forma positiva fue la belleza y la gracia de la mujer madrileña:

Las madrileñas son bonitas, [...] caras de cera, rostros de transparente porcelana, que se harían pedazo con el chocar de un beso; cutis de marfil, de pétalos de rosa que embriagan, que enloquecen; ojos negros o azules que hablan a los sentidos más que al alma, y aquellas finísimas pestañas que, describiendo pequeño arco, miran al cielo como indicando su procedencia (Luna 19-20).

Aunque esto lo contraponga con una acerada crítica sobre su personalidad, es “mezcla de ángel y de demonios, ahora se entrega a los sublimes espasmos del sentimiento más puro, para caer luego en los infernales alfilerazos de una sangrienta burla. Para completar el cuadro, añade:

En su natural verbosidad, torrente inagotable de sonidos persuasivos, cifra toda su superioridad; ocultadle vuestros íntimos sentimientos, ella adivinará la causa de ellos; mentid, ella con destreza suma os hará confesar que habéis mentido, cada una de ellas es discípula de Castelar, y todas conmueven, entusiasman, persuaden (21).

Por el contrario la mujer filipina es recatada, honesta, simple. Recuerda a su novia en Filipinas, Loleng, de la que destaca su

... suave cutis; en aquel rostro ovalado, en donde había unos ojos parleros y cuyos destellos parecían reflejos de un corazón que sabía querer; en aquella boca que, aunque grande, mostraba al sonreír unos dientes tan aseados; en su cuerpo, y en su todo, que respiraba ese algo indígena que nos hace exclamar entusiasmados: qué rica es esta chica, aunque no tenga un cuarto. (Luna 69).

Esta figura estereotípica la proyecta sobre la idílica naturaleza filipina: “Yo la veía amazona sobre un brioso *castañito* galopando de Kainta a Antipolo; yo la miraba al salir de su baño a orillas del mar, junto a la Ermita, cuando las olas morían silenciosas en la playa y una niebla vaporosa se cernía sobre el dilatado horizonte. (69-70).

Son, en resumen, las filipinas de “sensibilidad exquisita, su carácter sin dobleces, la melancolía de todo su ser que respira la majestuosa debilidad de la mujer, su alma, que dice lo que siente y siente lo que dice” (Luna 118).

Siguiendo la tradición de los viajeros franceses e ingleses del XIX, resalta en el español los rasgos orientales, pero asociados no con el extremo oriente sino con el orientalismo exótico y bárbaro del mundo musulmán, asociado al sensualismo y la violencia. Es un exotismo que de forma sorprendente y opuesto a las valoraciones de la época se presenta como negativo. El español encaja perfectamente en este esquema, describiéndolos como “estos hermanos nuestros peninsulares que recuerdan aún en sus negros rasgados ojos, en sus perfiles valientes, la sangre oriental, ávida de sensualismo y sensaciones (Luna 41).

A Antonio Luna le encanta relacionar a España con África o con el mundo oriental. Lo importante es señalar que hay algo en esa cultura que no es europeo; algo primitivo, atrasado, degradado, que hace inviable su liderazgo como poder colonial. Es, en el fondo, la base en la que se apoya su ideario revolucionario y reivindicativo. Admite, sin embargo, que el flamenco, a pesar de la influencia de las danzas árabes, tiene un encanto especial, reconociendo que aquel estilo

... lleno de vagas tristezas, me hacía pensar en cosas sentimentales como si aquel canto fuera importado de allá, de Oriente. La música, en ciertos cantos flamencos, tiene sabor original, como nuestras danzas y *kundimans*. Ese *ay*

doloroso muchas veces es grito prolongado, otras un quejido hondo y profundo, como sílaba que se frasea y viene a terminar en gorjeo triste, para morir en los labios en sonido imperceptible (Luna 228).

Impresiones finaliza con una breve narración, titulada “La Colegiala,” ambientada en las Filipinas y centrada en la figura de Rosario, una joven huérfana, pensionista de un colegio, a la que presenta como prototipo de la mujer filipina:

... sus cabellos recogidos en apretada trenza; sus ojos también negros como la tristeza y las zozobras, tenían al mirar esa soñadora y poética melancolía oriental; dos rosas frescas eran sus mejillas, y en su boca de labios de rubí dejaba vagar eterna sonrisa; encantadora sonrisa que ponía alegre hasta al recto, pálido, enteco capellán confesor de aquel retirado establecimiento [...] Es, a la vez, una joven “modesta, al par que sencilla” y pudorosa en extremo. (Luna 249-250).

Es una narración con un trasfondo político que gira acerca de los amores frustrados entre Rosario y su primo Pablo, estudiante de medicina y “materialista acérrimo,” quien había completado sus conocimientos en Europa para convertirse en un nacionalista convencido preocupado por la “desgracia de los pueblos esclavos que no saben conquistar su libertad” (Luna 253; 260). Su racionalismo y posicionamiento nacionalista son la causa de la ruptura de relaciones con Rosario, quien le confiesa que las razones de su rechazo son, además de su materialismo, su alto nivel de instrucción, lo que le convertiría en un “filibustero,” es decir, en un rebelde (266).

La narración está supeditada a un objetivo ideológico. Rosario personifica la continuidad, la fuerza de la tradición, la religión y los valores e intereses familiares. Pablo, por el contrario, representa la cultura, el espíritu romántico revolucionario, es decir, la modernidad y el patriotismo. Vence lo prosaico y es derrotado el espíritu.

Impresiones es una obra de difícil encaje tanto en el costumbrismo filipino como en el español. Las dos obras costumbristas filipinas más significativas, *Ninay*, considerada la primera novela filipina y, *Nuestras tataranietas*, se caracterizan por tener un enfoque completamente diferente, ya que, aunque en ellas se enaltezca lo filipino, no encontramos el componente contrapuntístico ni la actitud crítica hacia la metrópolis. En *Ninay*, de Pedro Paterno, la característica costumbrista más patente en la novela es su descripción minuciosa de las costumbres filipinas. El autor ha dedicado la mayor parte de su obra a la representación de las Filipinas de su época. En *Cinco horas en el limbo o Nuestras tataranietas*, de José Felipe del Pan, se recrea la

proyección de la mujer filipina a finales del siglo XX, su cambio de roles en la sociedad y su progresiva emancipación.

Impresiones refleja perfectamente las contradicciones y ambigüedades en las que se movieron los ilustrados filipinos, pero a diferencia de la obra de Rizal, con un claro espíritu reformador; o las de Pedro Paterno o José Felipe del Pan, de intención puramente enaltecedora, *Impresiones* viene mediatizada por el resentimiento y la manipulación. No hay duda de que la España que refleja es auténtica. La pobreza, la incultura, la degradación de las costumbres eran una realidad. Lo que llama la atención es su obsesión por crear un costumbrismo de tipo didáctico y, en el fondo político, que limita e impide integrarla dentro del amplio movimiento intelectual de mutuo conocimiento entre Filipinas y España, que contribuyó a poner de manifiesto todas las contradicciones, aspiraciones y fracasos que definieron el ocaso del imperio español.

OBRAS CITADAS Y DE CONSULTA

- Arcilla, José S. *An Introduction to Philippine History*. Fourth Edition. Manila: Ateneo de Manila University Press, 2003.
- Estébanez Calderón, Serafín. Edición de González Troyano Alberto. *Escenas Andaluzas*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Luna y Novicio (Taga-ilog), Antonio. *Impresiones*. Madrid: Imprenta del Progreso Tipográfico, 1891.
- Pan, José Felipe del. *Cinco Horas En El Limbo O Nuestras Tataranietas*. 2a. ed., Manila: Imprenta de La Oceanía Española, 1883.
- Paterno, Pedro Aejandro. *Ninay (Costumbres Filipinas) Madrid*. Imprenta de Fortanet, 1885.
- Rizal, José. *Noli Me Tangere*. Prólogo de Pedro Ortiz Anmengol. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.
- Serrano Monteavaro, Miguel Ángel. “La Solidaridad.” Un periódico filipino del siglo XIX. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchm788
- Thomas, Megan C. *Orientalists, Propagandists, and Ilustrados: Filipino Scholarship and the End of Spanish Colonialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

VIRTUD, FORTUNA Y NECESIDAD EN EL REALISMO POLÍTICO DE MAQUIAVELO

Francisco Javier Higuero
Wayne State University

Ha sido Claude Lefort, quien en *Machiavelli in the Making* y *Las formas de la historia*, ha puesto de relieve que una lectura detenida de lo explicado a lo largo de *El Príncipe*, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* e *Historia de Florencia* del propio Nicolás Maquiavelo remite simultáneamente a un discurso riguroso y a un pensamiento que divaga, aun abriendo caminos, abocados a retractarse de aquellos posicionamientos previamente esgrimidos por él sin disimulo alguno, llegando incluso a invertir su sentido. A partir de esta apreciación constatable, cabría preguntarse si la búsqueda de una racionalidad inmanente a las conductas políticas no va de la mano de los descubrimientos de sus límites algunas veces, mientras que en otras ocasiones no deja de percibirse sino una sola parte de lo aludido en las argumentaciones respectivas. Por consiguiente, siempre son posibles otros enfoques diferentes de los que se dejan aprehender en el momento desde el que se parte y de la perspectiva adoptada. De hecho, para aproximarse críticamente al pensamiento de Maquiavelo, no se debería olvidar que existen, en cualquier escenario político, puntos de vista diversos, e incluso hasta mutuamente irreductibles entre sí. A todo esto, se precisa agregar que lo argumentado por dicho escritor contribuye a poner de relieve que sus raciocinios se muestran, con frecuencia, inconclusos y hasta tal vez fragmentarios, a pesar de que Maquiavelo, sin duda alguna, estaba convencido de la necesidad de sumergirse en el corazón de la experiencia para poder llegar a descubrir la presunta verdad en materia de acción política. Teniendo en cuenta todo esto, las páginas que siguen se proponen explicar lo connotado semánticamente por tres conceptos básicos aludidos explícitamente a lo largo de las argumentaciones discursivas de Maquiavelo y que contribuyen a esclarecer el realismo político que caracteriza a sus posicio-

namientos adoptados. Tales nociones se corresponden a lo que este pensador entiende por virtud, fortuna y necesidad.

Lo primero que convendría precisar es que, en términos filosóficos, el realismo propiamente dicho se halla relacionado con el pensamiento de Aristóteles, asimilado posteriormente en el interior de los planteamientos discursivos de Santo Tomás de Aquino, expresados en *Suma teológica*. Ahora bien, los raciocinios de Maquiavelo no coinciden, por completo, con los de ese filósofo medieval, sobre todo en lo que se refiere a la finalidad de la acción política. Si Santo Tomás defendía la dimensión trascendente de la vida humana, el realismo político esgrimido por Maquiavelo posee una dimensión terrenal y no se halla subordinado a fin teológico alguno.¹ Por otra parte, hay en las argumentaciones de este pensador una dimensión normativa que, en cualquier caso, invita a analizar también la figura del filósofo no tanto en cuanto legislador, sino en cuanto consejero. Para decirlo de otro modo, de lo puntualizado por Maquiavelo en *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, se desprende que dicho pensador nunca se pronuncia a favor de un régimen absolutista, sino que determina sus recomendaciones en función de lo acaecido en circunstancias históricas concretas.² Por consiguiente, no viene a resultar superfluo reiterar una y otra vez que el discurso prescriptivo elaborado por Maquiavelo no se halla vinculado a ninguna norma absoluta, al margen de la realidad histórica, con la que se precisa contar, de un modo u otro. A todo esto, convendría advertir, que adelantándose a las argumentaciones teóricas del nuevo historicismo propuestas por Stephen Greenblatt en *Learning to Curse* y *Renaissance Self-Fashioning*, Maquiavelo se interesa por establecer comparaciones históricas entre lo acaecido durante dos o más épocas distantes tanto en el tiempo como en lugares determinados, que se arrojan luz mutuamente, a la hora de esclarecer motivaciones y hechos concretos.³ Teniendo en cuenta estas puntualizaciones, convendría no perder de vista que las prescripciones políticas de dicho pensador se despliegan prioritariamente en la interpretación de la historia de las ciudades de Florencia y Roma, a las que se incorporan algunas consideraciones sueltas sobre Esparta, Venecia e incluso también acerca de determinadas ciudades alemanas. Los comentarios propuestos sobre cada una de estas ciudades en gran parte solo tienen sentido si se los cruza, se los compara y se llega, algunas veces, hasta la confrontación. Para expresarlo de un modo algo diferente, a la luz arrojada por la historia de una de estas ciudades, se aclara la de otras. Por ejemplo, el referirse casi simultánea y continuamente a dichas historias permite poner de relieve aires de familia convivenciales compartidos por ellas de un modo u otro, sin olvidar las sucesiones concretas de acontecimientos que contribuyeron a poder implementar una cierta libertad política, no siempre poseedora de los mismos rasgos caracterizantes.⁴

Para llevar a cabo la propuesta comparativa favorecida por Maquiavelo y destinada a enunciar las condiciones de la libertad política o a comprender el fracaso de una ciudad en llegar a ser y permanecer libre, era preciso considerar las acciones llevadas a cabo por ciudades muy diversas en lo que se refiere a su modelo de gobierno, lo mismo que a su historia y a la época en que habían nacido, se habían desarrollado y eventualmente habían desaparecido. De acuerdo con lo advertido por Janet Coleman en *A History of Political Thought from the Middle Ages to the Renaissance*, las historias de las ciudades aludidas por Maquiavelo parecen constituir itinerarios particulares, mutuamente irreductibles entre sí, habiendo conseguido ciertos logros en su camino hacia la libertad. Por ejemplo, Roma conoció la monarquía, pero pudo evolucionar hacia instituciones republicanas, pues su organización política inicial no mostró una gran oposición hacia tal cambio. Dicha transformación se fue haciendo al cabo del tiempo, apoyándose en la discrepancia confrontacional y activa entre los denominados grandes o poderosos y el pueblo, lo mismo que en la virtud de los ciudadanos manifestada en su desdén hacia las riquezas, conjuntamente con la obediencia hacia las leyes. De acuerdo con lo explicado en *El Príncipe*, los grandes, identificados con los nobles, desean mandar y oprimir al pueblo, mientras que este desea no ser mandado ni oprimido por los grandes. Teniendo en cuenta dicha confrontación entre los poderosos y el pueblo, Maquiavelo se pronuncia inequívocamente a favor del pueblo, tal y como lo expresa, con explicitéz manifiesta, el discurso argumentativo de *El Príncipe*, en los términos siguientes:

..., no se puede dar satisfacción a los poderosos de una manera digna y sin ofender a nadie, pero sí se puede satisfacer así al pueblo; porque la intención del pueblo es más noble que las de los poderosos, puesto que éstos desean oprimir, y aquél no ser oprimido. (84)

Partiendo de esta distinción existente entre los poderosos y el pueblo, Maquiavelo se remonta a lo acaecido en Esparta, cuando Licurgo dio nacimiento a un régimen libre, al establecer una constitución mixta, que tuviera en cuenta, de algún modo no solo los intereses de ambos grupos, sino también la de los reyes, llegando a instituir una igual pobreza entre los ciudadanos. A esta acción, es preciso agregarle otros elementos y factores de estabilidad, tales como el cierre de fronteras y un poder militar con el fin de que Esparta fuera temida por sus vecinos, aunque no fueran molestados por ese poder. Por su parte, Venecia, no contó con un legislador para dotarla de instituciones libres en el momento de su fundación. Allí la república se fue instalando progresivamente, llegando a conseguir un poder militar semejante al de Esparta, para prote-

gerse, al igual que dicha ciudad griega, de visitas e influencias exteriores no deseadas. Pero a diferencia de tal ciudad, Venecia se distinguió por convertirse en un lugar de comerciantes, en el que las desigualdades, provenientes de la fortuna, son relevantes. Finalmente, la libertad de las ciudades alemanas se apoya en el papel político desempeñado por la religión, lo mismo que en las virtudes de sus habitantes, acompañadas de un modo de vida frugal, perdurable gracias a la falta de contactos con otras zonas geográficas y, sobre todo, por un odio indisimulado hacia los nobles, opuestos a la naturaleza igualitaria existente entre todos los ciudadanos.

Convendría reiterar una vez más que Maquiavelo pone de relieve las diferencias detectadas entre los itinerarios políticos adoptados por Roma, Esparta, Venecia, las ciudades alemanas y Florencia, para crear y mantener instituciones libres, propensas a ser comparadas de acuerdo con los mencionados planteamientos esgrimidos por el nuevo historicismo. De tales paralelismos, deduce dicho pensador que hay mayor virtud, mayor libertad mayor seguridad e incluso hasta mayor poder en una república popular que en un principado. No debería olvidarse, a este respecto, que Maquiavelo amaba la república, creyendo que las virtudes contribuían a considerar que el bien común, promovido por tal forma de gobierno, siempre debe anteponerse a los bienes particulares. Por consiguiente, las convicciones de este pensador le impulsaron a servir a la república florentina, llegando a sacrificar todo bien personal a favor de la libertad de su ciudad, sin esperar favores de ningún tipo. Tal y como constató Hannah Arendt en *La condición humana*, Maquiavelo nunca hizo de su conducta el motivo de una apología de una austera virtud cívica, sin refugiarse tampoco en privacidad estéril alguna, cuando se le impidió participar activamente, en las instituciones políticas no solo del principado impuesto en Florencia por la dinastía de los Médicis, sino incluso también en las de la república, una vez que tal dinastía fue derrotada en 1527, unos meses antes de la muerte del propio Maquiavelo.⁵ De lo escrito por este pensador, durante el exilio que se le fue impuesto, se desprende que Maquiavelo no abandonó nunca los ideales republicanos, sino que consiguió enfrentarlos a los defectos y debilidades que condujeron primero a la pérdida de la libertad interna y luego también externa. De hecho, en *Historia de Florencia*, al referirse a la necesidad de que triunfen las virtudes frente a los obstáculos ocasionados por la fortuna, advierte Maquiavelo que para alcanzar el bien hay que partir del mal, para alcanzar la estabilidad hay que partir de la corrupción, para alcanzar el bien común hay que partir de los intereses individuales, para alcanzar la unidad, hay que partir de la división, para alcanzar la paz, hay que partir de la lucha, para salvar a Florencia, hay que reconocer su ruina. Este tránsito nunca acaba, pues no hay que confundir los fines de la acción virtuosa con un cierto apaciguamiento definitivo de los habitantes de la ciudad consigo mis-

mos, sin olvidar que lo que hace grandes a las ciudades no es el bien particular, sino el bien común, que no se logra sino en las repúblicas. Para tratar de conseguir este fin, Maquiavelo relaciona lo proyectado semánticamente por la virtud, con la acción orientada tanto a favorecer el surgimiento de instituciones que favorezcan y protejan la libertad como a que el consiguiente orden político perdure, aunque haya tenido su origen en inevitables conflictos surgidos como efecto de las exigencias de lo entendido propiamente como fortuna, considerada esta en relación intrínseca con la virtud, tal y como lo ha explicado de la siguiente forma Sebastián Torres en *Maquiavelo. Una introducción*:

La relación entre *virtú* y *fortuna* nos dice entre otras cosas, que no hay un tiempo homogéneo y teleológico, en que la acción se inscribe, sea que nos lo representemos de manera circular (como los antiguos) o de manera lineal (a partir del judeocristianismo). El tiempo no es el continuo sobre el que se produce la variación de las cosas, cuya dirección y fin les otorga un sentido. Es por eso que Maquiavelo utilizará regularmente el término *tempi* (los tiempos), designando siempre un plural, porque los tiempos varían y porque coexisten una variedad de tiempos, una mezcla de tiempos. (52)

La pluralidad de circunstancias temporales se halla favorecida por el nexo existente entre la virtud orientada hacia la acción libre y la fortuna que proyecta sobre tal acción un cierto control, tal vez impredecible en algunas ocasiones. De hecho y tal como se explicita en *El Príncipe*, llegar a conocer la ocasión es una virtud política que no puede recostarse sobre ninguna certeza, impedida esta por la fortuna. Para expresarlo de un modo algo diferente, tanto la ocasión como la pluralidad temporal ponen de relieve el nexo existente entre la virtud y la fortuna o entre la acción, relacionada con aquella, y la contingencia siempre amenazante, por un motivo u otro. No debería olvidarse, a este respecto, que, de acuerdo con lo explicado por Maurizio Viroli en *La sonrisa de Maquiavelo*, la fortuna no es sino suerte, azar o hado imprevisible y, consecuentemente, la permanencia y conservación del poder no representa la imagen de una continuidad lineal en un tiempo homogéneo, sino un cierto prolongamiento logrado a lo largo de la discontinuidad temporal, sabiendo cambiar cuando las circunstancias promovidas por la fortuna cambian, pues conservar es transformar y permanecer es variar.⁶ De acuerdo con lo que se puede leer en *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, la vivacidad de los ordenamientos políticos depende por completo de su capacidad para variar con los tiempos, pudiendo llegar a intervenir en las mutaciones promovidas por determinadas relaciones sociales, dignas de ser tenidas en cuenta. De hecho, tanto en los principados, como, sobre todo, en las repú-

blicas, las acciones virtuosas emprendidas están enmarcadas en las instituciones que las crean y recrean, sin poder prescindir algunas veces de las necesidades provenientes de lo proyectado por la incontabilidad, no siempre satisfactoria, impuesta por la fortuna. Sin embargo, se advierte en *El Príncipe* que no es recomendable permanecer inactivo a la espera de la llegada aleatoria de mejores tiempos. En esta negativa a la pasividad se condensa lo fundamental de lo proyectado semánticamente por el concepto de virtud, tal y como lo explica Torres en *Maquiavelo. Una introducción*, del modo siguiente:

...la acción se hace más necesaria y urgente cuando se aceleran los acontecimientos que conducen a la ruina y la destrucción de la ciudad. Ese es el dramatismo que vemos en *El Príncipe* y por eso encontramos en este opúsculo el llamado a la resolutiva fuerza de la virtud. (54)

Según se pone de relieve en *El Príncipe*, la virtud no es soberana, pues no crea de la nada la acción a la que se ve arrojada. Ahora bien, que no existan determinadas condiciones favorables para la acción emprendida por la virtud, no implica que todas sean desfavorables. Tanto unas como otras forman parte de la trama misma de la acción que promueve la virtud, teniendo en cuenta siempre las exigencias impuestas impredeciblemente, por la fortuna y con las cuales se precisa contar, de un modo u otro, sin eliminar nunca la libertad individual o colectiva, según los casos. Teniendo en cuenta todo esto, Maquiavelo no se cansa de reiterar que lo que él entiende por república le conduce a afirmar que dicha forma de gobierno es más segura frente a las variaciones de la fortuna, porque sus instituciones suelen ser más estables, aunque, por otro lado, sean más difíciles de transformar cuando los tiempos lo demanden. Para expresarlo de modo algo diferente, el poder de conservación que caracteriza a las repúblicas es muy superior a su poder de transformación. Sin embargo, convendría puntualizar que en *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, la república no es vista solo ni exclusivamente como una forma de gobierno fundada en la estabilidad otorgada por las demandas legales impuestas, sino también como poseedora de una cierta dinámica propensa a favorecer también transformaciones políticas, procedentes de la irrupción de conflictos que exigen ser resueltos, aun en turbulentos tiempos tumultuosos ocasionados por la impredecibilidad que caracteriza a la fortuna, al llegar a convertirse en una amenaza incluso hasta para el recto desarrollo de las acciones promovidas por la virtud. De cualquier forma, tal y como ha explicado Francisco Javier Conde en *El saber político en Maquiavelo*, vencer a la fortuna requiere bastante audacia, lo mismo que hasta incluso también aplomo y firme determinación, características todas estas de la virtud. Por otro lado, limitarse a poseer una fe casi

incontrastable en la fortuna conduce, según Maquiavelo, al borde de un precipicio fatalista. Para lograr vencer, dentro de lo posible, las demandas de la fortuna se precisa recurrir a lo que dicho pensador considera que es propio de la necesidad, consistente en el principio regulador de los acontecimientos humanos. Y que, hasta cierto punto, se halla relacionado con la virtud propiamente dicha. Se lee, a este respecto, en *El saber político en Maquiavelo*:

Propende el hombre, por sus tendencias naturales, hacia el desorden. La necesidad, es decir, el cambio de los tiempos, la mudanza de las circunstancias, la fuerza de las cosas, obligan al hombre a enderezar su movimiento natural de abajo arriba. El hombre solo alcanza las cimas de lo humano –la bondad y la gloria- por virtud de la *necessità* [...] En este concepto de la *necessità* trasparece uno de los elementos primordiales del mundo de las ideas maquiavélicas. La fuerza de las cosas es, en cierto modo, en cuanto principio regulador del acontecer humano, un principio de racionalidad cuya comprensión constituirá uno de los postulados cardinales de la sabiduría maquiavélica (101-102)

Reitera Maquiavelo, una y otra vez, que la fortuna viene a ser algo así como el contratiempo de la voluntad humana, manifestada en la virtud que impulsa al individuo a actuar, para trascender, del modo que fuere, el desorden y conflicto originario, en unos casos, y acaecido irracionalmente en otros. No se cansa de constatar este pensador la fuerza proveniente de la fortuna, que, sin embargo, pudiera caracterizarse por ciertos aspectos positivos, de los que acaso llegue a beneficiarse hasta la propia virtud.⁷ Independientemente de tales connotaciones presuntamente positivas, la fortuna no es una diosa entre las potencias celestes; por el contrario, según parece desprenderse de los planteamientos esgrimidos por Maquiavelo, la fortuna llegaría a suplantarse, de hecho, a Dios, al cielo, a la naturaleza creada y a todo aquello que proyecte valoraciones sobrenaturales.⁸ Ahora bien y con independencia de lo oportunamente connotado por la fortuna, para vencer a esta hace falta la virtud, la cual, según Maquiavelo, posee un sentido y valor exclusivamente activo, tal y como lo ha puesto de relieve Carlo Altini en *La fábrica de la soberanía*. Por otro lado, no está de más puntualizar que, a lo largo de las argumentaciones discursivas tanto de *El Príncipe* como también de *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, parece que Maquiavelo se complace en deleitarse y jugar con la ambigüedad del concepto de virtud. En muchos casos se hace difícil establecer los varios matices que dicho término contiene en sí, entre moral y político, por un lado, y coraje, inteligencia y moderación, por otro. Es cierto que la virtud política de Maquiavelo no es la virtud filosófica de Platón.⁹ Así pues, no es casual que las sugerencias insinuadas por Maquiavelo se

hallen dictadas por razones prácticas de éxito político, indiferentes a las distinciones existentes entre justicia e injusticia. En cualquier caso, la fortuna muestra su poder, sobre todo, cuando las acciones políticas son conducidas por individuos no virtuosos, incapaces de llegar a controlar, de algún modo, diversas modalidades de coacciones impuestas y que quizás lleguen a favorecer la irrupción de enfrentamientos bélicos, tal y como la ha advertido, desde diversas focalizaciones perspectivistas, el propio Maquiavelo en *El arte de la guerra*.¹⁰

Teniendo en cuenta todo lo precedente, es fácil llegar a constatar que de la labor reflexionante a que se dedicó Maquiavelo, sobre todo, cuando se hallaba ya recluido en el exilio, se deduce que la presunta oposición que se suele esgrimir entre vida activa y vida contemplativa carece de sentido. No debería olvidarse, a este respecto, que, durante toda la existencia de Maquiavelo, el tiempo de reflexión y el tiempo de la acción se alimentaban recíprocamente. Dicho nexo vendría, tal vez, a coincidir con lo proyectado semánticamente por el concepto de praxis en términos marxistas, según lo han puesto de relieve tanto Antonio Gramsci en *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado moderno*, como también Louis Althusser en *Maquiavelo y nosotros*.¹¹ Ahora bien, convendría puntualizar que, según lo advertido por ambos pensadores, la interacción mutua entre acción y raciocinios especulativos se produce simultáneamente, mientras que en el caso de lo esgrimido por Maquiavelo, la acción suele preceder a consideraciones teóricas, aunque estas lleguen a condicionar e incluso hasta determinar acontecimientos históricos posteriores.¹² Por consiguiente, se reitera una y otra vez en *El Príncipe* lo mismo que en *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, la necesidad por parte de todo gobernante, a la hora de desempeñar el poder político que le corresponde, de adaptarse continuamente a los cambios procedentes de acciones previas, muchas de ellas, influidas por el acoso variable de la fortuna, con frecuencia caracterizada por su imprevisibilidad belicosa. A todo esto, se precisa agregar que el discurso político del deber ser, esgrimido, sin duda alguna, por Maquiavelo, procede de lo derivado de la acción previa, convertida tal vez en el marco coactivo de todo aquello propenso a ser llevado a cabo, incluso infringiendo la ley en circunstancias extraordinarias y en nombre del bien público. Semejante quebrantamiento del orden legal lo debería implementar el gobernante, tratando de persuadir a los súbditos de que él era íntegro, fiel y sincero. Se lee, a este respecto, en *El Príncipe*, lo siguiente:

[...], un príncipe tiene que tener mucho cuidado de que nunca salga nada de su boca de las cinco cualidades que antes he mencionado y que parezca, al verle y oírle, que es todo piedad, todo lealtad, todo integridad, todo humanidad y todo

religión. Y no hay cosa más necesaria que aparentar que se posee esta última cualidad. (127)

Las alusiones a la religión en los escritos de Maquiavelo no poseen, en modo alguno, connotaciones teológicas, sino que son meramente de carácter político y van encaminadas al mantenimiento o a la adquisición del poder deseado. Por consiguiente, tanto la religión como la política fueron rebajadas a la categoría de meros instrumentos, convertidos en puro cálculo racional relevantemente metodizado, de tal manera que todo se pudiera hacer con el fin de conseguir el objetivo trazado que no es otro sino la adquisición y mantenimiento del poder, por todos los medios disponibles, aun sin perder de vista que, para Maquiavelo, la república era, en cualquier caso, el sistema de gobierno ideal, pues en ella, se hallaban integrados elementos propios de la monarquía, la aristocracia y, sobre todo, de la democracia. La monarquía vendría a enfatizar el poder de un individuo, la aristocracia el poder de unos pocos, ejemplificados en lo nobles o los fuertes, y la democracia se materializaría en el poder de todos, o del pueblo. Una de las ventajas de esta modalidad mixta de gobierno, vendría a ser la estabilidad. Ahora bien, para conseguir la implantación de una nueva república, o la reforma de alguna ya instituida, se precisa la actuación inicial de un individuo concreto que logre desencadenar inicialmente los acontecimientos dirigidos a obtener la finalidad buscada, a pesar de la injerencia de obstáculos imprevistos. Tales acciones promovidas libremente, del modo que fuere, son concomitantes al concepto de virtud, tal y como lo entiende Maquiavelo, mientras que, con frecuencia, los impedimentos surgidos se prestan a ser considerados como efectos de lo connotado semánticamente por la noción de fortuna. Teniendo en cuenta, el objetivo político a cuya consecución se dirigen las acciones virtuosas, las exigencias de la fortuna se presentan quizás como obstáculos que precisan ser solventados, del modo que fuere. Al tratar de superar los efectos de la fortuna, surge lo connotado semánticamente por el concepto de necesidad. Para explicarlo de modo algo diferente, las acciones implementadas por la virtud conseguirían llegar a la obtención del fin buscado, si se es consciente de la necesidad existente con el fin de trascender las limitaciones e impedimentos impuestos por la fortuna.¹³

A modo de corolario de lo explicado previamente, convendría reiterar una vez más que el discurso argumentativo de Maquiavelo se presta a ser caracterizado como una muestra ejemplar de lo entendido como realismo político, basado en la constatabilidad verificatoria de acontecimientos históricos, dignos de ser tenidos en cuenta.¹⁴ Por consiguiente, dicho pensador no tendrá reparo alguno en ser fiel a estos hechos procedentes, con frecuencia, de las exigencias impuestas por las demandas

incontrolables de lo entendido propiamente como fortuna. Ahora bien, Maquiavelo no se resignará pasivamente a aceptar tales acontecimientos como si fueran irrevocables, sino que se propone, prestando atención a diversos antecedentes históricos por él conocidos, elaborar propuestas y consejos orientados a la implantación de regímenes republicanos, en los que todos los ciudadanos gozasen de una bien merecida e ineludible libertad.¹⁵ Para la consecución de tal objetivo, este pensador se apoya, indiscutiblemente, en un cúmulo de acciones virtuosas, no de carácter trascendente, sino basadas en un inmanentismo político, asentado en hechos históricamente verificables. La implementación de tales acciones vendrían a ser consecuencia ineludible de la necesidad precisada para no caer víctima de varias exigencias, presentadas como incontrolables, habiendo sido impuestas, con frecuencia, por la fortuna. A pesar de semejantes amenazas, los escritos políticos de Maquiavelo, repletos de enriquecedoras connotaciones filosóficas, se pronuncian, de modo indiscutible, a favor de la promoción de un régimen de libertad, ejemplificado en instituciones republicanas, merecedoras de un justo y preciso reconocimiento crítico.

OBRAS CITADAS

- Althusser, Louis. *Maquiavelo y nosotros*. Madrid: Akal, 2004.
- Altini, Carlo. *La fábrica de la soberanía. Maquiavelo, Hobbes, Spinoza y otros modernos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2005.
- Álvarez de Morales Mercado, Cristina. *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Aquino, Santo Tomás de. *Suma teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.
- Arent, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- . *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1999.
- Buzzi, A. R. *La teoría política de Antonio Gramsci*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1969.
- Coleman, Janet. *A History of Political Thought from the Middle Ages to the Renaissance*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

- Conde, Francisco Javier. *El saber político en Maquiavelo*. Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1948.
- Gaille, Marie. *Maquiavelo y la tradición filosófica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2011.
- Gammero, Carlos. *Harold Bloom y el canon literario*. Madrid: Campo de Ideas, 2003.
- Glock, Hans-Johann. *A Wittgenstein Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. London: Harvard University Press, 2007.
- . *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Laleff Ilieff, Ricardo. *Lo político y la derrota. Un contrapunto entre Antonio Gramsci y Carl Schmitt*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2020.
- Lefort, Claude. *Machiavelli in the Making*. Chicago: Northwestern University Press, 2012.
- . *Las formas de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Maquiavelo, Nicolás. *El arte de la guerra*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- . *El Príncipe*. Barcelona; Espasa Libros, 2020.
- . *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- . *Historia de Florencia*. Madrid: Tecnos, 2009.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1975.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: LIBSA, 2000.
- Rudd, Anthony. *Expressing the World. Skepticism, Wittgenstein, and Heidegger*. Chicago: Open Court, 2003.
- Strauss, Leo. *Thoughts on Machiavelli*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Torres, Sebastián. *Maquiavelo. Una introducción*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2015.
- Viroli, Maurizio. *La sonrisa de Maquiavelo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*

NOTAS

¹ En *Maquiavelo y la tradición filosófica* de Marie Gaille, se explica, con claridad, la diferencia existente entre las respectivas concepciones que del realismo esgrimen Santo Tomás y el propio Maquiavelo.

² Los escritos de Tito Livio fueron muy leídos durante la Edad Media y Dante se permite alabar a este historiador, considerándolo como el poeta que nunca se equi-

voca. Durante el Renacimiento, la relevancia de Livio fue creciendo, debido sobre todo porque había estudiado la historia de Roma en la época republicana

³ Se puede detectar un cierto aire de familia compartido entre los posicionamientos adoptados por Greenblatt y los de Harold Bloom esgrimidos en *The Anxiety of Influence*, *A Map of Misreading* y *The Western Canon*. A la hora de estudiar la argumentaciones teóricas de Bloom, es de gran ayuda consultar lo aportado, con meticulosidad y detalle, por Cristina Álvarez de Morales Mercado en *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom* y Carlos Gamarro en *Harold Bloom y el canon literario*.

⁴ Con el concepto pragmático de aire de familia, Ludwig Wittgenstein pretendía abandonar el esencialismo metafísico rechazado en *Philosophical Investigations*, al tiempo que reconocía la existencia de parecidos entre individualidades concretas. Para una mayor dilucidación de este aspecto considerado de un valor indesdeñable dentro del ámbito pragmático dedicado al estudio del lenguaje ordinario llevado a cabo en múltiples muestras y ejemplos de la filosofía analítica, se deberían consultar las valiosas aportaciones proporcionadas críticamente por Hans-Johann Glock en *A Wittgenstein Dictionary* y Anthony Rudd en *Expressing the World*. A todo esto, convendría puntualizar que las consideraciones en torno a lo proyectado pragmáticamente por el concepto de aire de familia, trascienden las acciones llevadas a cabo por determinados individuos aislados, siendo aplicables también a colectividades históricas, tales como las aludidas por Maquiavelo, una y otra vez, sin solución de continuidad.

⁵ El refugio en lo más íntimo de la vida privada es considerado por Arendt como un recurso y una escapatoria, deficientes e inaceptables, sobre todo cuando se trata de ejercer e implementar los efectos derivados de la intersubjetividad, reivindicada por tal pensadora, al interesarse por explorar, de una forma u otra, lo realmente implicado en el ineludible respeto a la condición humana, siempre abierto a la puesta en práctica de innovaciones precisas, a pesar de los límites inherentes a circunstancias de extrema y grave adversidad.

⁶ Desde los planteamientos que tiene a bien promover el nuevo historicismo, cabe detectar una cierto aire de familia compartido entre las respectivas connotaciones semánticas proyectadas por el concepto de fortuna en los escritos políticos de Maquiavelo y las que proceden de lo que, en *Meditaciones del Quijote*, José Ortega y Gasset entiende por circunstancia. Ambas nociones, la de la fortuna y la de la circunstancia, implican una cierta ausencia de control originario, que puede promover una pluralidad temporal, que en modo alguno se presta a ser caracterizada como teleo-

lógica. Esgrimiendo argumentaciones fenomenológicas, Ortega proponía prestar la debida atención a las circunstancias, tanto propias como ajenas, sin recurrir a los procedimientos detestables, implementados por las masas, al margen de las exigencias críticas que las minorías selectas se imponen a sí mismas. No debería olvidarse, a tal respecto, que, al no tener en cuenta las circunstancias de cada cual, se cae en un idealismo, al margen de la realidad radical que es la vida. De hecho, un componente fundamental para la existencia del yo o del sujeto individual, según Ortega, es la propia circunstancia en la que se halla inserto.

⁷ Según Conde, el concepto de fortuna en los escritos de Maquiavelo, parece compartir, algunas veces, un cierto aire de familia, con la secularización humanista de la idea cristiana de la Providencia. Por otro lado, la fortuna se presta a ser considerada como una componenda o compromiso entre la idea de Dios y la de un universo regido por leyes ciegas e inescrutables.

⁸ La ausencia de un pensamiento teológico en las argumentaciones discursivas de Maquiavelo, ha contribuido a las críticas devastadoras que en contra de tales argumentaciones ha lanzado Leo Strauss en *Thoughts on Machiavelli*.

⁹ El realismo político de Maquiavelo se halla en las antípodas del idealismo esgrimido por Platón en *Diálogos*. Convendría tener presente, a este respecto, que, de hecho, Sócrates consiguió seducir a Platón y ganarlo para su causa, a costa de fomentar un cierto menosprecio a la vida, apoyado en un código de ideas que propiciaban el apartamiento de la realidad, sin prestar la suficiente atención a determinados apetitos irracionales, que suelen dictar todos los actos llevados a cabo, de una forma u otra.

¹⁰ Precisamente *El arte de la guerra* fue el único escrito de Maquiavelo que fue publicado en vida de este pensador.

¹¹ Para un estudio de la influencia que el pensamiento de Maquiavelo tuvo en el de Gramsci, deberían consultarse lo explicado con todo lujo de detalles por A. R. Buzzi en *La teoría política de Antonio Gramsci* y Ricardo Laleff Ilieff en *Lo político y la derrota*.

¹² Según lo entendido propiamente por marxismo vulgar, la acción determina los planteamientos teóricos, mientras que, para el marxismo sofisticado, la acción simplemente condicionaría de algún modo a dichos raciocinios.

¹³ El concepto de fortuna, en los escritos de Maquiavelo, no posee directamente connotaciones económicas y, por consiguiente, no parece que es factible utilizar, indiscriminadamente, los razonamientos políticos de este pensador como si fueran coincidentes con argumentaciones discursivas de orientación marxista.

¹⁴ Gran parte de los conocimientos históricos que demostró poseer Maquiavelo no procedían de investigaciones realizadas en archivos, sino más bien, de su propia experiencia diplomática, durante uno de los periodos en que Florencia gozó de un régimen republicano, antes del regreso al poder de la dinastía de los Médicis.

¹⁵ Lo explicado en *El Príncipe* parece poder ser resumido en la elaboración de una serie de consejos, hilvanados un tanto esporádicamente, pero dirigidos a que Lorenzo de Médicis fuera apoyado, de modo directo, por el pueblo, en lugar de por los nobles, que pudieran convertirse en una amenaza tanto para ese gobernante, como, sin duda alguna, también para dicho pueblo.

PROFESORES ESPAÑOLES EN ESTADOS UNIDOS: JOSEFINA ROMO ARREGUI (1909-1979), POETA EN AMBAS ORILLAS. III. PRESENCIA DE JOSEFINA ROMO EN LA POESÍA ÚLTIMA DE DIANA RAMÍREZ DE ARELLANO

José Luis Molina Martínez

*Correspondiente de la Academia Norteamericana
de la Lengua Española*

Introducción: En el *Cuadernos de ALDEEU* nº 35 (Molina 2021: 65-125) y en las Actas del Congreso de Madrid de 2021 (Molina 2021: 49-71), he tenido la oportunidad de ocuparme de aspectos relevantes de la poeta madrileña Josefina Romo Arregui (JRA), profesora en New York (NY) desde 1952. Consecuentemente, hemos dado noticias de su biobibliografía y de su relación con unos personajes más o menos determinantes en su vida académica y particular y en su círculo de amistades. En este nuevo acercamiento a su vida y a su obra, daremos noticias de su relación con Diana Ramírez de Arellano (DRdA) e intentaremos analizar por qué parece obvio que algunos poemas de los dos últimos libros que publica en España (1987 & 1995) forman parte del Homenaje *post mortem* que le dedica a Josefina Romo y que se conserva en el Hunter College CUNY.

0. Generalidades:

La posguerra, espacio histórico en el que se inician estos hechos de vida y de cultura, es una época desamparada y afectada directamente por las consecuencias no solo económicas y morales del conflicto bélico, sino porque, siendo desafortunadas para la mayoría de los españoles de entonces, son catastróficas a niveles culturales, literarios en este caso. Algunos escritores de generaciones anteriores han fallecido, otros se han

exiliado o languidecen en las cárceles, amén de sufrir represalias hasta que las directrices del régimen se fueron suavizando, en una larga agonía que duró hasta el advenimiento de la democracia. En estos años, los personajes femeninos de los que nos estamos ocupando sufren en primera persona todas las carencias imaginables y cada uno de ellos, de manera individual, busca una salida a la atormentada existencia que se vivía alrededor del medio siglo, 1950, año santo por más señas.

1. La universidad en el origen de la amistad

La amistad que une a Josefina Romo (1909-1979) con Diana Ramírez (1919-1997) se fragua en la universidad. La primera ve interrumpidos sus estudios universitarios con la guerra civil, aunque los continúa en Valencia, y acaba su doctorado a su conclusión en Madrid. Acepta lo que ocurre *con mano agradecida*, según sugiere Horacio, en cierto modo, apoyada en una religiosidad inherente a la época, pero en camino hacia una búsqueda liberadora y tradicional, aunque eso no condiciona su criterio moral ante la vida y su modo de obrar. Diana Ramírez, alumna de Josefina Romo, llega a España en 1951 para hacer su tesis doctoral sobre *Los Ramírez de Arellano*, tragicomedia de Lope de Vega (1641), que le dirige Entrambasaguas (Gaos 1955: 75-82). Para venir a España, debió abandonar su trabajo en el Women's College at the University of North Carolina and Douglass College at Rutgers University. Al final, influye grandemente en que JRA se traslade a NY para ejercer su magisterio en otras condiciones digamos que normales por no decir dignas. JRA sabía a dónde iba porque estaba viajando y enseñando en EE.UU., como conferenciante e investigadora, becaria de la misma Universidad y del CSIC, desde 1952: se establece en la gran urbe en 1958. Regresa todos los años a Madrid en compañía de DRdA, residiendo en Mirasierra, Madrid, Benidorm o la veraniega y esporádica Piedralaves, lugar de los «almistas». Enferma de muerte, se instala de nuevo en España en 1978 y al año siguiente fallece. Se la entierra en Villanueva del Pardillo. Si señalo estos topónimos se debe a que aparecen, no solo en los libros que vamos a referenciar, sobre todo en *Adelfazar*, sino en otros anteriores:

«Senda clara y la tarde
gloriosa de Vicente (Aleixandre), Pedro (Bernaola) y Josefina (Romo)
en Miraflores delgadísimo de sol».

(DRdA. *Del señalado oficio de a muerte*. 1974: 25-26).

2. Josefina Romo y Diana Ramírez, mujeres, poetas y profesoras universitarias

En principio, casi todo cuanto aquí se expone queda iniciado en los dos artículos de mi autoría ya citados, por lo que ahora matizamos generalidades antes expuestas, hacemos nuevas consideraciones y nos detenemos en hechos que no se pudieron desarrollar en los referidos artículos, básicamente la presencia de JRA en esos dos últimos libros de DRdA publicados en su vida, *Árbol en vísperas*, *Adelfazar*.

2.1. Josefina Romo Arregui (1909-1979)

Poeta nacida y fallecida en Madrid. Doctora en Filosofía y Letras. Completó sus estudios en Burdeos, Coimbra y Perugia (Gómez González, 2021:115-158). Profesora de Lengua y Literatura españolas en la Universidad de Madrid. Autora de numerosos artículos en revistas especializadas con el acento intelectual del catedrático Joaquín Entrambasaguas. Colaboradora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En 1958, emigró a Estados Unidos, primero por su situación laboral aunque había aprobado sus oposiciones, el contrato con la Universidad le duraba solo cuatro años (1946-1952), después por la situación intelectual y de la mujer en España (Jurado 2014: 525-544), en donde se dedicó a la enseñanza en el "City College" de la Universidad de MuncieStorr. Catedrática de la Universidad de Connecticut, Miembro Numerario de la Academia de Doctores de Madrid, Vicepresidenta del Ateneo Puertorriqueño de Nueva York y Presidenta de Literatura de dicho Ateneo. Directora Gerente de Librería Internacional Romo. En 1978, se repatrió a su tierra ya muy enferma. Es autora de libros de poesías como *La peregrinación inmóvil* (1932) y *Cántico de María Sola* (1950). Autora, además, de un buen número de artículos como ensayista y erudita literaria mientras anduvo en España.

Llamamos la atención sobre dos facetas suyas en las que queremos insistir porque se ha considerado, al menos una de ella, al hilo de la publicación de *La peregrinación inmóvil*, como poesía casi infantil; la primera sería, pues, una cierta dependencia de la neopopularismo (Ortiz 2019) de ciertos componentes de la generación del 27, como Rafael Alberti, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, y la segunda, que vendría derivada de los intereses propios de la edad que tenía en el momento de su escritura. Eso no es óbice para que de la lectura de *La peregrinación inmóvil* (1932) se puede comprobar una ausencia de temas como el sexual, el políticosocial, lo que puede llevar a la afirmación de ser una escritura *blanca* o inocua para niños, cosa alejada de la realidad porque no va dirigida a ellos. Son conjeturas críticas. Este criterio no define concretamente este texto, pues relega su casi condición de diario personal y otras afectividades subyacentes. En la actualidad, al menos dos poemas del

libro han sido utilizados como letras de canciones de música pop. Eso viene a indicar que con su temática la gente se puede identificar con sus propuestas para el amor o la vida. Han puesto música a sus letras, por un lado Sheila Blanco («Quiero besarte la risa»), y por otro Moncho Otero y Rafa Mora (*Versos sobre el pentagrama*) a «Romancillo de invierno», del mismo libro. Ambas experiencias son del año 2020, extraídos los poemas de la antología de Pepa Merlo (2010) (Molina 2021: 78). El 5 de mayo de 1932, JRA fue presentada en la sección «Cubilete de dados» del *Heraldo de Madrid* como «una nueva poetisa», a raíz de la publicación de su primer poemario, *La peregrinación inmóvil*. Se la consideraba, así, una

promesa de la poesía, para la que se abre un porvenir brillante, ya que, en su primer libro, había sabido dar de manera firme y decidida los primeros pasos. (Heraldo, S/firma. 1932: 8).

Es casi imposible localizar poemas de JRA en revistas de la época (1940-1958), mientras que es interesante comprobar cómo abundan, sin exageración, artículos más o menos profundos, sobre temas más o menos actuales, en alguna que otra publicación. Esto llevaría a reconsiderar su condición de poeta, cosa que excede nuestro propósito. Una breve antología de párrafos extraídos de esas reseñas tan bien hechas de JRA daría un resultado bastante bueno. Porque, alejada de las rigurosidades de un texto para las revistas del CSIC dirigidas por Entrambasaguas, se puede ocupar de poetas conocidos y/o contemporáneos:

Sobre Clemencia Laborda escribe de esta guisa:

En poesía existen dos normas para la realización de un paisaje. Hay poeta que por medio de planos superpuestos logran una lejanía de la que se destaca su creación con un vigor absorbente de todo otro elemento que pudiéramos llamar *impuro*. Por el contrario, hay quien convierte el paisaje en objeto directo y preciso del cúmulo de versiones poéticas de su yo. Clemencia Laborda, léase atentamente su *Jardines bajo la lluvia* (1943), ha logrado un punto de vista nuevo: la transformación, no del paisaje en estado de ánimo y, por tanto, en efervescencia poética, ni una versión personal del fenómeno contrario, sino el paso directo de paisaje real a paisaje recreado por su sensibilidad peculiar. (Romo 1943: 440).

Con referencia a García Lorca, expone su agudeza y profundidad de juicio:

Lo que más sorprende al acercarse a su obra es la maestra dosificación de elementos dispares tan hábilmente realizada que logró crear un mundo poético verdaderamente original. Y si nuevo fue el contenido de su poesía, su logro definitivo fue el lenguaje, y nos referimos especialmente al *Romancero gitano*. Triunfo auténtico del lenguaje con una serie de recursos insospechados. (Romo 1948: 3).

JRA analiza profusamente la novela de Florentina del Mar *Vidas contra su espejo*, e inicia su escrito de este modo:

En el pequeño prólogo de *Vidas contra su espejo*, Florentina del Mar da por caducada la novela que ella define como pasiva. Disculpa humildemente a su obra que, por pertenecer a este *modo*, encuentra alejada de los vertiginosos tiempos actuales. Pero nosotros diferimos de su juicio ¿sincero del todo?, tan vez no, ya que en último término, en ese diálogo apasionante entre autor y lector que es la novela, la voz de Florentina del Mar, plena de sabiduría literaria, no podía dirigirse al vacío, sino al interlocutor propicio e interesado por los problemas hondos, tratados por ella con morosa contemplación de infinitos e insospechados perfiles. Hoy más que nunca es necesaria esa novela *pasiva*. Aturdidos y novicios en el arte de contemplar, los hombres de hoy necesitan de los ojos penetrantes de los elegidos, de los poetas. En nuestros días, si apenas vemos y casi no miramos, menos aún contemplamos. (Romo 1944: 156-157).

La Fundación Memorial Josefina Romo Arregui concedía una medalla de honor por la contribución a la literatura. En 1988, se le entregó al poeta cubano Enrique Sacerio Garí que había sido veinte años antes profesor en la Universidad de Connecticut. Muestra el poeta su aprecio por la que había sido su profesora, dedicándole un poema, escrito en 1972, apareció por vez primera en *Poemas interreales*, Pennsylvania, 1981, tras el fallecimiento de J. Romo, y después en Madrid (Sacerio 1999: 14-15).

Un mayo

Para Josefina Romo

"un antiguo saber"
sembró tus huellas
en el bosque
y el rastro de lirios marchitos

ató turbios recuerdos
(puntas solitarias
de pirámides...)
y las burbujas detonaron
sus secretos a tu oído
y los repartiste
alentaste las manos nuevas
a secar lágrimas
y rociar flores
a encender sus palabras
en tus ojos
y así caminas cantando
ya despacio...
y así ríes oyendo
como niña
las sombras que te abrazan
la raíces
las ramas del recuerdo
ya despacio...
y donde desembocan
los árboles
verás un mar de vida verde
(su beso te rendirá)
pero el vuelo fénix de tu canto
rozará los ecos cada día

Según comunicación personal (28 marzo 2021), «Josefina Romo Arregui fue una persona importante en mi vida». Se comprueba de este modo la consideración en que se la tenía por su categoría humana. Pero tengo la intuición de que su transterramiento le produjo un cierto eclipse como poeta. Quizá proceda esta sospecha de la falta de noticias de su vida neoyorquina, que parece dedicada a su actividad intelectual profesional y a la cultura puertorriqueña.

2.2. Diana Ramírez de Arellano (Nyach, NY, 1919 - Suffolk, NY, 1997)

Poeta, ensayista y profesora de literatura e idioma español. Era hija del matrimonio puertorriqueño formado por Enrique Ramírez de Arellano Brau y Teresa Rechani, ambos de la alta sociedad de Puerto Rico, donde se crió. Cursó sus estudios en la escuela primera y secundaria de Ponce, graduándose de las Facultades de Pedagogía, Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico en 1941. En 1946 obtuvo su Maestría en pedagogía en el Colegio de Maestros de la Universidad de Columbia,

trabajando posteriormente en el Colegio para Mujeres de la Universidad de Carolina del Norte y en el College Douglass de la Rutgers University, Nueva York, y en la New Brunswick (New Jersey).

Poeta de alto vuelo lírico y defensora de los derechos femeninos, Diana Ramírez de Arellano perteneció a la generación del 50 y fue una de las voces germinales de la poesía puertorriqueña en la diáspora, junto con Francisco Matos Paoli y Juan Antonio Corretjer. (Lasso 2005).

Durante su estancia en España para proseguir sus estudios doctorales en la Universidad Complutense de Madrid, conoció a la poeta y catedrática JRA. Se graduó en 1951 con la tesis doctoral *La comedia genealógica en Lope de Vega y edición crítica de "Los Ramírez de Arellano"*. Desde el 24 de junio de 1952 hasta el 30 de abril de 1997, perteneció a la *Real Academia de Doctores de España*. Tras regresar a los Estados Unidos, trabajó de nuevo en el Colegio Douglass y posteriormente en el City College de Nueva York, hasta su jubilación. A lo largo de su vida, DRdA mantuvo una activa vida cultural fundando el Ateneo Puertorriqueño de Nueva York, en 1963, del que fue primera presidenta. También perteneció a diversas organizaciones literarias como *Sigma Delta Pi*, *Modern Language Association* y *la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*. Entre las distinciones obtenidas, recibió la Medalla de Oro del Ateneo de Puerto Rico (1958) y la Medalla de Plata del Ministerio de Educación por Poesía de Bolivia (1964). Falleció el 30 de abril de 1997.

Aunque Ruiz y Sánchez (2006) se ocupan de DRdA, la única noticia que relaciona a ambas poetisas procede de Telgen y Kamp (1993: 333):

She currently serves as President of the Josefina Romo Arregui Memorial, an organization dedicated to the memory of the late Spanish poet who served as Ramírez de Arellano's mentor.

Desde joven se interesó por la poesía, publicando *Yo soy Ariel* (México, 1947), *Albatros sobre el alma* (1955), *Ángeles de ceniza* (1958), *Un vuelo casi humano* (1960), *Privilegio* (1965), *Del señalado oficio de la muerte* (1974), con motivo de la muerte de Pedro Bernaola, *Árbol en víspera* (1987), dedicado a su madre, María Teresa Rechani, y *Adelfazar* (1995). También fue ensayista de crítica literaria con textos como *Caminos de la creación poética en Pedro Salinas* (1956), *Poesía contemporánea en lengua española* (1961) y *El himno deseado* (1979) sobre el poema «Enigma» de la sevillana Concepción de Estevarena para su publicación en la edición

preparada por su maestra JRA de una antología de la obra de la poeta romántica. Fue además colaboradora de varias publicaciones literarias de Latinoamérica, España y Puerto Rico (*El Mundo*, 1920-1990, *Alma Latina*, 1930- 1964, *Mairena*, fundada por Manuel de la Puebla en 1979, y otras).

DRdA, como Hipatía y Eloísa, también amó a un hombre, al poeta puertorriqueño, Pedro Bernaola (1916-1972) quien, nacido en Aibonito, pasa su niñez en Ponce y vive grandes temporadas en New York (Lasso 2005), en donde trabajó como actor de teatro. Según los mandatos misteriosos, insondables e infalibles del zodiaco, el romance estuvo destinado a ser breve y fatal. Pedro fue atropellado por un automóvil cerca de la Puerta del Sol (Lasso 2005), 1 noviembre de 1971, del que no se repuso, falleciendo a los siete meses de estancia en el hospital de la Paz sin poder comunicarse con nadie. DRdA le había rendido prematuro homenaje con un hermoso artículo:

Su poesía, sin embargo, posee la cualidad de todo verdadero arte: vitalidad y dinamismo. El arte es una forma de vida; tal vez, en verdad, la más alta. Vivir es estar dentro de un proceso de renovación constante. La poesía de Bernaola acude a la batalla, como él lo estuvo personalmente, solo que ella sigue tomando nuevas posiciones de continente; se trata de adelantos en el contenido, evolución de enfoque. La lucha del poeta está en la actitud que asume el hombre; por eso, son los problemas vitales y la solución que propone, lo que ahora interesa sobremanera en su poética. [...] porque Bernaola [...] es un experimentador de los estados anímicos. (Ramírez 1970: 3738).

Aunque dos años antes publica otros escritos en *Puerto Rico Ilustrado*, y los Juegos Florales de 1976 del Ateneo Puertorriqueño se los dedican a Enrique Ramírez Brau, Evaristo Rivera Chevremont y a Pedro Bernaola.

Veamos un ejemplo: el poeta está solo en Nueva York y se siente nostálgico. Y evoca a su patria, a su tierra, a pesar de su ascendencia española (Bernaola 1971: 52).

NOCTURNO

(A Isabel Cuchí Coll)

ESTA NOCHE YO SIENTO NOSTALGIA DE MI TIERRA.

Esta noche la inmensa metrópoli me aterrera.
En esta noche añoro palmas bajo la luna;
el puente Dos Hermanos que cruza la laguna;

el castillo del Morro, la Puerta de San Juan,
las híbridas pavonas y el noble guayacán...
Esta noche quisiera poder alza el vuelo...
No detenerme nunca hasta besar el suelo
donde alboreó mi cuna... allá en un pueblecito
colgado entre montañas bautizado Aibonito.
¡Ay... cuanto yo daría por volver a mirar
el dorado Poniente a la orilla del mar...!
De aquel océano nuestro, cabrilleante y salvaje,
que derrama en la arena espumas de coraje,
cuando en vano desea llevarse en una ola
el nazareno cuerpo de alguna indo-española...
Y volver a escuchar frente de mi ventana
aletear de reinitas temprano en la mañana...
Y sentir a lo lejos pregón de verduleros
y el bastón de rebeldes mendigos callejeros...
O tenderme a la sombra de algún mango frondoso
sin ansias y sin fuego, inerme, perezoso,
mientras suaves alisios interrogan mi oído:
¿por qué, por qué olvidaste tu suelo bendecido...?
Esta noche yo siento nostalgia de mi tierra...
Esta noche la inmensa metrópoli me aterrera.
Me aterran ya sus nieblas, sus ventiscas, sus fríos,
sus locos rascacielos y los plomizos ríos...
Y el trajinar de gentes de enmascarada faz
que parece perdieron para siempre la paz.

Isabel Cuchí Coll (1904-1993) fue una escritora, poeta, periodista, profesora y directora de la Sociedad de Escritores Puertorriqueños, que residió en N.Y. entre 1920 y 1930. Escribió sobre mujeres poetas, como son Clara Luir (1890-1973), Julia de Burgos (1914-1953) y Alfonsina Storni (1892-1938).

De Pedro Bernaola (1919-1972) aparece un libro en Puerto Rico titulado *Erguido* en 1972, con prólogo de Diana Ramírez de Arellano. Bernaola, que también vivió en Ponce, se lo dedica a DRA y a dicha ciudad. Bernaola formaba parte de la conocida como «poesía cósmica», considerando lo cósmico como «elevado y trascendente» (de la Puebla 2002: vi), un tipo de poesía que «ve al hombre en comunicación con la naturaleza y que asciende a la armonía del cosmos» (de la Puebla 2002: xviii).

3. Josefina Romo y Diana Ramírez: la literatura post mortem

... al fin y al cabo, somos seres que construimos identidades alrededor de los espacios de experiencia compartidos en compañía de las personas que forman

parte de nuestra vida y de un pasado que no volverá a estar ahí más que en forma de recuerdo. (Condoño Palacio 2006: 17).

En el artículo I de esta trilogía de casi igual título (Molina 2021), expuse el proceso investigativo sobre los papeles de JRA dejados al cuidado de DRdA y los de la misma DRdA escritos en homenaje a su amiga JRA. Estos papeles pasan a las manos de su hermana Daphne que los cede al Ateneo Puertorriqueño. Me parecía importante poder hallarlos no solo para dar noticias de ellos, sino para conocer el grado de amistad que las unía y el trabajo intelectual que estaban haciendo, de poder ser.

Pero la lectura de PAPIROS DE PAPEL, de Pedro López Adorno (1991), me hizo pensar en que los poemas que él selecciona para la antología proceden, como él indica, de los papeles conservados en el Ateneo Puertorriqueño. Señala su *Obra inédita*:

Homenaje a Josefina Romo Arregui

Tomo I. *Elegía en trece cuentos y seis aniversarios*. Debe estar escrito este tomo a los seis años de su fallecimiento, alrededor, pues, de 1985. Sin embargo, nada de cuanto se deje indicado tiene sentido hasta que se dispongan, en verdad, de los originales, que, y también es verdad, solo dejan verlos en la universidad en la que ahora se conservan.

Tomo II. *Dimensión humana de JRA*, importante escrito para conocer el concepto que sobre ella tenía y qué características humanas poseía para permanecer fiel hasta después de la muerte y dejar memoria de ella en los lugares en los que vivieron, Madrid y Benidorm.

Tomo III. *Miscelánea en torno a JRA*. Sin duda serviría para conocer anécdotas y otros datos sobre la vida de J. Romo en New York.

Este libro, del que extracto estas últimas noticias, aparece en 1991. Ya se había publicado *Árbol en vísperas*, pero, de no conocer lo que ahora se especifica, no hubiera podido el lector darse cuenta de la interrelación entre ambos libros. Me dio la pista, como ya he dejado dicho, leer, en la antología de López Adorno (1991: 159-160), en el poema titulado *Adelfazar del Lacio*, una apostilla: «Poema inédito, parte del Homenaje a Josefina Romo Arregui, vol. II, *Adelfazar del Lacio*». Así que ya no quedan dudas: con parte de los escritos como Homenaje a JRA, conforma *Árbol en vísperas* y, sobre todo, *Aldefazar*.

Adelfazar del Lacio

Al Mare Nostrum tan cerca como el bronce de Josefina Romo
Arregui en el 25 de la Avenida Española en Benidorm, Alicante.

Adelfazar		<i>avasallante mar</i>
punto de miel		<i>crisantemelia</i>
	<i>de las cumbres baja</i>	
al perseguir		
	<i>el gozo de vivir</i>	
<i>la juventud</i>		
	<i>es dársena</i>	
		<i>floreo</i>
se balancea		
		<i>el agua</i>
<i>a lo lejos</i>		
	<i>un buque</i>	
		<i>azabachado</i>
se estanca		
	<i>mudo</i>	
		<i>el ojo</i>
		<i>en la palmera</i>
se queda		
	<i>de repente</i>	
		<i>como pez</i>
acorazada		
	<i>la quietud</i>	
		<i>estalla</i>
tras el trajín		
de ese verano		
		<i>la filo-espuma</i>
	<i>en el selenio atardecer</i>	
	<i>va arriando los ecos</i>	

de velas escarlatas.
Adelfazar corona otros cuidados
crisantemalias húmedas y abiertas
suben las escaleras de sus ramos
al ataúd de la terraza.

Cuando este poema se publica en *Adelfazar*, ya no lleva esas letras en cursiva, quizá porque se da cuenta de la ausencia de la *r*: si se unen esas letras iniciales cursivas se lee Adelfaza + r que falta.

En el anterior artículo ya citado (Molina 2021), se exponían unas conjeturas acerca de todo cuanto dejó escrito como homenaje a JRA e incidía en la dificultad de poder tener esos originales para analizarlos. Mas, tras la lectura de *Árbol en Vísperas / Tree at Vespers*, me invade el convencimiento de que este libro está compuesto con algunos o muchos de los poemas que DRdA escribe como homenaje a JRA. No deja de ser significativo que *Adelfazar*, el libro de DRdA (1995), se abra con un poema de JRA titulado

A MANERA DE PÓRTICO

A Diana Ramírez de Arellano
que encontró su raíz en el aroma
de la tierra de España.

Porque tu honda raíz se yergue junto al Ebro
amaste el fuerte aroma de las tierras de España;
húmedo olor a hierba que tiembla en la guadaña,
áspero olor a sierra de retama y enebro.
Y porque a antiguos huesos de Juan, Antonio o Pedro
Ramírez de Arellano, la greda en que la caña
del trigo se alimenta, no pudo ser extraña
y pan de nuestro pan dio a la espiga su medro,
viniste un día libre, extranjera y curiosa
hacia un desconocido encuentro que esperabas
con la sangre latiendo ajena y desdeñosa
y el aromado ímpetu de la tierra te acosa
y te ata a este sueño en donde no soñabas
palpar fecundo el polvo de tu raza orgullosa.

JRA está presente con asiduidad en la poesía de DRA, aunque se visualiza mucho más en esos dos libros infinitamente repetidos. Pero podríamos entender que el conocimiento de JRA por DRdA es un deslumbramiento. Diana llega a España en 1951 y desde el año siguiente viaja Josefina como becaria a EE.UU. En 1958, se instala definitivamente en NY, como tantas veces hemos repetido. Casi recién instaladas, Diana escribe un libro (1961), llamémosle de texto, para «mis estudiantes del Curso de Poesía, de City College. Universidad de la ciudad de Nueva York». En él se ocupa de Alfonsa de la Torre, Carmen Conde, Josefina Romo Arregui, y Julia de Burgos, puertorriqueña como ella, boricua, las otras tres españolas y amigas. La semblanza de JRA se titula *Relieve y gesto de una poética: Josefina Romo Arregui*. Es un escrito sobre el que habría que volver porque aporta datos menos conocidos acerca de la poesía de su amiga, al tiempo que rescata poemas entonces inéditos y hoy aún apenas presentes en la literatura de ambas poetas a disposición del público:

SONETO 11

Cuando a la tierra de mi ser viniste,
semilla de mi amor, inesperada;
y a su oscuro secreto confiada,
tu fuerza aprisionó su cárcel triste;
la esperanza de flor en mí impusiste
al herirme la arcilla apasionada
empujando a la luz que era nada,
brote ya por las ramas que encendiste.
Tallo verde mecido por el viento,
tu amor mi flor, en confundido aliento,
reclinando en la tarde su corola;
árbol ya tu semilla, árbol erguido,
árbol con vocación de sombra y nido,
árbol en soledad ya nunca sola.

En *Árbol en visperas*, la presencia de JRA es más discreta, menos "presente" que en *Adelfazar*. A partir del título, la presencia discreta de JRA es significativa y sugeridora. Mas, antes, daré a conocer una apreciación de Diana que permitirá entender mejor el significado de árbol en JRA:

En el perfil espiritual de Josefina Romo Arregui se recorta una talla de asceta a la clásica usanza, pero la tierra es la ruta que se sigue para acercarse a Dios. Su poesía insiste en que el individuo estaba más cuidado espiritualmente dentro de la sociedad agrícola que dentro del mundo actual... (Ramírez 1961: 216).

Diana considera su personalidad como árbol fuerte y derecho. Así aparece en el título, referencia continua en Arregui, como hemos comprobado con la lectura del soneto anterior. A continuación, tiene con ella un *Reconocimiento*:

A Josefina Romo Arregui, cuyo conocimiento de la Poesía encauza las primeras versiones de *Árbol en vísperas*, de 1973, año en el que comencé el poema, hasta el año de su muerte, 1979.

Aunque el libro aparece como homenaje a la madre, ya fallecida, en el que rememora la muerte de su hermano a los siete años de edad, sin embargo, cita a JRA en algún que otro momento, aunque no siempre de modo explícito. Ya en el poema III del apartado *Cinco Salmos*, menciona a Alfonsa de la Torre, Josefina Romo y Antonio Machado.

El apartado *Antífonas*, sin entrar en lo experimental de la fórmula que utiliza, es un diálogo lírico, simbólico, sublimado en la simbolización del árbol, jobo, como elemento de unión y rememoración entre D y R. Podemos pensar en Diana y Romo:

D. Que mi árbol no sea un ruiseñor sin aire.

R. Ni red inmóvil sea.

D. Que mi árbol no sea un lucero
sin distancia ni un beso sin su voz.

R. Cúmplase la caricia prometida
en los umbrales del aire... (continúa).

Aunque quizás sea más ajustado pensar en un diálogo, oración, letanía, salmo, lo que sea, entre madre, María Teresa **R**echani *aún recuerdo tu niñez de ramos* e hija, porque ese es el tema poético del libro, como se observa en el final del último poema:

Madre, despierta.
Enciende el Paraíso
en la Oración Final.

María Teresa Rechani (1897-1957?) y Enrique Ramírez de Arellano y Brau (1895-1970), de Río Rojo, contraen matrimonio en dicha ciudad a finales de 1915. Enrique Victorino del Socorro Ramírez de Arellano Rechani nace en 1922 y fallece a los siete años. Su padre vive entre 1910 y 1920 en Manhattan. Eso explica el nacimiento de Diana en NY, porque Enrique nace y muere en Ponce.

Sin duda, quedan muchos y variados elementos que estudiar en un análisis sosegado que será acometido en su momento. Por ejemplo, la influencia del esoterismo y/o la kábala en la obra de DRdA. Hay pruebas de que sabía hacer una carta astral.

Muchas son las sugerencias que nos provoca la lectura de este libro, porque en él hallamos como cierto influjo ansiedad de la influencia de Alfonsa de la Torre («Letanía primaveral a María en la Riviera dei Fiori», 189) en el *Oratorio de San Bernardino*, de 1950, que igualmente habíamos visto («Letanía a los muertos») en *Ángeles de ceniza* (1958: 51), y un cierto sentido de una religiosidad que hace del poema una hora litúrgica, la de Vísperas, cuando el *Árbol resplandeciente* queda *transustanciado por el Verso en Vísperas* (92). Sobre ello hay que volver. Por un lado porque poemas *litánicos* encontramos antes y desde Juan Ramón Jiménez. Por otro, porque esa cierta o aparente religiosidad parece consustancial a la poesía *cósmica*.

Concluye el libro con una apostilla final:

Este libro se empezó en el verano del 73 en Mirasierra, Madrid. La última versión se terminó el 20 de agosto de 1986 en Benidorm, Alicante,

es decir, se comienza a escribir en vida de Josefina y se concluye a los siete años de su óbito. Si se tiene en cuenta que el tomo I del Homenaje a Josefina Romo, *Elegía en trece cuentos y seis aniversarios*, se escribe a los seis años de su fallecimiento, como ya he dicho, algunos de estos poemas pertenecen a ese libro inédito de Diana Ramírez.

«El que quiere comprender un texto tiene que estar, en principio, dispuesto a dejarse decir algo por él».

(Gadamer 1998: 335)

Más clara queda, aparentemente, la interpretación textual en ADELFAZAR, de 1995. El pórtico del libro es un poema de JRA que ya hemos leído. El libro se divide en dos partes, ADELFAIYYAT y ADELFAZAR. La primera es más compleja: Adelfa + i + yyat = ADELFAIYYAT. Pero queda casi menos confuso cuando el crítico tiene

el hallazgo, exacto o no, tras eliminar otras exploraciones e intuiciones, de la (in)cierta semejanza de RUBA'IYYAT (Rubā'iyāt → Cuarteto) con ADELFAIYYAT. El título procede de los rubaiyatas de Omar Jayam (Omar Khyyam), Omar Ibn Al Jayyam (1048-1131). Los rubaiyatas tienen un significado u otro según quien los comente. Hay quien percibe la esencia mística de la obra (Yogananda s/f)

Aquí, bajo la enramada, con una hogaza de pan,
una redoma de vino, un libro de versos
y Tú, junto a mí, cantándome en el desierto:
ahora el desierto ¡se ha vuelto un paraíso!
(Omar Jayam)

o una reflexión sobre la naturaleza humana. Eso se consigue con solo quitar la mayúscula a Tú: Tú → Dios (el que sea); tú → una mujer; esto segundo tiene su lógica, pues no "veo" a Dios cantándole en el desierto paraíso, ni siquiera en un proceso místico como experiencia transformante que utiliza palabras indecibles (LópezBaralt 2016 & 2020). Parece más acertado pensar que la obra de Jayam, a mi modo de entender, edonista (algo entre un *tempus fugit* y un *carpe diem*, un *collite virgo rosas*), hace creer en una verdad única y una realidad trascendente: significado externo espiritualidad interior. De este modo sería un viaje desde el disfrute de la vida hasta la interioridad representada por la fugacidad de la misma y lo inevitable de la muerte. Pero también se inscriben los rubaiyatas dentro de la poesía amorosa. Así que Omar Jayam escribe el orden de su prioridad ante el disfrute de la vida: *una barra de pan, una jarra de vino y tú* (la mujer), a lo que DRA opone *un nombre, una lengua, un encuentro*. Porque DRdA se inventa un lugar llamado ADELFAIYYAT (quizá Puerto Rico, quizá Ponce), dentro de otro lugar llamado ADELFAZAR (quizás no España, no NY, sino Josefina Romo Arregui):

Antes que la breueza de Natura apague en mí su voz, (brevedad)
disuelva sinciales razón y sentimiento,
aquí, en este Adelfaiyyat se quedan,
alabados sin fin,
un nombre, una lengua, un encuentro.

Si hacemos caso a estas disquisiciones y a las siguientes, ADELFAIYYAT es un lugar de amor, y sus poemas cantan al amor presente por la rememoración, ausente

por su noprocesencia, dado que la ausencia genera presencia y que todo esto depende de la inteligencia emocional (Goleman 1986) como elemento clave en la inteligencia de cada persona, puesto que cada ser reacciona según su formación.

Adelantándonos a la interpretación global, para no perder el hilo interpretativo de esta unidad, especifico que el nombre es España, la lengua la española y el encuentro es el suyo con esta tierra, aunque podríamos interpretar también que el nombre es el de Josefina, la lengua (puede ser la boricua) y el encuentro el suyo con JRA, que le da a conocer otra tierra que no es Puerto Rico, pero sí un lazo de unión. No se olvide que DRA, además de feminista, es boricua indígena taíno y nacionalista puertorriqueña, al menos sobre el papel y desde la diáspora, en sus primeros tiempos *niuyorquinos* a los puertorriqueños les llamaban *spics* (Pardo 1971: 9), pues practicaba cierta forma de *neocriollismo*:

Diana Ramírez de Arellano ha logrado muy bien ese tema en sus libros, recalcando los elementos de diferencia cultural ente puertorriqueños y norteamericanos (González 1972: 55).

Los dos primeros versos vienen a decir que «cuando me muera» (sincicio es una célula con varios núcleos resultado de la fusión de varias células), «quedará aquí, en ese territorio llamado ADELFAIYYAT, un nombre, una lengua, un encuentro». Los poetas juegan con el lenguaje y experimentan. Cuanto digo quedaría más inteligible si detrás de sinciciales hubiera puesto una coma: después de que mis células varíen y pierda mi razón y sentimiento, viene la muerte. Así que la vida es breve (breueza: esa *u* que es *v*). Hay que volver sobre ello si me queda espacio. Advierto antes que es un libro muy bien estructurado, que abre y cierra JRA:

A manera de pórtico (Josefina Romo Arregui)

Rubaiyata

Adelfaiyyat: Canto a la territorialidad hispanoamericana

ADELFAZAR

Adelfazar

Conclusión (Josefina Romo Arregui)

Este sería un primer esquema, escueto y sencillo, del contenido del libro. A partir de aquí vamos a tratar de desentrañar su mensaje y contenido por medio de la interpretación que necesita y una hermenéutica como método porque

la hermenéutica filosófica se orienta hacia la búsqueda de la comprensión e interpretación en su sentido más originario. (Esquivel 2018: 160).

La dedicatoria de DRA es la siguiente:

«Desde Puerto Rico: A Josefina, a su memento, y a la España que ella me enseñó a amar».

El pórtico de Josefina se inicia con la dedicatoria ya conocida y expresa un contenido que no entra muy dentro del sentido general del poema (el libro como unidad), aunque sí se adapta a la primera parte. Podemos conjeturar que JRA sí conoció esta primera parte del libro porque la segunda inicia una deriva que lleva siempre a la ausencia (muerte) de Josefina. Tiene esta primera parte un aspecto experimental que juega con el lenguaje y los símbolos cuyo significado es oscuro y casi impenetrable, lo que dificulta la interpretación del mensaje, pues habría que idear una hermenéutica adecuada para entrar en la simbología personal en la que envuelve su relación con JRA y su relación con su entorno familiar y vital. Se explica mejor si llamamos de nuevo la atención sobre la influencia de Jayam que también fue geógrafo y, en cierto modo, ocultista:

la mágica ladera en el Adelfaiyyat
como antiazar de la azafea
porque Azarquiel también albó
los astros de Alboazen
y el doble labio de Bilabel, música
eco para esta caja resonante (18):

Azafea = instrumento de observación astronómica

Azarquiel = importante astrónomo y geógrafo de Al-Ándalus

Albó = es un asfódelo o varita de San José (*Asphdelus albus*); pero el sentido nos viene a decir que significa blanqueó (albar → parte blanca de un objeto u animal)

Alboazen = libro titulado *Albohazen Haly filii Abenragek Libri de iudiciis astrorum* (1551)

Doble labio de Bilabel = el labio doble es una anomalía rara que se caracteriza por una redundancia de la mucosa labial visible al abrir la boca o al sonreír. Afecta con mayor frecuencia al labio superior. ¿Se podría tratar del Síndrome de Ascher o de labio leporino?

Y, si se observa, en azafea y Azarquiel también hallamos el azar dichoso. Sin saber a quién se lo aplica o a quien se dirige, expresa Diana lo que sigue, que es su no creencia en el azar:

En esa eterna búsqueda
que nos asigna el Cielo
fuiste, eres, serás, no por azar,
Grial de mi Fortuna (18).

Es posible que Diana esté "jugando" con lo esotérico, como influencia de lo que escribió Alfonsa de la Torre en *Plazuela de las obediencias*, de 1971, o porque ella misma practicaba la carta astral, la quiromancia o el tarot, como se puede comprobar por la lectura de *Del señalado oficio de la muerte* (1974). El Grial es símbolo cristiano como cáliz de la última cena, aunque incluye conceptos que están por encima del hombre: significa una retirada del exterior al interior debido a que el hombre ha perdido su sentido de eternidad, Es una iniciación que lleva al Paraíso como centro del mundo interior (Cáliz 2021). El Grial corresponde a la búsqueda del deseo del hombre de ser y de realizarse. También se considera su búsqueda como un viaje en busca de la inmortalidad (Aleteia 2015). Para Miravalles (1998),

La Conquista del Grial, no es solo una mera aventura más, sino la suma hazaña, pues su búsqueda es como una especie de peregrinación apoteósica, peligrosa y compleja, a cuyo término los caballeros más perfectos y puros, que encarnan todas las virtudes cristianas, son los únicos que triunfan al conseguir la corona de la vida, la gracia eucarística y la comunión en éxtasis con Dios. En realidad esto es lo que constituye, en definitiva, el ideal de toda la Humanidad.

Es esto bastante complejo y exige un análisis profundo ajeno a nuestro objetivo actual. Posiblemente se refiera a la fortuna habida, esotéricamente hablando, al haber conocido a JRA, a la que hace su santo Grial, es decir, no ya la búsqueda, sino el hallazgo de todo en lo que se basaba su vida. Hasta es posible una identificación: su Grial se llama JRA.

Cuando digo que DRdA "juega" con las palabras, quiero decir que innova, que constituye en sí una vanguardia, por lo que hay que conocer lo que DRdA opina de todo esto que a nosotros nos sume no en la perplejidad, sino que nos acerca a la imposibilidad de la interpretación ya que, es posible, que la poeta solo escriba para sí

mismo y que nos proporcione un texto que solo ella sabe, quizá, interpretar, pues es algo que está más allá de la situación psicológica del momento en el que se escribe:

De la flor venenosa, mortal
Adelfazar. Adelfazar de azar;
de Delfos al azar significando
azar fatal o acaso
monodelfo quizás
de estambres tan soldados
que irá Adelfaiyyat bien disfrazado.

Es obvio que la adelfa, laurel de flor o trinitaria es una de las plantas más venenosas. El azar, pues, es el que determina el peligro que tiene el que con ella juega o lo que simboliza, como sucede en este caso: la adelfa es un mal cuya adquisición, seguramente amorosa, depende del azar de la sibila de Delfos, quien, por mucha sabiduría que encerrase, solo era la encargada de relacionarse con el otro mundo la ultratumba y anunciar el futuro. Ese azar, sobre el que reflexiona DRdA, puede ser fatal o la propia incongruencia. La fatalidad queda determinada por la pérdida de la presencia la vida y su sustitución por una representación. ¿Cómo juega con las palabras y los significados trasladados de plano? Monodelfo: si nos atenemos a su significado semántico, puede alterar la interpretación. Mas esa alteración depende de la propia poeta. Monodelfo hace referencia a los animales que solo tienen un útero o matriz. Pero también significa, según la RAE, el estambre de una flor que está soldado a otro por el filamento formando un solo haz. ¿Es la matriz o el estambre lo que disfraza a Adelfaiyyat, que, de este modo, no significa lo que habíamos dejado sentado? ¿Será acaso una características de la adelfa o baladre, como la llamamos por el sureste español?

Dad de beber a tiempo el preferido
azahar curativo del naranjo;
la flor del limonero daría igual (azahar)
o rama en flor de cidro. (toronja)
Escatimado el zumo del presagio
Delfazahar Delfazahar
abundancia en la copa no bebimos
y el azar de una carta
visión o vesivilo

en su punto letal el maleficio
la suerte impredecible que perdimos.

La poeta se hace críptica. Está hablando de que el azar puede hacer que la adelfa, planta vistosa de flor bonita, se convierta en veneno y cause un mal que quizá, como antídoto, necesite la flor del azahar, la cidra o la toronja. Pero el poeta quiere ocultar sus sentimientos y pasiones conocedora de la dificultad que entraña su interpretación. Y, sin embargo, llegados a este punto, es fácil, si te acompañan las sibilas como conocedoras del futuro, entender que la adelfa es el amor que se puede convertir en un daño, si se pierde, y que necesita un antídoto para que la visión o el fantasma vesivilo confirme el presagio y entendamos que la suerte, el amor, que perdimos con la muerte, perdido queda.

Desgracia hacia la mano vino.
partida doble del azar
ni estorbos le quitaron a las manos
ni fuera en juego limpio lo perdido.
Adelfazar de Adelfaiyyat,
tampoco si laurel emponzoñado
el zumo de esta flor nos fue entregado.

La desgracia es doble: una, Josefina, muerta; otra, Diana, sufriendo la ausencia. Todo queda simbolizado en ese laurel venenoso que nadie impidió que les llegara y de cuya copa bebieron cada una de una manera: a una le causa la muerte, a la otra, el sufrimiento.

Así es esta poesía elegiaca, difícil, compleja, intelectual. A nosotros nos compete desentrañarla y disfrutar de una lectura que sin duda acrecentará el conocimiento de los seres humanos y de lo complejo del amor que se opone a cualquier otra desgracia de la vida y la justifica.

El resto de los poemas me parecen una exaltación de la hispanidad como encuentro de las tierras de España y Puerto Rico, la isla:

Hace quinientos años
del vientre universal de las Españas,
las más honda epopeya de la Historia,
el más puro poema de tu casta
que no te han perdonado todavía.

El espacio concedido no me permite desarrollar cuanto estos versos y los que completan el poema sugieren, pero quisiera explicar un par de ellos que inciden en lo telúrico que cuento cuando digo hispanidad, a riesgo de parcializar el sentido:

la lengua que dijiste en el guamá
como baluarte de tu estirpe queda
libando con la abeja su terciopelo blanco.

Guamá = es un municipio de Cuba desde 1976; Guamá fue un cacique taíno que luchó contra la colonización entre 1522 y 1532.

Guama = es la flor del guamo, flor parecido a la mimosa de vainas comestibles, dulces y blancas como copos de algodón.

Se puede elegir interpretación, pero las dos son ciertas: he dicho que esta parte es el encuentro de la hispanidad, pero el texto juega y leemos "su terciopelo blanco", que sería la guama → Guamá.

Estamos ya en la segunda parte, la que no conoció JRA. Su dedicatoria es como sigue:

«Desde Nueva York. A ella, en alabanza de lo entregado desde el llanto de lo perdido».

A partir de aquí, hallamos múltiples referencias a JRA, más o menos explícitas, de las que solo vamos a exponer un par de ejemplos.

1. En el soneto que abre esta segunda parte creemos hallar una confirmación de nuestro aserto:

Amor en luto sin dolor vestido
desnuda la presencia inteligente
errada en el campo irá la mente
mientras el cuerpo mudo esté tendido.
La novena de años sin olvido
como la luna o como el mar creciente
vuelve a llenar el ánfora exigente
del corazón en su ámbito dolido.
Menguan ausencia pensamiento y sonido;
no va mudez a la palabra asida

porque si el verbo *amar* no fue vencido
una sílaba suya da la vida,
equilibrio difícil del sentido
para mover la voz a ella debida.

Vayamos con tiento para que las aguas no se salgan de madre. Sin dejar de ser una poesía de afectos, posee caracteres elegíacos y participa de las características de la poesía funeral. En los primeros poemas de esta segunda parte, DRdA introduce algún que otro préstamo, generalmente de Pedro Salinas, a quien conoció en 1951, pues ese día 16 de febrero, se ponía en escena *La fuente del arcángel* del propio poeta, en el Teatro McMillin de la universidad de Columbia, presentado por Dámaso Alonso. Sobre el poeta publicó un libro en 1956 en cuyo prólogo cuenta estas cosas.

El primer cuarteto nos da a conocer que el amor, que no puede manifestar su dolor, ha podido con ese cuerpo tendido, ausente. En el segundo, nos indica el tiempo de la muerte, una novena de años cuando comienza a escribirlo. Josefina fallece en 1979. Si a esta fecha le sumamos nueve años, lo escribe en 1987, al tiempo de *Árbol o vísperas*, o como poema que forma parte de su *Homenaje a Josefina Romo*. Esto validaría mi intuición que, por otro lado, se podría comprobar teniendo en la mano los originales conservados en el Hunter College.

El segundo cuarteto hace referencia a los nueve años que lleva fallecida, pero para ella, Diana, el tiempo no es olvido, ni vence a su amor porque una sílaba suya da vida. Y una confesión de amor, préstamo intertextual de Pedro Salina: *la voz a ella debida*, como leemos en los tercetos. Este y otros intertextos aparecen de manera normal en el desarrollo de los poemas que componen el libro. Exigen un pormenorizado análisis que no es en este momento cometido nuestro.

Aun así, en el soneto aparecen rasgos de la *inventio* tópica ya en la poesía funeral. Así pues, se inicia afirmando que el amor está de luto porque la ocupación de la mente será errática mientras el cuerpo mudo esté tendido, es decir, mientras la muerte esté de una u otra manera presente. Rememora un hecho ocurrido nueve años atrás (luego escribe en 1988) que hace presente el dolor de entonces. Aunque el recuerdo es solo de una ausencia, no por ello el amor es menor. Y la poeta escribe a pesar de lo difícil que resulta mover la voz a ella debida. Ella es JRA, ella es la figura central, como también lo es del resto de los poemas del libro. No hay nada ambiguo en el soneto, ni nada que sea una petición de consuelo o de lamento. Es un soneto de una realidad casi fría, porque el elemento afectivo queda dominado, solo aparece por lo que el lector supone la evocación de una muerte sentida, porque la vida había estado presidida por su concordia, por su amistad, por la mutua admiración.

Es quizá atrevido expresar que la originalidad radica en la ausencia de *fictio personae* cosas irracionales que actúa como personas, pues no aparecen tópicos comunes tumba, mármol, losa, lápida, ni las sensaciones que podía haber expresado frío, soledad, silencio, sombra, sueño se refieren a elementos de la naturaleza. Ni siquiera hallamos referencias a que se echarán en falta sus habilidades literarias que ya dejaron de producirse. Apenas hay contrariedad por la aceptación de un proceso natural de vida que concluye con la muerte. Todo ello casi se desprende de las reflexiones que genera la lectura de este contenido soneto que significa el triunfo del amor a pesar de la muerte, como separación, como ausencia, como lugar vacío por el espacio emocional sin nada dentro que genera la muerte, o como nologar, debido a su carácter de tránsito o distanciamiento de algo que se teme: la hora de la muerte, que llega *tanquam fur*, sin avisar.

2. Sin duda alguna, esta segunda parte de *Adelfazar*, de haber que definirla, lo sería como poesía elegíaca y aún algunos poemas como funeral. Solo podemos dejar indicado lo que nos exige volver a este análisis o estudio a la menor oportunidad. Más, como muestra, exponemos el poema que ocupa las páginas 24 y 25 del libro que nos ocupa. Como todos, no lleva título alguno, figurando como tal el primer verso.

El cisne de Delmira adolescente
ha madurado en salvas
que el rojo contra el blanco contrastara.
Inútil es la muerte; ellas vuelven
en cálices colmados de relámpagos
desde los rotos arcos de los sueños
hasta el montevideo de sus versos,
cerraduras de fuego en el rosario-
enredadera de sus profecías.
En los jardines de Long Island duermen
que lengua palpitante las retienes
y un ojo de universo las vigila.
¿Quema invisible sien otro balazo
o ha sacado la frente de Lucila
sonetos de la muerte rebasados
ante los andes de la sangre intima?
Caronte navegante entre las alas
de arena de Castilla

raptóla como a Juana
en barca sin orilla.
Multiplicando voladoras llamas
oímos su promesa todavía:
«Por recoger los ramos
del huerto de tu mano
navegaré constelaciones vivas».
¿Escuchará mi bien apalabrada
la malapalabrada en su ironía
bajo edredón de tierra? ¿Oirá el canto
mortal en el presente desencanto
al grito de «¡Alfonsina!!»?
Por túneles de droga la garganta
canta el suicidio en la Plaza de Oriente
Alfonsina valiente
espérame en el mar
en la anónima noche compartida.
La cita es más allá
de la roca más alta de una isla,
en la suprema orilla más exacta
del lado más brillante de la Vida.
Inventará su hora
la ola que recoja
el *splen* de estas horas desvividas
y en la contradicción y el disparate
del pronombre yo muerto
fecundará el enjambre innumerable,
los brotes de aquel gesto,
el milagrosos ocurrir cotidiano
gozoso de campanas y relojes
afinados a un mundo de torres y sagrarios.
Devota fue de mares y de bosques,
compartida vehemencia al oleaje
de ciervos y de ardilla y de aves,
árboles de la sombra enamorada
con nombre como *Juan* que no murió,

no quiso disgustarla...
El círculo gemelo de su constelación
bien madurado el fruto
ofreció la palabra, savia buena:
un Cántico de amor
A la orilla del triunfo,
escucharán los ecos
de un Eros que fue menos
confesión que milagro
del recóndito llanto.

Era un árbol, no un hombre. (Seguramente un jobo)

Las muertes de las poetas sugieren singulares meditaciones que expresan su desolación por la muerte de las otras que le duelen literaria o amicalmente. Me hubiera gustado poder consultar el original del poema para ver si los versos dedicados a cada una de estas muertes estaban separados por algún espacio o signo, porque, de este modo, parece una secuencia trágica que concluye con el triunfo de la normalidad: una muerte natural, aunque sea por enfermedad. Y claro, hay una postura de DRdA ante la muerte. La muerte de JRA solo manifiesta una violencia natural: una enfermedad.

Ese *montevideo* de los versos de Delmira Agustini (1886-1914) clama contra la inutilidad de la muerte porque las salvas del rojo contra el blanco el disparo que mancha lo blanco de la no culpabilidad fuera de su limpieza cromática y como figura literaria, solo es un atentado contra la naturaleza y una muestra de lo insondable de la psique. Delmira es asesinada por celos o por ser considerada como propiedad particular de su esposo. Se califica como crimen pasional.

La Lucila de los *sonetos de la muerte* es la chilena Lucila María del Perpetuo Socorro Godoy Alcántara (1889-1954), casi únicamente conocida como Gabriela Mistral, premio Nobel, que soportó el suicidio de su esposo como estigma que quiso dejarle como si su decisión sirviera para culpabilizarla: uno hace una cosa y otro paga por ello.

Tengo también la sensación de que esa Juana que referencia es la poeta Juana Ibarbourou (1892-1979), poeta que cambia su apellido por el de su marido, por some-tida, que vivía en Melo hasta los 18 años, que contrajo matrimonio y nunca más volvió a su ciudad natal para no perder sus recuerdos y por eso DRA la considera

como raptada. Aún en 1967 escribió un libro titulado *Elegía* sobre su convivencia con él y su muerte, muchos años antes acaecida.

Alfonsina Storni (1892-1938) se arrojó al mar cuando su esperanza de vida era escasa y ya no soportaba el dolor físico.

Cántico de amor es una referencia a JRA y a su libro de 1950 *Cántico de María Sola*. También son libros suyos los que cita, *A la orilla del triunfo* e *Isla sin tierra*. Muertes distintas. Es lo que contrapone la poeta boricua.

Es un notable poema sobre la muerte de escritoras, de poetas, cada una con su desgracia: falta Julia de Burgos, fallecida en las calles de N.Y. y arrojada a la fosa común por ir indocumentada, sobre la que DRdA escribió un texto de indudable valor y casi desconocido, o, mejor, enteramente desconocido (1961).

El asesinato de mujeres en manos de sus esposos, parejas, hombres conocidos o desconocidos no es producto de casos inexplicables de conducta desviada o patológica, sino que es consecuencia de un sistema patriarcal de opresión que se expresa, en parte, en formas de cosificación, posesión y control sobre el cuerpo de las mujeres. En todos estos procesos están presentes mecanismos violentos de control, subordinación y dominación. (Correa García 2021).

Como hemos iniciado acabados este escrito que es una anticipación de cuanto le seguirá, *Deo volente*, sobre estas dos mujeres afortunadas y fieles.

Voy a rescatar un poema de JRA, escrito en 1951, año de la venida a España de DRA, cuando se conocieron, es decir, antes de su aventura neoyorquina y puertorriqueña, para que podamos darnos cuenta de que los sentimientos posteriores apenas han variado pasado el impacto del deslumbramiento, el llamado

SONETO 9

Tu voz vino de lejos, me llegaba
como un hilo de agua transparente
de la escondida gracia de una fuente
que sus propias delicias ignoraba.
Tu voz era la voz que yo esperaba,
la que anheló mi corazón ardiente,
la que faltó en la lucha de mi mente
contra la sinrazón que me azotaba.

Tu voz de fruta y miel en mi garganta
encendió este temblor por el que canta
una nueva canción más verdadera,
y a mi temblor tu voz enardecida
ha de llenar de versos nuestra vida
como al campo de flor la primavera.

Es un modo de despedida, casi como empezó, aunque es mi deseo que vean ustedes cómo concluye DRdA este complejo libro, como lo he calificado varias veces.

En esta doble luna, luna azul
de Adelfazar en mayo
no acudiré a la dársena [1]
que estancó día demasiado breve.
Como en un charco ciego aquel buque azabache
amarillea su soberbia como ojotestigo
de aquel día escarlata.
El ojoala bajó de la palmera
a encerrarse en las hondas raíces de otros mares
y la flor inventada, coronado el esfuerzo,
se ha disipado al aire.
Bromelias [2] y astromelias [3]
bajo el lejano párpado del trópico
envejecen ocultas;
solo la luna asciende doblemente este mayo;
es limpia y franca en su amenaza,
leal en su perverso foco azul.
Va todo menos ella crujiendo;
amarillea lo que toca el polvo
de ayer en esta orilla
pero la luz osada
se atreverá a cruzar las apariencias,
el mar, los aeropuertos, los esteros [4]
camino de los ríos, regresará por fin a la terraza
de Benidorm y a la casa vacía
de Mirasierra en la penumbra azul.

Estallará su rayo en el Pardillo
con su ataúd al fondo
como una madriguera de memorias;
esparcidas moléculas insomnes
conspirarán con voces subterráneas
y un subterráneo sol alargará
su pie hasta el jardín
lejano de Centerport. [5]
En ese largo instante
fugaz reloj de mayo
está naciendo ella
dondequiera que esté.
Una vez fue en Lagasca [6]
encerrados sus átomos
la noche veintisiete
eran las nueve y media [7]
en la Puerta del Sol.

[1] Como hizo Alfonsina Storni.

[2] Plantas que crecen sobre piedras o árboles

[3] Astromelias o lirios de los incas, símbolo de la amistad

[4] Terreno bajo pantanoso, intransitable, que suele llenarse de agua por la lluvia o por la filtración de un río o laguna cercana, y que abunda en plantas acuáticas

[5] Lugar en el que ambas vivían en New York

[6] Calle de Madrid

[7] Hora de su fallecimiento en el reloj de la Puerta del Sol

4. Conclusión provisional

Obviamente, queda mucho por conocer de la vida y obra de Josefina Romo, de Diana Ramírez y de sus amigas escritoras. Nos hemos sentido satisfechos con haber podido dar noticias acerca de todo este entramado literario y biográfico von el que completar cuanto sugiere este conglomerado de amistades y amor por la literatura y el ejercicio de la actividad docente en la universidad. Aquí, lo que ha sucedido es que DRA ha creado su propia poética sin tener en cuenta ni el espacio ni el ritual de la

muerte. Mucho queda por desentrañar de este libro sobre el que volveremos apenas tengamos oportunidad.

Teniendo en cuenta su poesía *post mortem*, se puede proceder al análisis de la religiosidad de DRdA, partiendo de la inclusión de su poesía como componente de la tendencia cósmica, y de su mentalidad, plasmadas ambas en la simbología utilizada, sobre todo si se tienen en cuenta dos libros en los que se ocupa de la muerte en general, como sucede en *Ángeles de ceniza*, o en particular, como se puede comprobar en *Del señalado oficio de la muerte*.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALETEIA. «¿Qué es realmente el santo grial?» 2015. <es.aleteia.org/2015/12/13/que-es-realmente-el-santo-grial/>. Accedido 14 septiembre 2021.
- Bernaola, Pedro. «Nocturno». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP)*, nº 59, enero-marzo 1971 (52). Accedido 14 septiembre 2021.
- Cáliz Lafuente, María Jesús. "El Grial y el esoterismo". *Nueva Acrópolis*. 2021. <nueva-acropolis.es/cultura/319-simbolismo/14420-el-grial-y-el-esoterismo>. Accedido 14 septiembre 2021.
- Condoño Palacio, Olga Lucía. *El lugar y el no-lugar para la muerte y su duelo*. Bogotá. Universidad de Colombia. 2006.
- Correa García, Noelia. «Los cálices impunes; el feminicidio de Delmira Agustini». *Ladiariaopinion*. 4 febrero 2021. <<https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2021/2/los-calices-impunes-el-feminicidio-de-delmira-agustini/>>. Accedido 21 octubre 2021.
- Esquivel Estrada, Noé Héctor. «La comprensión como estructura existencial humana. Una ruta de la hermenéutica filosófica gadameriana». *Hermenéutica intercultural. Revista de Filosofía*, nº 30. 2018. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6795231>>
- Gadamer, HansGeorg. *Unidad y Método*. Tomo I. Salamanca. Sígueme. 1998.
- Goleman, Daniel. *Inteligencia emocional*. Barcelona. Kairós. 1986.
- Gaos, José. «La universidad y sus maestros. Joaquín de Entrambasaguas». *Prosa fugitiva. Entrevistas*. Madrid. Colenda. 1955.

- Gómez González, Juan Coronado. *Escritoras de preguerra: Cristina de Artega, María Teresa Roca de Togores, Josefina Romo Arreguio, Dolores Catarineu*. Sevilla. Benilde Ediciones. 2021.
- González, José Emilio. «Poeta y sociedad en Puerto Rico». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso bresilien*, n° 18. 1972.
- Jurado Morales, José. "El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo". *Signa*. n° 23. 2014. *Heraldo de Madrid*. Sin firma. 1932.
- Lasso, Manuel. «La copa de *Adelfazar* de Diana Ramírez de Arellano». *Letralia*, n° 131, 2005. <<https://letralia.com/131/articulo01/htm>>. Accedido 23 octubre 2021.
- LópezAdorno, Pedro. *Papiros de papel. Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1991.
- LópezBaralt, Luce. *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta el éxtasis transformante*. Madrid. Trotta. 2016.
- . *La cima del éxtasis*. Madrid. Trotta. 2020.
- Merlo, Pepa. *Peces en la tierra*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara. 2010.
- Miravalles, Luis. "La leyenda del santo Grial y su simbología". Biblioteca Virtual Cervantes. 1998. <cervantesvirtual.com/obra-visor/la-leyenda-del-grial-y-su-simbologia/html/>. Accedido 14 septiembre 2021.
- Molina Martínez, José Luis. «Profesores españoles en Estados Unidos: Josefina Romo (1909-1979), poeta en ambas orillas. I». (A. Román, ed.). *Cuadernos ALDEEU*, vol. 35, junio 2021.
- . «Profesores españoles en Estados Unidos: Josefina Romo (1909-1979), poeta en ambas orillas. II. Amistad personal y relación académico literaria con otros profesores y escritores». (A. Román, ed.). *Actas Congreso ALDEEU*, diciembre 2021.
- Ortiz, Juan. *Neopopularismo: características, representantes y obras*. <<https://lifer.com/neopopularismo/>>. 25 de marzo de 2019. Accedido 12 septiembre 2021.
- Pardo, Jesús. «Extranjeros en su tierra». *Madrid*, 2 noviembre 1971.
<drive.google.com/file/d/OB_3LF_en9vo3b2UU1BeHZAUG9/view?resourcekey=O.nKRVi-2FGBr9J5m1YynOsg>. Accedido 27 octubre 2021.
- Ramírez de Arellano, Diana. *Caminos de la creación poética en Pedro Salinas*. Madrid. Ediciones J. Romo Arregui. 1956.
- . «Carta a Rubén de Francisca Sánchez». *El Mundo de San Juan, Puerto Rico*. 1959.

- . *Poesía contemporánea en lengua española*. Madrid. Imprenta Murillo. 1961.
- . «Homenaje a Julia de Burgos, capítulo de avanzada en la poesía de Puerto Rico». *Poesía contemporánea en lengua española*. Madrid. Imprenta Murillo. 1961.
- . «El poeta Pedro Bernaola». *Puerto Rico Ilustrado*. 1969.
- . «En torno a una estética: la poesía de Pedro Bernaola». *Revista del Instituto de cultura puertorriqueña*, año 13, nº 47. 1970.
- . *Árbol en Vísperas / Tree at Vespers* (edición bilingüe). Madrid. Torremozas. 1987.
- . *Adelfazar*. Madrid. Torremozas. 1995.
- Romo Arregui, Josefina. "La dulce ironía". *Cuadernos de literatura contemporánea*, nºs 11-12. 1943.
- . "Sobre una poética de la sangre". *Escorial*. nº 40, tomo XIII. 1944.
- . (selección y prólogo). *Cuentistas españoles de hoy*. Madrid. Febo. 1944.
- . *Vida, poesía y estilo de D. Gaspar Núñez de Arce*. Madrid. CSIC. *Revista de Filología Española*. Anejo XXXIV. 1946.
- . "Notas sobre el lenguaje figurado en la poesía de Federico García Lorca". *Raíz*, nº 1, mayo 1948.
- . «Julia de Burgos: criatura del agua». *Artes y Letras*. San Juan, Puerto Rico, diciembre 1958.
- . *Elegías desde la orilla del triunfo*. Nueva York. Ateneo Puertorriqueño. 1964.
- . *Autoantología*. Ediciones de la Academia de la Lengua Española de Nueva York. Madrid. Gráficas Potenciano. 1968.
- . "Prólogo. Antipoesía y poesía existencial". Emilio Bejel. *Del aire y de la piedra*. Madrid. Librería Internacional Romo. Impreso en UNIDA Printing Corporation. NY. 1974.
- . *Poetas románticos desconocidos: Concepción de Estevarena, 1854-1876*. Madrid. Librería Internacional de Romo. Madrid. 1979.
- Ruiz, Vicki L. & Virginia Sánchez Karroll (eds). *Latinas in the United States. A Historical Encyclopedia*, vol I. Indiana University Press. 2006.
- Sacerio-Garí, Enrique. *Poemas interreales*. Madrid. Endymion. 1999.
- Telgen, Diana and Jim Kamp (eds.). *Notable Hispania American Women*. Gale Research Inc. Detroit. 1993.

Torre, Alfonsa de la. *Oratorio de San Bernardino*. Madrid. Imprenta Aguirre, 1950.

—. *Plazuela de las obediencias*. Madrid. Imprenta Aguirre, 1969, 1971.

Yogananda, Paramahansa. *El rubaiyat de Omar Khayyam*. s/f.

<<https://yogananda.org/es/el-rubaiyat-de-omar-khayyam>>.

Accedido 23 octubre 2021.

HACIA UNA LECTURA DE MULTIPLICIDAD LITERARIA Y FILOSOFICA EN LAS NOVELAS Y PERSONAJES DE MARIO BELLATIN

María Patricia Ortiz
Appalachian State University

The self is only a threshold, a door, a becoming between two multiplicities.

-Guilles Deleuze. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

The Center will not hold.

-Joan Didion. *Slouching Towards Bethhelem*

En la obra de Mario Bellatin los personajes protagonistas parecen estar siempre en proceso de transfiguración al parecer por la fascinación del autor por el tropo del quiasma, el cual se articula en la novela como una exigencia de sus reflexiones sobre transformaciones. Dichas transformaciones funcionan a través de asociaciones en serie, y no apuntan a revelar al protagonista como persona empírica, sino que muestran su reducción y extinción dentro del texto narrativo, y al mismo tiempo su reaparición en otros textos del autor. En este sentido, la idea de Nietzsche de que la conciencia es un fluir de representaciones a las que tratamos de ordenar y dar significado, pero que en realidad son un comentario fantástico (o metafórico) de un texto que más tiene que ver con lo intuitivo que lo racional,

podría ayudarnos a observar los procesos y cambios del personaje principal en la obra de Bellatin.

El propósito de este ensayo es explorar cómo las asociaciones y transformaciones de los personajes protagonistas en la obra de este autor se asemejan bastante al principio rizomático que proponen Gilles Deleuze and Félix Guattari. La teoría deleuziana del modelo rizomático es un opuesto a las estructuras centradas como jerarquías, estructuras en árbol, o cualquier estructura semántica. Según Deleuze y Guattari, a los sistemas centrados se les oponen sistemas acentrados, “redes de autómatas finitos en los que la comunicación se produce entre dos vecinos cualesquiera, en los que los tallos o canales no preexisten, y los individuos son todos intercambiables, definiéndose únicamente por un estado en un momento determinado, de tal manera que las operaciones locales se coordinan y el resultado final o global se sincroniza independientemente de una instancia central”. La sugerencia de Deleuze “haced rizoma, no raíz” como imperativo material filosófico nos indica un crecimiento horizontal hacia infinitas direcciones, y otro vertical e inmóvil. Para Deleuze, en el conocimiento filosófico los rizomas crecen indefinidamente, y son imágenes de pensamiento conectadas entre sí y, por lo tanto, crean un principio de multiplicidades que no deja de reproducirse.

De manera similar, los rizomas se articulan creando una ruptura de agenciamiento, sin dejar de ramificarse y partiendo de algún punto anterior o de sí mismos. De ser así, la rearticulación del concepto original de rizoma en cuanto a categorías y taxonomías rígidas que proponen Deleuze y Guattari sugiere más bien que existe una apertura de multiplicidades que siguen una lógica de proliferación y reinención que fluye hacia adelante y no al revés, a través de lo que Deleuze denomina puntos de fuga. Por consiguiente, los rizomas abren posibilidades de pensamiento que se alejan de categorías establecidas sobre una realidad absoluta y holística, y plantean que el conocimiento no es predecible, sino que puede conectarse. Es decir, un texto literario puede ser a la vez filosófico, dado que una disciplina no niega a la otra en el contexto de la multiplicidad rizomática que argumentan Deleuze y Guattari.

En “El cuerpo monstruoso del texto o Mario Bellatin escribe”, Gustavo Quintero propone que en *Flores* y *El gran vidrio*, Bellatin construye un texto que expone una fragmentación ineludible en la manera de narrar, y que no sucumbe a la totalidad. Dentro del tema de la deformación física en *Flores* y *El gran vidrio*, sostiene Quintero, existe un universo absurdo pero coherente dentro de un texto que se va engendrando a sí mismo, como un mapa que se va ramificando en rizoma, usando los principios de conexión y heterogeneidad. Quintero sugiere que Bellatin da al lector “pistas de lectura”, las cuales son “trampas, arenas movedizas, en las que el autor se aprovecha del lector y desplaza o difumina eternamente el sentido de las obras”. Para Quintero estas pistas de lectura se dan en historias que se repi-

ten rearticulando el tema de las deformaciones físicas, y son el centro de la estética narrativa de *Flores* y *El gran vidrio*.

Este ensayo propone ir más allá de la hipótesis de Quintero para contribuir a explorar la posibilidad de que la proliferación rizomática en la obra de Bellatin existe también en las transfiguraciones de los personajes y los espacios que ocupan en el texto, y la desarticulación del significante metafórico sugeridos no solamente en *Flores* y *El gran vidrio*, sino también en muchas otras de sus novelas.

La obra de Mario Bellatin se asemeja mucho al principio del quiasma. *Chiasmus* o quiasma en la escritura es la inversión del orden de elementos sintácticos de dos cláusulas paralelas, posee un patrón lógico de repetición de elementos en series en orden inverso, y causa que parejas de conceptos se enfrenten de manera cruzada. Es un concepto iniciado en la biología basado en el estudio de la mitosis o separación/división de la célula madre. Esta separación que resulta en la proliferación de cuatro células iguales, pero al mismo tiempo distintas de la célula origen, es la raíz principal del concepto del quiasma. Pero en la creación artística o literaria, y en los procesos de pensamiento, esta idea puede aplicarse a la configuración del lenguaje usado en la construcción de metáforas y, de igual manera, en la construcción de la estructura textual y lingüística, y del contenido de la historia.

Bellatin reinventa elementos estilísticos clásicos de taxonomías literarias como la metáfora, transformándola en una entidad orgánica, y en un paradigma literario/filosófico cuyo tema es cuadrangular y polisémico. Esta rearticulación otorga densidad al significado metafórico, y da lugar a una red de interpretaciones que se encadenan indefinidamente a lo largo de distintas novelas, y exponen un mundo de representaciones del cuerpo y los espacios. Dicha reinvención facilita la configuración de los personajes protagonistas en cada novela, y también la ramificación de un personaje origen/genésico en muchos otros en la obra bellatinesca, y de acuerdo a un proceso de *Chiasmus*. La ramificación del personaje es acorde con el imperativo de Deleuze, y presenta un paralelismo de conceptos quiasmáticos que se ramifican, y facilitan a la vez la transfiguración del protagonista. Por ejemplo, la soledad auto impuesta y forjada en el personaje principal es una soledad voluntaria pero al mismo tiempo resultado de factores sociales y, siendo así, se convierte en una compulsión que pierde su ambigüedad. Una interminable separación o división que refuerza el alcance de dos metáforas cuyas imágenes aluden a dos tipos de soledad, y sigue este curso indefinidamente.

La afinidad de Bellatin por la metáfora del quiasma, emerge a través del contenido de un proceso en el cual la metáfora representa un atributo mental e interior similar a algo del mundo exterior, cosifica y representa sensorialmente el mundo metafísico, pero dicha representación continúa extendiéndose en varias novelas y sus protagonistas. De esta manera, la narrativa pierde su centro preexistente, y más bien se funde en márgenes y periferias infinitas, y en acuerdo con la idea de Joan

Didion sobre la importancia de un caos divergente que acentúa la multiplicidad de realidades, y la descomposición de todo centro en la escritura.

El tropo del quiasma en la obra de Bellatin se asimila a la imagen que nos produce una doble hélice, la cual sugiere giros, vacilaciones, y regresos que se distancian progresivamente del punto original. La primera hélice es un giro de la certeza natural del cuerpo físico y los sentidos, de una realidad concreta vivida a través de la experiencia, y en la cual el cuerpo es un agente de percepción y apropiación. La segunda hélice o movimiento comienza cuando el acto de escribir empieza y sobrepasa el límite de la soledad del pensar, se asila en el cuerpo físico, y llega al punto de introspección donde la verdad es indivisible. Es decir, se forma una realidad que implica que todo el contenido de la narrativa, todos los eventos, las acciones, los personajes, y las escenas representadas son elementos percibidos por una sola conciencia, la del protagonista, y puede decirse que con una perspectiva de alquimia.

Bellatin construye esta perspectiva en un sentido onírico, pues lo distorsionado y puramente subjetivo de los eventos narrados por el protagonista es también una expresión de movimiento y fuerza en la mente de este personaje, y va tejida al acto de escribir (la mente del autor), y al acto de leer (la mente del lector). Por ejemplo, en varias de sus obras, Bellatin sugiere la separación/quiasma del deseo y la muerte, cuando el deseo enfatiza el movimiento de la narrativa hacia la búsqueda de respuestas por parte del protagonista, siendo la muerte la respuesta final al enigma del deseo. Esta comunicación parece finamente sostenida y no podemos percibir una distinción real que pueda aclarar las ambigüedades del deseo, haciendo que el significado metafórico dependa de la presencia constante de la tensión en esta conexión. Dicha tensión ofrece una compensación metafórica de lo que la realidad no puede ofrecer, pero no de manera desconcertante, al contrario, ayuda a sugerir una definición de normalidad. El sujeto “normal”, en teoría, mantiene una separación entre deseo y muerte, lo que Freud define como lo interno y lo externo. Freud sostiene que “what is unreal, merely a presentation and subjective, is only internal; what is real is also there outside”.

Los protagonistas funcionan como una enredadera que se origina en un personaje primero, cuya imagen sugiere un proceso horizontal, se va proliferando independientemente del original, y se conecta indefinidamente por donde puede. Esta propagación se observa a través de diferentes obras, sugiriendo movilidad sin jerarquía, sin principio ni fin. Pero al igual que los personajes, los espacios también parecen seguir una transformación rizomática, porque se modifican y transforman metafóricamente, al igual que se transforman sus significantes, y cualquier intento de interpretación falla, pues son espacios abiertos a la multiplicidad de su propia lógica. Esta propagación ocurre a través de las metáforas que sirven de conectores en serie –lo que Deleuze y Guattari definen como puntos de fuga – y facilitan el

desdoblamiento de un personaje origen que reaparece en otros a lo largo de varias novelas. Podemos reparar esta ramificación, por ejemplo, porque no hay una designación de las cosas por su nombre, ni una asignación de metáforas en un sentido figurativo, y al igual que las imágenes, las cosas no forman nada, sino una secuencia de estados intensivos; un circuito de intensidades. La imagen se convierte en un abstracto que está en constante transformación hacia algo (el cuerpo enfermo se transforma en muerte, los acuarios en basureros, el salón en moridero, el consultorio en un espacio bizarro, el burdel en soledad).

Bellatin destruye el simbolismo de la metáfora para hacerla algo que está en continuo movimiento y cambio, pues no existe un significado o sentido figurado, sino más bien una distribución de estados. Una entidad u otra no son nada, más bien intensidades regadas por espacios deterritorializados, y signos que siguen su línea de asignación. En *Salón de belleza*, por ejemplo, no hay un salón ni un moridero, ni peceras ni basureros para prendas de enfermos con una esencia concreta y finita, como tampoco hay un cuerpo enfermo ni una enfermedad, pues cada uno de estos estados en la serie de rizomas deterritorializa al otro en una conjunción de flujo, en un continuo de transformaciones irreversibles con una lógica que fluye hacia adelante y hacia múltiples direcciones. Para hacer que esta constante de imágenes funcione, el autor usa un lenguaje que elimina al sujeto de la enunciación y al sujeto de la declaración. Ahora bien, no es el sujeto de la declaración el travesti, o el sujeto de la enunciación un hombre enfermo con la plaga, sino que ambos son una transformación rizomática, parte de una serie que no deja de proliferarse. Igualmente, en *Damas chinas*, el personaje principal opera como un funcionario de la idea de enajenación psicológica. En ambas novelas los personajes son una serie de figuras idénticas que tratan de revelar una situación anterior de enajenación, se proliferan representando un tema central, pero parecen el mismo individuo desdoblado en dos personajes que parten de un personaje original.

La cuestión es quién es el personaje origen, y dónde se establece la configuración de dicho personaje, y sus múltiples fraccionamientos literarios a lo largo de diferentes novelas. Reinaldo Laddaga opina que los personajes de Bellatin son sujetos en viaje, y Sergio Chejfec sugiere que *Perros héroes* es una novela que forma parte de una red textual configurada por un subjetivismo radical. Las ideas de Laddaga y Chejfec nos evocan la dificultad de verificar la independencia de cada personaje, y más bien aluden a observar personajes que se repiten a través de dicha subjetividad. En *Efecto invernadero*, *Salón de belleza*, y *Las mujeres de sal*, los protagonistas, Antonio, el peluquero, y Ricardo repectivamente, tienen una relación ambivalente con la figura de la madre. Esta subjetividad en los sentimientos que expresan los tres protagonistas sobre sus madres sirve de paradigma y conector en la reconstitución de los tres personajes. Antonio siente un odio velado hacia su madre, en *Salón*, el protagonista expresa culpa por su desdén hacia ella, y

Ricardo expresa su deseo de retribución. Estos estados de ánimo se ensamblan en las novelas como objetos de deseo, y como conectores que sirven metafóricamente en el continuo de series en rizoma.

Los espacios, el vacío, y la soledad de los personajes refuerzan la transformación de sí mismos en diferentes textos y, a la vez, tienden a anularse entre sí, rompen el constrictivo de un patrón, y se transforman en cada novela a partir de la ramificación de un individuo original. Los personajes asumen su presencia textual, pero se transforman en otros, desarticulando la idea de que un personaje puede ser solamente una entidad fija e inmutable. Al contrario, estos personajes son transmucciones que no son regidas por contrucciones de género, tiempo, o espacio y, por lo tanto, hacen que los textos se conviertan en dimensiones infinitas que se van ramificando hacia adelante, dada su multiplicidad. Montiel, el pintor en *Las mujeres de sal*, posee elementos similares a Antonio en *Efecto invernadero*, donde aparece como niño, y posiblemente transformado en el niño imaginario y de cabeza con proporciones anormales de *Damas chinas*. En *Poeta ciego*, Flores, y *Perros héroes* reaparece también como niño, y en *Lecciones para una liebre muerta* como Mario Bellatin. Estas alteraciones de los personajes disuelven la idea de un personaje único, y sugieren la nebulosidad de una identidad fija; personajes referenciales pero que comparten un mismo origen.

Podemos argumentar que Bellatin es el personaje textual, pero no autobiográficamente, sino rizomáticamente, reescribiéndose de un texto a otro, a través de transformaciones metafóricas que como puntos de fuga abren mapas de múltiples posibilidades de conocimiento, formando algo así como un manuscrito creado en un tiempo remoto que conserva rasgos de uno anterior, pero dichos rasgos han sido borrados de una manera subliminal. Un conector que nos da indicio de esta extensión y ramificación de personajes que nacen de un mismo principio es la imposición de lo absurdo como lógico en universos que funcionan adecuadamente en sí mismos, pero que al leerlos nos parecen creaciones surreales y bizarras, y que actúan como conectores o puntos de fuga. Tal es el caso de *El jardín de la señora Murakami*, *Lecciones para una liebre*, *Salón de belleza*, *Damas chinas* y *Perros héroes*, donde la imposición del dolor y la enfermidad es un elemento recurrente, uniendo y desuniendo fragmentos que corren paralelos y van más allá del tiempo y el espacio. La enfermedad y el dolor físico actúan como conectores configurados a través de un lenguaje simple, minimalista, árido, y que existe para el beneficio de la sobriedad y el hiperrealismo, los cuales sobrepasan el uso de la metáfora tradicional, y actúan como puntos de conexión que funcionan objetivamente, sin extraer impresiones de la realidad exterior.

En *Los fantasmas del masajista*, *Efecto invernadero*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Bola negra*, y *Flores*, observamos a un personaje partido en múltiples posibilidades, nos es difícil recuperar su unidad o totalidad, porque ésta

queda negada a través de la metaforización perpetua de todo lo que emana de sí mismo. Se trata de un personaje que es una vía hacia el conocimiento y, al mismo tiempo, una forma narrativa, y no un personaje concreto y holista que puede estudiarse u observarse como significante o significado de una realidad, o un exterior representable. También es el caso de Montiel y Ricardo en *Las mujeres de sal*, quienes representan la condición del artista, del escritor y del pintor en particular; personajes que pueden observarse rearticulados de nuevo en Antonio, el protagonista de *Efecto invernadero*.

El tema de los males físicos y psicológicos expone el distanciamiento hacia una reacción mimética, y sugiere una afirmación humanística con una opacidad que sugiere la rebeldía y reticencia del autor por crear un personaje asimilado, y reflejo de una realidad externa. Esta tendencia hacia la creación de un personaje protagonista que expone el regurgitar de tradiciones literarias, puede observarse en las obras de algunos escritores latinoamericanos contemporáneos, quienes muestran su deseo por romper con las tradiciones narrativas de la modernidad, el poscolonialismo, y la posmodernidad, las cuales fueron estéticas que les influyeron en algún momento de sus fases como escritores. Autores como Bellatin, Cesar Aira, Sylvia Iparraguirre, y Diamela Eltit adoptan un elemento estilístico que da preferencia a las voces de la periferia, empleando historias fragmentadas y cortas. Es así como el tema del pequeño relato se presenta como elemento recurrente y conector en la obra de Bellatin, contradiciendo el discurso de la verdad histórica de Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur con sus intenciones universalizantes y totalizadoras, e invalidando tal discurso al cuestionarse la idea de lo absoluto, pues la verdad se convierte en pequeños relatos que exponen la desconfianza en la capacidad del lenguaje metafórico para ofrecer verdades que existen por sí mismas. El elemento estilístico es el énfasis en la acción y el uso de un lenguaje económico, a través de personajes indiferentes y definidos por lo que ven y no por lo que sienten. Estos personajes muestran un alejamiento de la tendencia modernista hacia la reflexión interior, y también hacia el diálogo revolucionario poscolonial, aludiendo la crisis racionalista de Richard Lehnan, por medio de la imposibilidad lingüística que cuestiona, y a la vez reafirma, la enajenación de los personajes.

En el centro de la narrativa de la obra de Bellatin hay un agujero negro de alienación psicológica, todo se pierde en él. Los personajes son jalados por las fuerzas gravitacionales de la parálisis emocional, la despersonalización, la falta de intimidad en las relaciones, la soledad y el aislamiento; aspectos sintomáticos de individuos posmodernos. De igual manera, sobresale una tendencia maniqueísta agravada por la intensidad de la despersonalización de los personajes, como sucede en *Damas chinas*, *Salón de Belleza*, *Perros héroes* y *Efecto invernadero*, elementos que se articulan como vestigios de una estética que refleja matices caóticos superpuestos de manera oblicua a una realidad moderna, concreta, y holística. Las eter-

nas y elusivas motivaciones del ser humano son exageradas y son el tema que se ramifica en muchos personajes y en los espacios que ocupan. Esto hace imposible encontrar a un individuo esencial, y más bien nos encontramos con personajes ambiguos que se asemejan a lo que Adam Morris ha denominado el agente de una micrometanarrativa de lo posible: “The anxious, decentered subjects of postmodern literature are everywhere”. Por lo tanto, es imposible establecer una búsqueda vertical y un significado unificado, y mucho menos, pretender lograr una totalidad.

Un ejemplo que expone la idea de innumerables interpretaciones y multiplicidades es la metáfora del cuerpo enfermo o carente de alguna de sus partes, como sucede en *Salón de belleza* y *Los fantasmas del masajista*. De igual manera, en *Efecto invernadero*, Antonio se siente horrorizado porque la pianista le dedica demasiadas horas a la música debido a que ésta, según él, sufre de un desequilibrio emocional y psicológico. Consecuentemente, la polisemia de imágenes del cuerpo en deterioro o con amputaciones, y la secuencia metafórica en estos textos, llevan a activar al lector para que teja un tapiz de interpretaciones del personaje y los espacios que ocupa. En estos espacios encontramos a un individuo aislado y enajenado debido a su propia incompletitud y discontinuidad interior pero, al mismo tiempo, dependiente de otro personaje, y conectado a éste a través de la intensa subjetividad que resuena a través de varias obras de este autor, convirtiéndolas en un solo texto horizontal e infinito, como lo sugiere el imperativo de Deleuze.

Bellatin nos presenta los aspectos sórdidos de las cosas a través de metáforas que muestran espacios que en principio fueron lugares de vida, de belleza, y a un personaje que se desdobra en otros y van sufriendo cambios psicológicos de acuerdo al espacio textual que ocupa en la novela. En *Efecto invernadero*, Antonio conversa con su Amiga sobre la muerte, ésta le dice que la muerte destruye toda clase de belleza, pero Antonio le sugiere que la belleza es la que corrompe la muerte. Igual sucede con el personaje de *Salón de Belleza* en sus reflexiones sobre los acuarios y la muerte que se le aproxima, o el ginecólogo en *Damas chinas* y sus fríos intentos de persuadirse a sí mismo de que la muerte de su hijo fue algo imposible de evitar. Quizás no sea exagerar el sugerir que las metáforas bellatinescas están a menudo más adelante de su significado literario, configuradas en imágenes superpuestas antes de su colapso, y no reducidas a un significado semántico. Esta precocidad de la metáfora anticipa al personaje protagonista como un canvas original y límpido en cada obra, pero a la vez, una imagen de un original que se ramifica y transforma en otros.

Se encuentra en la narrativa de Bellatin y en la formulación de sus protagonistas una similitud con la idea de *gesture* de Bertolt Brecht. Brecht afirma que *gestus* es un estado de cambio constante, un estado de aniquilación, destrucción, y regresión. Según Brecht, el sujeto de la declaración y el sujeto de la enunciación no pueden ser separados, pues es imposible separar al lector del escritor, ambos son

parte de una red de puntos entrelazados en movimiento y cesación, impulsos e inmovilidad, que se experimentan interminablemente. Temas como la crueldad, las evasiones, el odio hacia el orden y retórica targiversante, la confusión demoníaca (en *Damas chinas*, *Salón de belleza*, *Perros héroes* y *Flores*) funcionan para mostrar una experiencia en la que el sujeto de la narración es el acto de escribir en sí mismo, hasta el punto que trasciende lo psicológico y se desplaza hacia el espacio ontológico, donde el lector se pierde en la perspectiva del protagonista. Igualmente, la simplicidad de lo grotesco en un protagonista que es un exegete obsesionado con sus propias construcciones y aporias, contradicciones y paradojas irresolubles, refleja la inmanencia del acto del escribir. Por ejemplo, Antonio en *Efecto invernadero* cuando sabe que ha enfermado procede a dar instrucciones de lo que desea que se haga con su cuerpo, no sin antes diseñar su muerte de una manera teátrica, y como si se tratara de un espectáculo de ficción, sabiendo que al final sería todo dispuesto por su madre, quien probablemente “lo iba a entregar a la nada para que se iniciara la corrupción dentro de un cajón cerrado”. En *Damas chinas* la reflexión escueta del protagonista sobre la muerte de su hijo, a quien asesina, no sabemos si voluntaria o involuntariamente, es una revelación simple y brutal de su propia perspectiva sobre el hecho, velada por la censura que se impone a sí mismo, “... mientras estuvo vivo, mi hijo se convertía en un problema mayor” .

Bellatin trae a la luz lo más profundo del personaje para que experimente la extrañeza reductible de la conciencia, pues el protagonista narrador no vive por el bien de su propia vida, ni piensa por el bien de sus pensamientos, sino que existe bajo la compulsión de una sociedad. La preocupación de Bellatin como escritor está en el texto sentido al que apunta Nietzsche, apoyado por el palimpsesto de la experiencia, y la verdad no como un abstracto absoluto, sino como pedazos regados en los pliegues. Para Bellatin la vida parece ocurrir con diversos tipos de separación en oposición a la experiencia ordinaria, refleja extrañeza, y una visión antiromántica que desmantela lo ordinario de su significado, lo exagera y lo transforma en algo misterioso, por medio del desdoblamiento de un personaje/origen que se reencarna en muchos otros. De igual manera, varias formas de vida que en la realidad representan muerte están íntimamente conectadas, son imágenes en constante proceso de aniquilación y creación, y relacionadas con el tropo del quiasma que se articula en la obra como una exigencia de reflexiones y procesos mentales.

En las novelas de Bellatin, la metáfora no surge como una entidad finita de una imagen a otra, sino como series que funcionan a través de asociaciones, su contexto va tejido a la cadencia de otras series, y unidas a una metáfora madre que sirve como punto de origen. Esta idea se revela a través de la creación de mundos con sus propias reglas, y transformaciones de espacios y personajes, como sucede en *El jardín de la señora Murakami*, *Perros héroes*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Efecto invernadero*, y *Salón de belleza*. En estos textos la belleza, los

cuerpos amputados, y la muerte se transforman en algo poético y pictórico. Extran-bóticos acuarios, vestuarios, cuerpos enfermos, y jardines hermosos, hacen que cada una de estas novelas pueda leerse como una continuación de otra, por medio de la reconfiguración del personaje/protagonista, y de sus espacios.

El significado de las metáforas es contextual y la distinción entre el significado literal y metafórico viene de la asociación con distintos contextos. Gerard Kurz sugiere que “metaphorical meaning is produced from the understanding of its entire context, which determines the possibilities of the meaning realized. Metaphorical meaning is, therefore, less a result than an act, a constructive production of meaning accomplished via a dominant meaning, a movement from ... to”. Lo que realmente tiene significado no es la imagen que una palabra o frase conjuran, sino la acción que es sugerida. En la novela de Bellatin, la metáfora siempre introduce un enigma a otro, pero no de manera arbitraria, sino que funciona en tanto que tal enigma esté situado en un contexto propagativo. Las metáforas intersectan campos que son en principio infinitos y sin distinción entre personaje y circunstancia. Es decir, el lenguaje literal esconde la memoria del deseo y reduce su significado a un campo que da cabida a un conflicto que convierte los significados metafóricos en una cadena tubercular, la cual da origen a una infinidad de duplicidades de significado, donde cada metáfora es un homónimo con respecto a su significado literal y figurativo. Por ejemplo, la belleza física y la belleza estética a través de la poesía y el arte en *Efecto invernadero* y *Las mujeres de sal*, son al mismo tiempo muerte y dolor en *Salón de belleza* y *Poeta ciego*. Similarmente, la vida como algo absurdo y la voluntad humana de querer seguir viviendo, se presentan a través de las relaciones románticas familiares de talante freudiana, siendo la más notable el filicidio en *Damas chinas*; la muerte como el precio del fracaso que Bellatin dramatiza con la serenidad de la lucha del protagonista.

En *Salón*, la promulgación ficticia de la metamorfosis del salón, de los acuarios, y del protagonista muestra vívidamente la inestabilidad, y la tendencia a la transfiguración en las metáforas a través de las cuales todo existe, proyectando una lucha constante entre la lectura de la historia y el subterfugio de la enfermedad y la muerte; lucha que se intensifica en el protagonista. Él es el espacio de interpretaciones encontradas de la metáfora, y está influenciado por el pasado y el presente, y en este sentido, su transfiguración persiste después de que la metáfora ha sido transformada de nuevo en la realidad ficticia de la historia. Esta misma configuración onettiana se presenta por medio de paralelismos e inversiones lúdicas en el tema de la culpa, se desdobra en el interior de varios relatos posteriores a *Las mujeres de sal*, y hacen de este texto un posible origen rizomático, cuyos temas y personajes reaparecen en varias novelas posteriores.

La ficción de Bellatin sugiere transformaciones continuas que exponen, desmantelan, y destruyen la metáfora literal. Bellatin desafía la idea de la apertura in-

trínseca de la metáfora como algo con significado unitario, y nos sugiere un juego que propone misterio, y la enérgica posibilidad de la metamorfosis presente en todas las cosas. La idea bizarra de la vida como una metáfora en constante ramificación es lo que hace que las novelas de Bellatin sugieran la posibilidad de crear conocimiento a través de un texto literario que puede leerse como texto filosófico. Al mismo tiempo, nos invita a observar la metáfora, no puramente dentro de su constreñido y restrictivo literal y social, sino como reinención de conectores en serie que en cada texto se aumentan, se transforman, y se añaden a otras series, en un mapa literario y filosófico que ensambla infinitas posibilidades.

Fredric Jameson ha sugerido que existe una ruptura entre el texto y el mundo real, en cuanto a la estética, política, y algún aspecto de la cultura. Dicha ruptura, según Jameson, está interconectada a manera de un sistema simbólico cuyos símbolos individuales demuestran resistencia a la interpretación. Siendo así, podemos sugerir que esta resistencia hace que el texto se articule como una red que se expande continuamente, y de la cual es difícil extraer significado, y más bien se constituye en otra forma de conocimiento. Similarmente, la metáfora bellatinesca tiene una doble función: facilita la frustración de su interpretación, y hace que el personaje tenga una hiperconsciencia de sí mismo. En “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”, Diana Palaversich sugiere que los lectores de Mario Bellatin se ven seducidos por el misterio y la “tentación de jugar al detective”, porque Bellatin ofrece acertijos y pistas expuestas a lo largo del texto y que ofrecen la posibilidad de desciframiento. Esta idea de Palaversich empata con el hermetismo metafórico del texto, y la doble función de la metáfora de impedirnos interpretar al personaje y abrumarnos con su marcada subjetividad. Por eso, algunas veces las metáforas bellatinescas, individualmente, no ofrecen ningún significado, y son, más bien, significantes desasociados de cualquier referente.

Si leemos las novelas de Bellatin como espacios textuales, o piezas de un rompecabezas que forman parte de un todo, cualquier metáfora puede incidir o afectar a otra, puede ramificarse en otras, o producir una metamorfosis de las mismas, y su interpretación no se deriva de la lógica, sino de todos los puntos o conectores que las unen, y que les permiten influenciarse recíprocamente.

Palaverisch también afirma que el opuesto entre absurdo y coherente en Bellatin apunta a una lógica interna del texto. De hecho, las transformaciones metafóricas son una proliferación de imágenes que se conectan y sobreponen con lo absurdo y lo coherente. De manera similar a la idea del modelo rizomático de Gilles Deleuze y Félix Guattari, la transformación de las metáforas en la obra de Bellatin, alude a un predicado dicho de un significante que puede interferir o afectar la articulación conceptual de otros significantes, sin importar su posición recíproca. Por lo tanto, las metáforas carecen de centro en sí mismas, y pueden configurarse como partes de otras que se encadenan en nuevas direcciones, pueden

romperse o interrumpirse en cualquier otro texto, y/o reconfigurarse a lo largo de muchos de los textos de este autor. Dichas transformaciones desdibujan los límites entre autor, narrador, y personaje, entre escritor y lector, e incluso los bordes que separan la ficción y la realidad.

En las reflexiones sobre belleza, vida, y muerte en *Las mujeres de sal*, *Salón de belleza*, *Damas chinas*, y *Efecto invernadero* reaparece algún símbolo que se definió con anterioridad, el cual se presenta en otras imágenes perdiendo su carácter de centralidad. Más bien son resonancias semánticas de las metáforas cuyos significados concuerdan con su valor nominal, y sitúan las palabras en diversos planos de abstracción, rompiendo el razonamiento verbal humano de *lato sensu*, o el sentido dilatado que excede su interpretación literal.

Podríamos sugerir que la idea de personajes como entidades cerradas y finitas, y como el producto final de una realidad dada o conocida de antemano, es completamente ajena para Bellatin. Este autor teje una intrincada y multiforme red de interrupciones y rearticulaciones que es única en la tradición de la narrativa hispanoamericana, y crea un texto que es esencialmente radical e híbrido. Radical, porque crea un texto literario que puede estudiarse como texto filosófico sin valerse de las categorías clásicas y rígidas que dictan lo que debe ser filosofía, y propone la desterritorialización de imperativos filosóficos, introduciendo conexión e infinitas posibilidades. Híbrido, por su planteamiento de multiplicidades, las cuales van generando caminos nuevos hacia formas de pensar y de observar el texto sentido y metafórico al cual se refiere Nietzsche.

Para encontrar la pureza y la belleza del personaje bellatinesco, de este personaje rizoma, el lector debe continuar su transfiguración dentro de sí mismo, desde su percepción y cognición como lector, y hacerlo suyo. Dicha conexión entre autor y lector nos recuerda lo sugerido por Paul Valéry: “Si el autor se conoce un poco demasiado, si el lector se hace activo, ¿qué pasa con el placer?, ¿qué acontece con la literatura?”. Refiriéndose al texto literario, Valéry también nos incita a leer una obra no como una entidad finita y completa, sino aproximarnos a ella como si fuese

una piel de animal, una tela de araña, un cascarón o concha abandonada, un capullo. Es el animal y la labor del animal lo que me interroga. ¿Quién ha hecho esto? – No qué hombre, qué nombre, sino qué sistema [...] mediante qué modificaciones de sí mismo, de qué medio se ha separado de lo que ha sido durante un tiempo.

De aceptar la sugerencia de Valéry, podríamos encontrar que una lectura literaria y filosófica de los personajes de Bellatin, aluden a una configuración de la realidad

en la que las cosas y la existencia no son esto o aquello, sino una proliferación infinita y sucesiva de posibilidades.

Finalmente, podemos sugerir que la obra de Bellatin, como fenómeno rizomático, no puede subsistir sin la participación ontológica del lector, y así no desarraigamos la secuencia de los encadenamientos entre personajes y conectores metafóricos, y su continuación más allá del espacio textual. El papel de cada personaje es constituir una serie extraordinaria que se prolifera a su propia manera, y resuena a través de todos los encadenamientos/rizomas; como la vida misma. Cada personaje es un vehículo en cuanto al deseo que los anima, sea cual sea tal deseo, sugiriendo el papel subliminal de la conexión entre escritor y lector.

OBRAS CITADAS

- Bellatin, Mario. *Efecto invernadero*. Lima: Ediciones Cope, 2014.
- _____. *Damas chinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- _____. *Mario Bellatin, Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- Brecht, Bertolt. "A Short Organum for the Theatre". En *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, editado por John Willett, London: Methuen, 1964, pp. 179-205.
- Chejfec, Sergio. "Cuadros de una instalación". *Revista de Literatura*, vol. 3, 2000, pp. 65-76.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, traducido por José Vázquez Pérez, Valencia: Paidós Ibérica, 1994.
- _____. *Kafka: Toward a Minor Literature*, traducido por Dana Polan, London: U Minnesota P., 1986, pp. 16-25.
- Didion, Joan. *Slouching Towards Bethlehem*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey, London: Hogarth Press, 1961. pp. 19-237.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. New York: Seabury Press, 1975.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1999.
- Kurz, Gerard. *Metaphor, Allegorie, Symbol*. Gottingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1992.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad*. Rosario, México: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Lehnan, Richard. *The City in Literature*. Berkeley: UCP, 1998.
- Morris, Adam. "Micrometanarratives and the Politics of the Possible". *The New Centennial Review*, vol. 11, issue 3, 2012: pp. 92-117.

- Nietzsche, Friedrich. *La filosofía en la época trágica de los griegos*, traducido por Luis Fernando Moreno, Madrid: Valdemar, 2003, pp. 39.
- Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. *Chasqui*, vol. 32, issue, 1, 2003: pp. 25-38.
- Quintero, Gustavo. “El cuerpo monstruoso del texto o Mario Bellatin escribe”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol I, issue 1, 2014: pp. 183-195.
- Ricoeur, Paul. *History and Truth*. Ontario: Northwestern UP, 1992.
- Valéry, Paul. *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2007.

THE POETIC THEATRE AND EDUARDO MARQUINA

Cynthia Young Ruiz-Fornells

University of Alabama

The purpose of this paper is to consider the Spanish poetic theater of the twentieth century in general and that of Eduardo Marquina in particular.

At the end of the first decade of the XX century, the *teatro poético* was revived in Spain, mainly because of the *modernista* influence, and thus characterized by emphasis on the decorative element and generally based on exotic themes or the traditional past. The importance placed upon external effects —scenography, pseudo-historical *ambiente*, and sonorous versification— at the expense of dramatic content, resulted in the production of very few works of real value.

Díez-Echarri and Roca Franquesa make the following interesting, but hardly enthusiastic, evaluation of this poetic theater:

La denominación de “poético” se debe exclusivamente a que está escrito en verso, ya que casi nunca alcanza ese clima espiritual que necesita una obra para merecer que se la considere auténtica poesía. No basta para ostentar tan noble título que, a propósito de una espada, un mantón o un escudo, se desate el autor con una tirada de versos más o menos relumbrantes y que en lo demás el dialogo se desarrolle en líneas cortas, mejor o peor medidas. Que eso son, aproximadamente, la parte de las obras [de este teatro]: brillantes tiradas de versos fáciles y pegadizos, sin concepto de lo que es la Historia y sin el menor estudio de los sentimientos y reacciones de los personajes. Al leer tales piezas se descubre a la legua la pretensión por parte del autor de deslumbrar a los espectadores con un despliegue maravilloso de ritmos y colores. Así, pagado el

primer momento de fascinación, la obra pierde todo su atractivo, y es rara la que ha podido sobrenadar en la riada de los nuevos gustos. La aceptación inmensa que este teatro tuvo durante un cuarto de siglo solo se explica por el triunfo del modernismo, que también llevó a primer plano los factores sensoriales, auditivos y cromáticos. Desaparecidas las circunstancias que favorecieron su génesis y desarrollo, el teatro “poético” se hundió, sin que apenas puedan salvarse de los escombros sino media docena de obras, dignas de recuerdo más por lo que se alejan del género que por su parentesco con él.¹

The “máximos representantes” of the poetic theater, as listed by the above authors, are Marquina, Valle-Inclán, the Machado brothers, Villaespesa, Fernández Ardeván, Dicenta (hijo), and Pemán.

According to Andrés González-Blanco, Eduardo Marquina (1879—1946) “ha tenido el indiscutible acierto de iniciar el teatro poético. [...] Ha renovado la tradición de nuestro teatro, que es el teatro de pompa y énfasis, de verso rotundo y de consonante halagador al oído, de estrofa resonante y epifonema que suscita el aplauso.”²

This type of theater was diametrically opposed to that which was in vogue at the time—the *comedia* of Benavente, the Quinteros brothers, Linares Rivas, Martínez Sierra, etc., which aspired to portray contemporary social life as accurately as possible. Verse, violent passions, and extravagant action were precluded. This theater was, for its kind, excellent and produced great masterpieces: its triumph had been complete. But the public was beginning to tire of it and therefore received with great enthusiasm the poetic dramas of Marquina. The Spanish people, lover of the romantic theater by nature and by tradition, found in these drama what it had been missing for many years: the magic sonorous verses, the grandeur of historical and legendary figures, the emotion of the most noble human sentiments, the beauty of the gestures of love and valor, of pride and generosity.³

In Marquina’s time the fact of Spain’s decadence was accepted and the causes therefore were studied in an attempt to find a secure base for the task of regeneration. “Se profundizó en el pasado con el pensamiento puesto en el porvenir...” In the beginning this analytical and reflexive attitude produced studies and essays that gave a better knowledge of Spain, as a consequence new beauties in history and Spanish life were discovered, leading great resurgence of interest in national themes in poetry and the drama.⁴

So, in contrast to the prosaic character of the theater of Benavente, the favored themes of the poetic drama are those of national history: those of Lope de Vega in the

drama and of José Zorilla in poetry. Thus, there is a return to the glories of the Spanish past, interpreted in the light of the twentieth century :

Eduardo Marquina, enamorado empedernido de las glorias nacionales, conoedor como pocos de ese esfuerzo ingente y puro que España ha realizado para superarse, tocando y trocando la realidad con el ensueño, nos ha dejado en su teatro poético un conjunto admirable de cuadros de época, en los que el dibujo, las gamas la composición, la hondura psicológica de sus personajes, responden a la más ortodoxa escuela velazqueña.⁵

Marquina's works, however, do not strictly adhere to historical facts or a faithful presentation of the spirit of the epoch in which the action of the play moves. On the contrary, there is an idealism which reflects the feeling of the author, who turns aside from the cruel reality of history to depict the past in a mirage of patriotic enthusiasm. The tendency of so many of the "Generation of '98" to see little merit in the Spanish days of glory has no place in Marquina. To him, Spain is great in spirit even in adversity.⁶

Although also distinguished as a lyric poet and novelist, Marquina owes his fame principally to his dramatic production, more abundant and broad of theme than of any other cultivator of the genre. His works include those of an historical nature, *costumbrista*, psychological, fantastic-symbolic, *ambiente rural*, and translations.⁷ But his best work found in the historical group.

Of Marquina's verse, González-Blanco writes :

Entre las cualidades que ostenta el poético de Marquina... está la de corregir el gusto del público, tan estragado por el retintín de las zarzuelas y la ramplonería ripiosa de los cantables...

Netamente castellana en su dramaturgia y netamente castellana su versificación...

La métrica de Marquina no es dura ni espera, como se ha dicho; pensad que, en primer lugar, así lo era la métrica castellana primitiva a que él había de atemperarse, iniciándose como se inició en el teatro con *Las hijas del Cid*, reconstrucción de la época del nacimiento del romance; y en segundo lugar, pen-

sad que nuestros oídos están hartos acostumbrados a la dulzarronería de la música italiana en la poesía española.⁸

Some critics called Marquina's versification "dura y monótona", but, says González-Blanco, "no ha acudido a ninguno de esos resortes fáciles de la verificación en el teatro..."

In a monograph entitled, "Las mujeres en el teatro de Marquina," Pilar Díez Jiménez-Castellanos, comments on Marquina's verse:

El verso de Marquina adolece de facilidad, de exceso de fluidez. En la primera etapa de su producción, sobre todo, la acción y los caracteres se anegan en versos. [I whole heartedly agree!] Estas obras tienen una inspiración lírica desigual, a veces monótona, y llegan hasta ese orientalismo vacío y difuso que es lo más falso que en el teatro puede darse. Representan algo que por ser trabajoso produce desequilibrio: el forcejeo para encasillar en molde dramático la natural anarquía de todo lo lírico.⁹

Marquina's first literary production had been lyric poetry, in which he had made a name for himself worthy of being placed among those of Juan Ramón Jiménez and Antonio Machado.

Más de pronto tentó el teatro con sus laureos más accesibles... Y desde el primer instante tuvo llano el camino y fácil la gloria... Marquina no es un poeta que haya querido llevar a escena sus trovas, sus baladas, sus endechas, sus líricos suspiros, esperanzado por el ansia de gloria y de popularidad o demás tangibles y materiales provechos. Marquina es fundamentalmente dramaturgo y esto lo revela en la técnica de todos sus dramas, desde *Las niñas del Cid* hasta *El retablo de Agrellano*. Baste recordar los finales de acto, que son en todo dramaturgo síntomas o de dominio absoluto o de desconocimiento absoluto de la técnica. Pues en los finales de acto descuella muy singularmente. Sus dramas no son vanos mantos líricos, reclamados de la pedrería y oro de las metáforas, sino túnicas absolutamente teatrales que se pliegan y se ciñen bien al cuerpo del actor. *En Flandes se ha puesto el sol* bastará para demostrarlo. Es una obra perfectamente teatral, de plena adecuación a la escena en que había de representarse y, al mismo tiempo, una obra totalmente poética, que tiene todo el prestigio de una evocación que fuera poemática...¹⁰

An early work of Marquina, *La Monja Teodora*, although very bad, resulted in the creation of two character types: that of don Diego, which was to serve as a model for all his men; and Malvina, the pattern for all his women.

En la figura de don Diego, el calavera, se proponga condenar la España legendaria. El mito español le repugnaba a su juventud y a su buen juicio. Pero hete aquí que entusiasmado paulatinamente con su don Diego, no solo le perdonó lo mal encarado de la figura, que en principio tenía, sino que se puso a adorarle y multiplicar su hechura, como si la mayor de de sus obras fueran espejos, en que don Diego se mirase.

Before this irrepressible don Juan type, Marquina placed Malvina:

la realidad hecha mujer, la verdad, la sencillez. Como es lógico, la verdad está enamorada de la fantasía; la quietud, del vendaval; la sencillez, de la complejidad. Amor que resulta acerbamente doloroso para Malvina. El infierno resignado de Malvina será cárcel que encierre las almas de sus hermanas, las otras protagonista del poeta catalán. ¡Malvina! Nombre arrancado a las páginas del falso Ossian. Pero nombre decorativo, sonoro, poético. Con él empiezan también en la obra de Marquina, las concesiones a ese ambiente pomposo, de que gusta rodear sus escenas.¹¹

In 1908, Marquina found *Las hijas del Cid* the type of drama best suited to his poetic talent. This play (five acts, in verse) is based on the old *cantar de gesta* “al que se aplica una técnica del XVII, con robusta inspiración de tono moderno que hace, a veces, pensar en los Machado”.¹² As might be expected, *verso romance* abounds, such as the following spirited speech of the Cid:

Los vi venir a lo lejos,
los vi venir cabalgando, con tanta nube de polvo
que la luz del sol cegaron. Hasta que los tuve cerca
mi corazón se ha parado; primero me anunció el triunfo
el trotar de los caballos; después, lo vi en sus pendones
volando sobre sus cascos.

The insult offered to the daughters of “El de Bivar” in the oak wood of Corpes forms the central incident of the play. Here the story as found in the great Spanish epic, is amplified by the addition of numerous incidents drawn from the author’s imagination; such as the intrigue between the Infantes de Carrión and the Moors of Valencia, an unhappy love affair between Téllez Muñoz and doña Sol, and vengeance taken by doña Elvira in the trial by combat the king’s court. The final scene in which Elvira dies after bringing home in triumph the famous sword of the Cid adds a note of pathos not found in the *Poema*.

The characters of the *Poema* were also transformed by Marquina’s imagination. From the hazy and imprecise figures of the poem, “infantes e de días chicas” he envisioned two women: Elvira has inherited the valor, the energy and the lofty pride of her father, while Sol embodies pure femininity and yields to childish fears, all but hiding in her mother’s skirts. The portrayal of Elvira, unusual, to say the least, in the work of Marquina, where all *lo femenino* ends in maternity and softness, is continued in *Doña María la Brava*.¹³

Elvira is as resourceful and self-sufficient as Sol is childlike and innocent; Elvira is easily impressed by royalty (as is her father in the play), but Sol is happy just to be at home with her mother. Sol’s charity and compassion are beautifully portrayed in Act II as she gives alms to the poor. Her tender scene with Téllez Muñoz at the end of the act contrasts sharply with Elvira’s confrontation of her husband after discovering the Moorish Sobeya in the palace. In Act IV Sol gently consoles Elvira, as the latter spills out her hatred of her husband Fernando. Elvira’s great *orgullo* is put, to the test when, in the Robledo de Corpes an old man appears, offering to help them in case they should need it. Although both girls suspect he may be the Cid himself (he is; note: there is no recognition of voice here, as in the Golden Age drama), Elvira haughtily sends him away, to the great distress of Sol. Elvira puts all her trust in her “sangre del Cid” to see her through all adversity. After the *afrenta*, she goes forth to avenge the terrible shame and dishonor, which she does at the cost of her own life. Sol is tenderly taken home by Téllez. But later Sol is to meet a supreme test of her own as courageously as Elvira: she is forced to choose between her beloved Téllez and pleasing her father by accepting the proposal of a king. She chooses the latter.

I found only one really adverse criticism of this play, in Romera Navarro, with which I disagree: “...la acción es muy lánguida en los dos primeros actos, y, en general, puede decirse que no brilla el hombre de teatro ni tampoco el excelente poeta.”¹⁴

The beautiful words of Federico Sainz de Robles are a reflection of the play itself:

En *Las hijas del Cid*, Marquina ha asimilado el encanto agonizante de *El Romancero*. Las imágenes tienen ya esa pátina de los retablos medievales o ese oro y ese minio de las mayúsculas de los libros de horas, escritos por los monjes benedictinos para las infantas empalidecidas entre las tocas.

The supreme authority on the Cid, Menéndez Pidal, judged Marquina's play thus: "Ciertamente que en el drama de Marquina se percibe un eco de esta emoción nunca superada: por la escena del robledal cruza una intensa ráfaga de poesía, ora de vida andariega y de melancólicas despedidas, ora de violentos odios reprimidos." But, he adds, "Lástima que, absorbido por aquella emoción, el autor no haya sentido la figura misma del Cid, que tan opuesto al del poema es en el del drama."¹⁶

Although many of them make adverse comments, the majority of critics seem to consider *En Flandes se ha puesto el sol* Marquina's masterpiece. As the title indicates, this drama deals with the wars in Flanders in the time of Philip II. It analyzes the decadence *-la puesta del sol-* of the Spanish nation, symbolized by the forced withdrawal from Holland, which signaled the end of the dream of a day when "un monarca, un imperio y una espada" all Spanish, would reign in the world.¹⁷ This work was first performed in 1910 by María Guerrero, the most famous of Spanish actresses. Although it has an historical background, the action and characters are fictitious. Marquina focused the entire period of the Wars of Liberation within the years covered by the action of his drama, reproducing the background of the period without regard for the historical sequence of events. He is interested in the fundamental differences in the character of the Spanish and the Flemish. For this reason, his work, in spite of its inaccuracies, can claim a real historical value and joins with the other efforts of the time to understand and interpret the "manera de ser" of the Spanish people.

In treating the conflict between the Spanish and the European spirit which brought about the failure and decadence of Spain, Marquina weighs in the balance the diametrically opposite national ideals of the Dutch and Spanish with perfect fairness. He has equal respect for the thrifty industry of the Lowlanders and the noble, if quixotic, crusading spirit of his own race. In the symbolism of his drama, the author seeks to reconcile the contradictory conceptions of life and to designate this reconciliation at the ideal of a new Spain. Aside from its dramatic qualities and evocation of the past, this play also illustrates two other outstanding characteristics of

Marquina's dramatic work: the epic resonance of his verse and his inclination to portray (and idealize) domestic themes of familiar harmony.

The male protagonist recalls, even in name, the model that gave him his origins: the don Diego of *La Monja Teodora*,

concebido como víctima propiciatoria del autor para expiar en él todos nuestros errores de soberbia, lujuria, ímpetu andariego y desorden interior y exterior. Aquel don Diego que se hizo dueño del padre que lo creaba, modificando sus sentimientos hasta el punto de hacerle deplorar su muerte, vuelve ahora. [...] Ahora se llama Diego do Acuña. [...] Se han limado las asperezas de codicia y sacrilegio que oscurecían al primitivo don Diego. Se han borrado los desplantes con que pretendía convencer a dos mujeres de que le amasen a la vez. Ha quedado el espíritu andariego, caballeresco; la hidalguía, la facilidad para empuñar la espada y la frivolidad galante.¹⁸

Don Diego portrays himself in his own words, as he bids farewell to his lieutenant Valdés:

No os preguntarán por mí,
que en estos tiempos a nadie le da lustre haber nacido
segundón de casa grande; pregunta alguno
bueno será contestarle, que español a toda vena,
amé, reñí, di mi sangre, pensé poco, recé mucho,
jugué bien, perdí bastante, y porque era empresa loca
que nunca debió tentarme, que, perdiendo, ofende a todos,
que, triunfando, alcanza a nadie, no quise salir del mundo
sin poner mi pica en Flandes.

If this the idea Marquina had of the Spaniard of the Golden Age, writes Pilar Díez Jiménez-Castellanos, it is a poor one; “mas al fin y al cabo, es una versión popular, y por serlo le dio triunfo rotundo.... Nadie repara en lo que puede haber de falso, en todo esto. ¿Qué más da? La retórica la entiende el vulgo mucho mejor que el sentimiento. Y aquí retórica no falta. Y sobran frases hechas.

Nunca traiciones
hizo esta espada, pero está partida;
con ella rota, rota va mi vida;
¡disponga el cielo de mi suerte ahora!
¡España y yo somos así, señora!

No puede darse un final de acto más rotundo y efectista.¹⁹

If the first two acts belong to Diego, the last two are Magdalena's. If Diego represents war, she represents peace. Magdalena is the twin sister of doña Sol, rather than Elvira. She represents the "mujer madre" type of Marquina, and nowhere is this better expressed than in the following passage:

...Diego mío castellano,
mientras reñías lejano,
te he guardado, en el hogar,
lumbre, flores que cortar,
lecho para reposar,
quieta paz, huerto lozano,
un libro para rezar,
un corazón para amar;
¡todo lo que está en mi mano!

Professor Jiménez-Castellanos explains the love of Magdalena for Diego as the attraction of an opposite :

El amor de Malvina por don Diego, irrazonable, absurdo, tiene aquí fundamento en la atracción que siempre ejerce el extranjero, en la reducción de lo nuevo y caótico, que deslumbra a Magdalena Godart. También en la búsqueda instintiva de lo que no se tiene. Magdalena Godart es la quietud enamorada del vagabundo; el hogar, que sueña con los intrincados caminos; el amor que aguarda tras los azares del peligro.

El tipo de la esposa del cruzado es el de Magdalena, para quien el concepto de patria se confunde con el de familia, casa y hogar. El tipo de Magdalena es el antiquísimo de Penelope, la mujer que aguarda siempre.²⁰

But Magdalena is no weak-willed, clinging vine type. She has the kind of strength that counts the most. She has the courage to marry the man she loves, even though he happens to be "the enemy". It is she who takes the initiative in moments of indecision: for example, opening the door to Valdés and his men ("¡Dios con todos y miremos la suerte cara a cara!") As Diego wavers; and later on, placing Diego's sword in his hand and sending him off to battle; she knows it is what he wants to do, but without her impulsion, he does not make the move.

Magdalena serves another important function: that of a bridge between her father, who represents the Flemish, and her husband, who of course represents the Spanish. At the end of the play, Magdalena saves Diego from suicide, and with her words gives him courage to live on. Of the two, Magdalena is definitely the stronger character.

Of the critics I read, only González Blanco praises this play without reservations, as an "obra de una fuerza dramática estupenda, -basta recordar *los vistosos finales de acto*, aciertos de colorido y de sugestión-, de una versificación briosa y correcta, elegante, española y aunque con la rudeza métrica característica de Marquina, tan pegadiza al oído..."

Díez-Echarri and Roca Franquesa have the opposite opinion regarding the act endings:

...aun abundante en efectos de relumbrón, sobre todo *al final de cada acto*, [En Flandes se ha puesto es sol], refleja felizmente el arrojo de nuestros tercios y la galantería española.

Romera-Navarro praises its poetic inspiration and dramatic fitness, but adds that

la interpretación de los ideales del imperio español está hecha con espíritu demasiado moderno; hay algo de híbrido, de carácter antiguo y de ideas modernas, en estos españoles antiguos de Marquina, que no acaban de satisfacer enteramente; no pueden compararse, en verdad histórica, con los del teatro de Zorrilla.²³

And Valbuena Prat had this to say of our play: "...evocación de las virtudes caballerescas españolas en el punto de la decadencia, virtuosismo de juegos rítmicos, con figuras un tanto acartonadas, si bien de penetrante efectismo.

Years later Marquina reproduces the chivalric-Spanish theme, with an historical background, in two successive works: *Las flores de Aragón* (1914) and *El Gran Capitán* (1916). A man as fond of national glories and exalting in woman the mother, the saint, and the Virgen was necessarily drawn to the attractive figure of Isabel la Católica. *Las flores de Aragón* takes up one of the most decisive moments in Spain's history: the marriage of Fernando de Aragón and Isabel during the last years of the reign of Enrique IV.

Marquina depicts with tender emotion the first encounter of Fernando and Isabel. The infante, incognito, expresses beautifully the prudence and practical sense that characterizes the Aragonese as he explains his presence in Castilla.

Si antes de reinar, amar
las nobles desean, antes que el infante, el hombre
debía veros princesa. Pues bien pueden estas justas
ser la ocasión que aprovecha de esconderos sus miradas,
y oculto en la turba observa si la madre de sus hijos
tal será como él desea. Que si Castilla a Aragón
lecciones da de grandeza, Aragón viene a Castilla
para enseñarle cautela; y este infante de que os hablo,
porque anda remiso, os muestra, que no quiere, como tantos,
ofrecer un reino a secas, sino un corazón con él,
que ya vuestro amor lo llena. ¡Maneras de su Aragón,
que buscó siempre manera de juntar palacio y casa,
trono y altar, mesa y artesa!

But Marquina's spirit, of justice is not swayed by ancestry, and although he treats the character of Fernando very carefully as a valiant prince, and as expert in political matters as war, his preference definitely Isabel. "Marquina...prefería estas dos, femininas y exquisitas: la santa más mujer, Teresa de Jesús, y la mujer más santa, Isabel de Castilla."²⁵

I would not have been surprised to find Isabel portrayed as some sort of superwoman, but she is a completely human princess in Marquina's play. At times, she is buoyant, at other times discouraged; she is generally strong-willed but often depressed by the political intrigues around her and her precarious situation. She delights in "girl talk" with her friend and confidante, Beatriz Bobadilla. Her feminine vanity suffers when it appears that Fernando de Aragón has not come in person to seek her hand. By no means self-sufficient, she seeks help and advice from the Archbishop,

her mother, and Fernando, and she is strengthened in proportion to the degree of help she receives from them.

Sainz de Robles writes of *Las flores de Aragón*:

Marquina aprovecha la unción de este momento [El matrimonio de Fernando con Isabel] para presentarlo en una serie de estampas de colorido encantador, de fuerza emotiva irresistible. Nadie ha superado al poeta en dar a Isabel y a Fernando su empaque decisivo, su hondo contraste de ternura sabia y enteriza en ella y de astucia suave y caballeresca en él, sus ejemplares amores humanos, sus ejemplares acentos majestuosos. La Doña Isabel y el Don Fernando de Marquina sobrecogen el ánimo únicamente dejando cursar su humanidad caliente y fecunda momento a momento, con esa insobornable necesidad con que los granos de arena mueven el tiempo cayendo.

Para nuestro gusto, en ninguna otra obra dramática de Marquina los versos fluyen más naturales y sonoros. Diríase que en tal momento decisivo de España no podía hablarse de otro modo que con esa musicalidad gloriosa de la poesía de nuestro poeta. Más de Isabel y más de Fernando son las frases que Marquina les prende en los labios que las rescatadas en los cronicones verídicos de la época.²⁶

The great actress, María Guerrero, had a great influence on Marquina's works. With the exception of a very few, his plays are for actresses, not actors. In María Guerrero, Marquina saw "brotar el milagro de todas las virtudes femeninas de madres, santas y reinas españolas. Diríase que al verla actuar en una obra, pensaba inmediatamente en otra, barajando la imagen actual, con la que nacía a su influjo."²⁷

In conclusion, I should like to quote several very well-expressed observations of Professor Jiménez-Castellanos regarding Marquina's women:

Siempre hay un ímpetu inicial en todas sus figuras de mujer, ellas toman la iniciativa...y luego se concentran, con un íntimo recreo en el dolor. Ellos son humanos; pero ellas, no.

Son quintaesencia de mujer, mito oriental, con el que tantos meridionales soñaron, mas los que no siendo meridionales lo soñaron también, como Byron. Tienen sus tipos de mujer la pasividad del harem, el apasionamiento reconcentrado de la esclava, junto a la pureza sin mancha de la "perí". Las mujeres

de Marquina, pasivas y calladas, todo lo dan y nada piden; pero en un momento determinado entra en actividad el volcán que llevan dentro y todo lo arrollan.²⁸

El teatro y la obra entera de Marquina es altar elevado a la mujer, aunque no sea la mujer íntegra y verdadera, que no es el poeta tan objetivo, sino el ideal de mujer que su imaginación de artista ha formado.²⁹

En la galería de sus mejores obras, ¿qué guiso pintarnos el autor? Con los ojos del alma lo vemos clarísimo: *cómo la santidad femenina va, por la maternidad, hacia Dios.*

Las mujeres de Marquina son todas espíritu de renunciamiento. En ellas hay siempre esperanzas truncadas; algo fallido y no logrado. Como dolorosos fantasmas pasan sin detenerse, ávidas de eternidad, doloridas y resignadas, en meditación íntima constante; un poco rígidas, un poco muertas.

...son todas inefables: enmudecen porque ya no pueden expresar la hondura de su alma, no hay palabras para expresar la inmensidad, y para que el divino fuego de esa llama eterna que las anima tampoco trascienda y se envelezca al contacto externo, permanecen con actitud meditativa, reconcentrada, con los ojos bajos...³⁰

WORKS CITED

- Díez-Echarri, Emiliano and José María Roca Franquesa. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, 1960
- González-Blanco, Andrés. *Los dramaturgos españoles contemporáneos*. Valencia, 1916.
- Jiménez-Castellanos, Pilar Díez. *Las mujeres en el teatro de Marquina*. Zaragoza, 1948.
- Marquina, Eduardo, *En Flandes se ha puesto el sol*. Ed. E. H. Hespelt and P. R. Sanjurjo. New York, 1924
- . *Las flores de Aragón*. Ed. Sturgis E. Leavitt, New York, 1928.
- . *Las hijas del Cid, En Flandes se ha puesto el sol, Las flores de Aragón*. Aguilar, Madrid, 1961
- Parker, Jack. *Breve historia del teatro español*. México, 1957.
- Romera-Navarro, M. *Historia de la literatura española*. New York, 1928.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia del teatro español*. Barcelona 1956.

NOTES

¹ Emiliano Díez-Echarri and José María Roca Franquesa. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1960,

² Andrés González-Blanco. *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia: 1916, p. 297-298.

³ Eduardo Marquina, *En Flandes se ha puesto el sol*, ed. E. H. Hespelt and P. R. Sanjurjo, with critical introduction by F. de Onís, New York: D. C. Heath, 1924, pp. xii-xiii.

⁴ *Ibid.*, p. xi.

⁵ Eduardo Marquina, *Las hijas del Cid, En Flandes se ha puesto el sol, Las flores de Aragón*, Nota preliminar by Federico Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1961, pp. 11-12.

⁶ Eduardo Marquina, *Las flores de Aragón*, ed. Sturgis E. Leavitt, New York: The Century Company, 1928, p. xi.

⁷ Díez-Echarri and Roca Franquesa, p. 1476.

⁸ González-Blanco, pp. 298-300

⁹ Pilar Díez Jiménez-Castellanos, *Las mujeres en el teatro de Marquina*, Zaragoza; “La Académica”, 1948, p. 15.

¹⁰ González-Blanco, pp. 315-316.

¹¹ Jiménez-Castellanos, pp. 4-5.

¹² Ángel Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona: Editorial Noguer, 1956 p. 607

¹³ Jiménez-Castellanos, p. 8.

¹⁴ M. Romera-Navarro, *Historia de la literatura española*, New York; D. C. Heath and Company, 1928, p. 645.

¹⁵ Marquina Aguilar edition, pp. 13-14.

¹⁶ Valbuena Prat, p. 607.

- ¹⁷ Jack Parker, *Breve historia del teatro español*, Mexico: Manuales Studium, 1957, p. 162.
- ¹⁸ Jiménez-Castellanos, p. 9.
- ¹⁹ Ibid., p. 10.
- ²⁰ Ibid., p. 10.
- ²¹ González-Blanco, p. 328.
- ²² Díez-Echarri and Roca Franquesa, p. 1477.
- ²³ Romera-Navarro, p. 645
- ²⁴ Valbuena Prat, p. 607
- ²⁵ Jiménez-Castellanos, p. 12.
- ²⁶ Marquina Aguilar edition , pp. 15-16.
- ²⁷ Jiménez-Castellanos, p. 12.
- ²⁸ Ibid., p. 19.
- ²⁹ Ibid., p. 21
- ³⁰ Ibid., p. 25.

Carácter pionero, espíritu innovador y modernidad en *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós

Lizbeth Souza-Fuertes
Baylor University

Con la publicación de *La desheredada* (1881), inicia Benito Pérez Galdós la serie de novelas conocida como *Novelas contemporáneas*, caracterizadas por un nuevo enfoque narrativo en el que destaca el espíritu innovador y el protagonismo que Galdós otorga al componente urbano madrileño del que se ofrece un completo panorama, siempre mostrado desde una perspectiva crítica.

La Desheredada será precisamente la obra con la que se inicie el nuevo rumbo de la narrativa galdosiana, tanto en lo que se refiere al componente ideológico como al técnico. Aparecerán en su obra los elementos naturalistas, aunque sin alcanzar la intensidad y el protagonismo de sus referentes franceses. Los personajes, aunque pervivan algunos arquetípicos, en general vendrán definidos a través de sus acciones y su interacción con el contexto en el que viven, a la vez que los componentes melodramáticos y el costumbrista se moderan. Asistimos, por otra parte, al descubrimiento del nuevo Madrid de finales de siglo, en pleno proceso de modernización e integración dentro del circuito de las grandes ciudades europeas, siendo destacable su integración en el desarrollo de la novela.

En este trabajo estudiaré los componentes narrativos que definen el carácter innovador y pionero de esta obra, indispensables para comprender los principios estéticos de la novela urbana, proyectados sobre el contexto del proceso de modernización que caracterizó el desarrollo de Madrid en la segunda parte del siglo XIX.

La novela en el siglo XIX experimenta una intensa evolución a lo largo del siglo, sobre todo en su segunda mitad, cuando se aparta de los presupuestos románticos para convertirse en testigo y testimonio de su época. Por otra parte, el final de

siglo se convierte en una época de cuestionamiento de la propia novela, sus características y su futuro, no solo a través de medios de difusión tan influyentes como La Ilustración Española y Americana, sino también a nivel personal por parte de los narradores, que se involucran en esta polémica, la cual se inserta en un proceso de renovación cultural del país. De ahí que no podríamos entender adecuadamente el componente innovador de *La desheredada* sin valorar el contexto crítico en que nace inmersa. Desde Clarín hasta Juan Valera, pasando por Alarcón y el propio Galdós, en la segunda mitad del siglo XIX se cuestionan tanto las características técnicas de la novela, como su entronque y reflejo de la realidad social. Serán precisamente los posicionamientos de Juan Valera y Galdós las que revelen las dos posturas más determinantes de finales de siglo.

En 1860, con la publicación de “*De la naturaleza y carácter de la novela,*” Juan Valera se posiciona claramente en contra de las nuevas tendencias, estableciendo su fidelidad al principio del *arte por el arte*, considerando que la narrativa debe tener como fin la creación de la belleza a la vez que expresa su clara oposición al naturalismo.

El discurso de ingreso de Cándido Nocedal en 1860 como miembro de la Real Academia de la Lengua, centrado precisamente en el tema de la novela, le da pie a Valera para refutar los principios básicos en los que se basan las nuevas tendencias narrativas, de las cuales Nocedal es uno de los más fervientes defensores. Valera considera que la novela es un género “tan comprensivo y libre, que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida” (Valera, *Crítica* 190). Además, añade, como toda buena novela “tiene algo de poesía, siempre intervienen y siempre procuran los novelistas que intervengan en sus obras lo extraordinario, lo ideal, lo raro y lo peregrino” (190). Esta concepción tan amplia e inclusiva le induce a rebatir algunos aspectos de las nuevas corrientes que de una forma u otra limitan las posibilidades creativas del novelista, oponiéndose de forma decidida a uno de los presupuestos básicos asumidos por el Nocedal, quien defendía la idea de que “nada extraordinario ni fuera del orden natural debe acontecer en la novela, para que de ella resulte alguna enseñanza”, lo cual nos remite al cuestionamiento de la verosimilitud en la literatura (189).

Juan Valera, concordando con Nocedal en que la novela sea verosímil, argumenta que Nocedal parte de una clara confusión entre la verosimilitud vulgar y científica y la verosimilitud artística o estética, ya que es necesario distinguir entre lo que “debe parecer verdadero en el mundo encantado de la fantasía con lo que puede parecerlo o no parecerlo en nuestro mundo real, según las diversas preocupaciones, la religión y la ciencia del que juzga y decide” (187). De ahí que Valera

defienda que lo sobrenatural no debe desterrarse de las representaciones estéticas, para concluir afirmando que el empleo de lo sobrenatural y misterioso es permisible en la narrativa e incluso muy conveniente cuando se hace con discreción y medida, aunque reconoce que “lo fantástico ha de emplearse con sobriedad y discernimiento para lo cual dan reglas los que han escrito sobre la filosofía del arte” (Valera, *Crítica* 188, 189-190).

Valera resume finalmente su pensamiento defendiendo la idea de que la poesía tiene como fin la creación de la belleza y, por lo tanto, la novela se rebaja cuando se pone por completo al servicio de la ciencia y el argumento se transforma para demostrar una tesis, para añadir finalmente: “Yo creo, por último, que si los autores de estas novelas doctrinales son legos, como sucede con frecuencia, o lo trastruecan y confunden todo o nos enseñan cosas olvidadas ya de puro sabidas, redundando todo ello en muy tosca mengua del esparcimiento, regocijo y deleite que de la lectura nos prometíamos” (Valera 197).

Sin condenar de forma radical que las doctrinas se divulguen por medio de las novelas –al reconocer que la novela dogmática, de las cuales *La Ciropedia* y el cuento de Apuleyo son dos buenos ejemplos de que este tipo de narración es tan antigua como la novela misma– en general desapruueba que el dogmatismo esté presente en la obra literaria (Valera 197).

Veintiséis años más tarde (1886-1887) se reafirmará en las mismas ideas en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Sigue manteniendo sus presupuestos básicos y, como Galdós, pone de relieve el poder de las modas en literatura. Concretamente, critica la dependencia de la literatura española de la francesa, considerando esta subordinación como una de las causas de la limitada calidad de la novela española, en un proceso que se ha extendido a lo largo de todo el siglo, mostrando su evolución de forma gráfica: “fuimos pseudoclásicos a lo Boileau, hasta el año 30 y tantos, luego románticos a lo Víctor Hugo, y así tenemos que ser ahora naturalistas a lo Zola” (Varela, *Veintiséis* 618-619).

Para Varela, el ejemplo más claro de las servidumbres a la que sometió la moda a los escritores del final del XIX fue precisamente la implantación del naturalismo, al considerar a este movimiento como “La moda más extravagante y absurda que, en mi sentir, se puede imaginar” al considerar que la novela naturalista no es novela, sino simplemente un “documento *humano* e investigación zoopatológica; es una parte, un ramo de la historia natural o de la biología positivista” al convertir la novela no en una obra de imaginación para crear belleza y proporcionar deleite y pasatiempo, sino un trabajo científico o experimental (619).

Benito Pérez Galdós, sin embargo, es mucho más receptivo a las nuevas tendencias narrativas. En *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, publicada en 1870, también achaca a las modas la pobreza de nuestra narrativa, aunque, curiosamente, él seguiría muchas de estas modas, sobre todo en lo que se refiere al naturalismo. El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas, dice Galdós, es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de todos aquellos que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia, subrayando la vida efímera de la mayoría de las novelas, publicadas exclusivamente para satisfacer la curiosidad de lectores frívolos (*Observaciones* 1).

Galdós señala que carecemos de novela tanto por haber prescindido de la sociedad nacional como por nuestro idealismo y limitadas dotes de observación (*Observaciones* 1). En su opinión, los españoles carecen de la principal cualidad para la creación de la novela moderna: el poder de observación. Por eso, “nos estaría vedada la creación de una novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos” (1-2). El lirismo del español, al que considera un mal crónico, nos convierte en unos soñadores, “que no sabemos descender de las regiones del más sublime extravío” (1-2). A esto habría que añadir las características propias de la sociedad española, el decaimiento del espíritu nacional y las continuas crisis que sufre el país (2), así como la precaria vida de los escritores y el afrancesamiento de nuestra alta sociedad, que ha perdido sus rasgos identitarios y que ha provocado un cambio en los gustos de los lectores, que siguen las modas foráneas, sometiendo al escritor a la sustitución “de la novela nacional de pura observación, por esa otra convencional y sin carácter” (4). A todo esto habría que añadir el problema de la novela por entregas que considera muy dañino para el arte (4). Todo esto revela que el problema es muy profundo y que está enraizado en la propia estructura y valores de la sociedad.

La clase media, en su opinión, debe ser el modelo y la fuente inagotable de la novela moderna de costumbres, por ser la base del orden social y asumir por “su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa (Pérez Galdós, *Observaciones* 6). Por lo tanto, la novela moderna de costumbres “ha de ser la expresión de cuanto de bueno y malo existe en el fondo de esa clase de la incesante agitación que la elabora, de ese desempeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban a las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo

es dar forma a todo eso (6). La novela, a la que considera el “más múltiple de los géneros literarios” por su versatilidad, necesita un amplio espacio en “donde respire y se agite todo el cuerpo social” (5). En realidad, a lo que aspira Galdós es a lograr una obra que se ajuste a las características marcadas por sus dos grandes modelos literarios, Cervantes y Dickens, capaz de reflejar una realidad llena de vida y autenticidad. Esa gran novela moderna de costumbres, reflejo amplio y complejo de la vida nacional, nos recuerda él, todavía no ha aparecido en España (*Observaciones* 7).

Este compromiso de Galdós con las tendencias estéticas más modernas quedó reflejado en *La desheredada*, aunque en aspectos relevantes continúe la pauta de algunas orientaciones dominantes en la narrativa de este siglo, como fueron, por un lado, la corriente centrada en la biografía de un personaje que funciona como eje conector de la narración y, por otro, en la búsqueda de los rasgos distintivos nacionales o incluso regionales, en este caso incidiendo en el descubrimiento de la capital de España.

La Desheredada recoge gran parte de las preocupaciones estéticas de Galdós, desde el protagonismo asignado a la clase media a la adopción de ciertos presupuestos naturalistas, en este caso los relacionados con la herencia y el determinismo social como componentes clave de la conducta humana. Por otra parte, en la novela la carga de historia que era tan destacada en la obra de Galdós disminuye claramente, aunque perviva, como ya he señalado, la biografía del protagonista como eje conector. Estructurada en dos partes, finaliza con un brevísimo capítulo titulado “Moraleja,” que no está justificado ni desde el punto estructural ni el temático. Está centrada en la figura de Isidora Rufete, la cual personaliza muchos de los valores de la época directamente relacionados con el ascenso de una clase media que busca la riqueza y el prestigio social. Todas sus acciones están orientadas precisamente a liberarse de la clase social a la que pertenece e incorporarse a una clase media que le fascina, no por la capacidad modernizadora de la sociedad que posee, sino por la posibilidad que ofrece de disfrutar del lujo y liberarse de las miserias diarias.

Todos los personajes en la novela se van definiendo en relación con la protagonista y con el contexto en el que viven: el Madrid de finales del XIX, ofreciendo una amplia visión de la ciudad durante esa época. Prácticamente, por esta obra desfilan personajes significativos que definen las tres clases sociales desde la aristocracia, personificada en la duquesa de Aransis, hasta personajes típicos de la clase media, como el doctor Miquis, aunque los mejores perfilados sean los que pertenecen a la clase baja, como la Sanguijuelera, que muestra las mejores cuali-

dades de esa clase por su sentido de la responsabilidad, humanidad y sentido común, lo que contrasta no solamente con la protagonista—soñadora e irresponsable—sino también con otros personajes como José de Relimpio, obsesionado con la figura de Isidora, a la que muestra una fidelidad enfermiza. Por otro lado, personajes como Mariano, hermano de Isidora, parecen atrapados desde su infancia por un determinismo claro, que los acerca a las tesis del naturalismo o, en el caso de José Bou, apasionado defensor del comunismo libertario, reflejo del protagonismo que las ideologías tuvieron en la época. A todos ellos habría que unir personajes secundarios, como el amanuense Canencia o el tío de Isidora, los cuales contribuyen de forma importante a establecer la base argumental de la novela.

El gran protagonismo que Galdós otorga al panorama urbano madrileño en *La desheredada* marcará la pauta de todas *Las Novelas Contemporáneas*, serie de narraciones que publicó a partir de 1881, algunas de ellas íntimamente interrelacionadas entre sí, las cuales constituyen un amplio cuadro de la realidad madrileña, que se proyecta sobre la realidad nacional para proporcionarnos una imagen en general sombría, desencantada y crítica. Sus personajes, sobre todo los protagonistas, van a ser el reflejo de un mundo en decadencia y transformación. La novela se convierte en un descubrimiento del Madrid de fin de siglo, destacando su protagonismo e integración en el desarrollo de la novela. Se describe un Madrid en plena transformación, del centro pobre y abandonado al nuevo proyecto del barrio de Salamanca. Es decir, asistimos al proceso de modernización de la ciudad, a la transformación de la capital en una auténtica ciudad europea moderna, o lo que es lo mismo, a la consecución del anhelo de modernización de España. La capital del país va a seguir un proceso paralelo al que experimentarían las ciudades más importantes de Europa, teniendo como foco ejemplarizante París, la cual no solo le muestra una nueva forma de diseño ciudadano sino, sobre todo, una diferente manera de vivir que Galdós asimila a la plena modernidad, concepciones que surgen a partir de los dos viajes que el escritor hizo a la capital francesa en 1867 y 1868.

La importancia que Galdós otorga a la ciudad de Madrid podría inducir a pensar en un papel protagónico del costumbrismo, lo que en realidad no ocurre. Aunque encontremos ejemplos claros de este movimiento, como en la descripción de la *Mañana de San Isidro*, cargado de casticismo, es algo puntual. Es destacable el esfuerzo de Galdós en esta obra por abrir nuevos caminos a la narrativa, y aunque haya sido mencionado de forma reiterada por la crítica que ella no rompe de forma clara ni con la continuidad ideológica ni con la temática de la producción galdosiana previa, es indudable que contiene elementos originales, tanto en el aspecto técnico por las innovaciones formales, como en los planteamientos sociales y

estéticos que le permitirán insertarse en las corrientes más modernas de la narrativa.

Su adscripción al naturalismo fue considerada, desde su aparición, una característica determinante de su espíritu innovador, al iniciar un camino de ruptura con las tendencias tradicionales, insertando su obra en la modernidad. Sería Clarín, precisamente, el que destacaría este hecho, indicando que “debe ser bendito y alabado el cambio que ha sufrido Galdós en *La desheredada*, [donde] muchas de las doctrinas del naturalismo las ha tenido por buenas” (Javier López 28). Esto le permitiría a Clarín diferenciar a *La desheredada* de la obra anterior galdosiana a la que se refiere como novela “idealista”.

El naturalismo en Galdós adoptará rasgos específicos, algo que la crítica moderna ha enfatizado, poniendo de manifiesto que se aparta del naturalismo de Zola, sobre todo en sus aspectos más característicos.

Los estudios de Germán Gullón y Eamon Rodgers son clarificadores acerca de la complejidad, originalidad y riqueza de matices del uso del naturalismo en la obra galdosiana. Gullón considera que el naturalismo en Galdós nunca aparece en su forma pura, aunque considera incorrecto calificar su obra como “naturalista a medias”, por lo que prefiere definirlo, siguiendo la línea marcada con anterioridad por T. Pattison como “mitigado” (Gullón 24).

Gullón reconoce que *La desheredada* contiene muchos elementos característicos del naturalismo, como la propuesta zolesca de que la novela se desarrolle orgánicamente, es decir, que el argumento sea congruente con las vicisitudes de la trama ya que éste debe crecer desde dentro de sí mismo. Por lo tanto, “las sorpresas, lo inesperado, todo cuanto entra extemporáneamente en la obra queda excluido de ella”, aunque esto también le pudo haber llegado a Galdós “vía Cervantes” (Gullón 25).

También se percibe la influencia del medio social, de la raza y de la familia, manifestándose claramente en dos personajes fundamentales, Isidora y Mariano, a lo que habría que añadir la utilización del lenguaje popular en personajes como Mariano y Gaitica, también de origen naturalista (Gullón 26). Admitiendo que siendo Mariano Rufete uno de los personajes más naturalistas de la literatura española, Gullón llega a la conclusión de que a la obra le falta cumplir la principal premisa del naturalismo, como es la narración impersonal y objetiva de la historia ficticia, comunicándole a la narración un aspecto científico (Gullón 23).

Eamon Rodgers, por su parte, no solo cuestiona el componente naturalista de la obra sino que también pone de relieve sus conexiones con la producción anterior

de Galdós, a la vez que contextualiza su obra dentro del movimiento renovador protagonizado por autores como Leopoldo Alas o Emilia Pardo Bazán, quienes se esforzaban por establecer una narrativa realista utilizando el naturalismo de una forma especial, como un acercamiento a la escritura de ficción que evitaría los extremos de las idealizaciones sentimentales y la preocupación exclusiva con lo sórdido para transmitir una imagen real de la realidad española, estableciendo que, si Galdós es un naturalista, debe ser entendido en este sentido, amplio y peculiar, característico del naturalismo español (Rodgers 286).

Las valoraciones de Eamon Rodgers se centran en analizar las relaciones de la obra galdosiana con el romanticismo y en matizar muchos de sus componentes naturalistas, destacando las complejas relaciones de su obra con la teoría naturalista. Considera que lo que separa *La desheredada* del naturalismo es la ausencia del determinismo que caracterizó la posición de Zola ya que, a pesar de que se perciba la influencia del medio ambiente y la herencia en los personajes principales, la figura de Isidora se presenta como responsable de su destino, lo que le aleja del naturalismo. Sin embargo, considera que el desarrollo del personaje Mariano es claramente naturalista.

El componente hereditario, de tanta relevancia en la novela, hasta el extremo de que comienza la narración precisamente en el manicomio en el que se encuentra recluido Tomás Rufete, el padre de Isidora y Mariano, aquejado de una intensa paranoia, juega un papel importante a la hora de configurar a los personajes más significativos, porque los problemas mentales afectan de una manera u otra a toda la familia, ya que, incluso, el tío de Isidora, incapaz de valorar la realidad, sufre delirios de grandeza.

Parece clara la intención de Galdós de incluir este aspecto del naturalismo como elemento clave a la hora de diseñar a los personajes principales. Sin embargo, Rodgers matiza la importancia del componente hereditario al señalar que la figura de Isidora no encaja dentro de los presupuestos de la herencia según Zola, apartándose de las normas naturalistas al constatarse que la herencia en este caso no es una fuerza ciega que determine las acciones de un personaje a un nivel más profundo que la elección de conciencia (Rodgers 287). El nivel de degradación al que llega Isidora al final de la obra es tan complejo que no se podría explicar siguiendo las teorías naturalistas, ya que ella retiene cualidades que no son achacables a factores hereditarios y su degradación está provocada por su abdicación de la responsabilidad moral (287).

Tampoco queda claramente establecido en la obra que el comportamiento de Mariano sea consecuencia de los factores hereditarios porque su declive ocurre

después de la enfermedad que sufre (Rodgers 288). Estaría mucho más cercano a las tesis naturalistas el efecto del medio ambiente en que se mueve, mediatizado no solo por el medio físico en que vive, sino también por la educación y la influencia de otras personas (288).

La visión idealizada de la vida que refleja Isidora, contrarrestada por la realidad de los hechos, y que la conducirá a su degradación e infelicidad, pone de relieve la tendencia romántica en la novela, la cual posibilita el retrato irónico de una generación entera, la cual ha sido enseñada por sus lecturas para contemplar la vida en términos románticos (Rodgers 292). Galdós, según Eamon Rodgers, solo desarrolla completamente las potencialidades de este tema en novelas posteriores, aunque ya adquiera importancia en *La desheredada*, y considera que esta perspectiva irónica es una de las principales formas en las cuales la novela inaugura una “nueva manera” (292).

El componente didáctico también apartaría a esta novela del naturalismo. La educación de Isidora no encaja dentro de los presupuestos naturalistas porque el declive y la caída de Isidora ejemplifican ciertas dolencias sociales (Rodgers 292). Por otra parte, la crítica implícita de Isidora por parte Galdós es el reconocimiento de que por muy fuertes que fueran las influencias a las cuales es sometida, ella es finalmente responsable de su propia caída, lo cual aparta a la obra también del canon naturalista (293).

A pesar de las matizaciones que hace sobre la influencia real del naturalismo en la obra, considera Eamon Rodgers que esta novela tiene un gran interés por su importancia en el desarrollo literario de Galdós, ya que en ella aprendería del naturalismo que la vida social de cada día es una red de relaciones en la cual el destino de una persona afecta al de los demás. Será también en esta novela en la que Galdós comienza a estar artísticamente preocupado con la vida de cada día, lo cual más tarde le proporcionará el tejido de sus obras maestras más sobresalientes. Será también en *La desheredada* en la que Galdós comience a ver que la calidad de vida está a menudo influenciada por actitudes románticas, las cuales le proporcionaron un gran potencial artístico y psicológico, potencial ese que sería brillantemente utilizado en novelas como *Tormento* (Rodgers 297).

Clarín, en una de las reseñas de *La desheredada*, resaltó este enraizamiento en la realidad social como fuente de originalidad, destacando la novedad que suponía la diferente composición de la novela de Galdós frente a la novela del momento, lo cual permite una mayor adecuación a la realidad, resaltando el hecho de que “a pesar de que la composición de la novela es peor que la de *Gloria* o *Doña*

Perfecta, se admira en *La desheredada* la perfecta composición que da a cada suceso sus antecedentes y consecuencias naturales” (Javier López 77).

Esta renovación estilística tiene una gran transcendencia, precisamente por el momento en que aparece, dominado por dos tendencias claramente definidas, la conservadora y la renovadora, sirviendo como fuente de inspiración y clara influencia en otros autores (Ignacio Javier López 107), los cuales comenzarán a publicar alrededor de 1880 y que seguirán el camino marcado por Galdós en lo que se refiere a la asimilación de la lengua escrita a la ordinaria (Ignacio Javier López 108-109). Esta asimilación vendrá dada específicamente “en función de la renovación novelesca introducida por Galdós en la novela española (Javier López 109).

Ignacio Javier López, basándose en las dos reseñas que Clarín hizo de *La desheredada*, destaca el carácter innovador también en el diseño de los personajes y el cambio importante que se produce en relación con la novela precedente al huir de la abstracción a la hora de delimitar los personajes para centrarse en lo concreto, en lo específico (136), resaltando el hecho de que Galdós en sus novelas anteriores a *La desheredada*, había creado “tipos, aunque verosímiles y naturales, simbólicos” mientras que en la novela de 1881, el proceso de creación del personaje es más complejo, ya que “Galdós no se ha concretado a trabajar abstractamente como psicólogo” (Galdós, *Crítica* 98). Esto explicaría cómo Isidora no se pierde a causa de una noción abstracta, bien sea el orgullo, el placer, la molición o los sueños vanos, sino que la causa de su perdición es más compleja al mezclarse en ella, en diferentes grados y medidas, estos vicios y defectos. Según Clarín, Isidora “es una mujer de carne y hueso, que tiene todos esos vicios y defectos, y que se pierde por ellos, lo cual es muy diferente “de la vinculación exclusiva a uno solo de dichos vicios, presentado de una manera abstracta (Javier López 133-134). Es decir, la elaboración más realista del nuevo personaje de *La desheredada* resulta de un proceso “deliberado de eliminación de las cualidades simbólicas del tipo de personaje hasta entonces acostumbrado en la novela española del siglo XIX” (136).

Este proceso, que ha sido definido posteriormente por los galdosistas como el inicio en la modernidad en la novela española del siglo XIX, supone la realización autónoma del personaje en su propia ficción: la realización del mismo independientemente de la tesis preconcebida del autor. En palabras de Germán Gullón, “El ente ficticio se realiza en su propia ficción, se hace libre en ella y esa autonomía supone un paso adelante en la creación novelesca española, con lo que se atraviesa el umbral de la modernidad” (87; véase también R. Gullón, *Psicologías*, 67-85).

Otro rasgo que revela el carácter innovador de *La desheredada* reside en el aspecto técnico, no solo por la variedad de técnicas utilizadas, sino también por las interrelaciones existentes entre ellas, al combinarse el uso de un narrador personificado con “el soliloquio, el monólogo interior, la diferenciación de planos narrativos, el del narrador personaje y el del autor, la dramatización del relato, es decir, las escenas contadas en forma dialogada, y el uso de la segunda persona narrativa,” dando como resultado una narración coral, caracterizada por la pluralidad de voces y perspectivas “nunca antes conocida en lengua española, salvo en el Quijote” (Gullón 35; 38). Este contraste de perspectivas es un componente esencial de la novela y supone un claro avance con su obra anterior, en la cual tenía una importancia secundaria (Javier López 41).

No solo la novela se inicia con multitud de planos simultáneos, sino también con diferencia de miradas, que dependerán en cada caso de la función de cada uno de los personajes, lo cual constituye un rasgo innovador (Javier López 42). Clarín ya observó en Galdós la modernidad que supone el hecho de que el narrador hable el lenguaje del personaje sin perder la conducción de la sintaxis narrativa, como ocurre en el monólogo narrado o estilo indirecto libre, cuyo empleo advierte en la reseña de *La desheredada* y en la de *El doctor Centeno*, definiéndolo en el comentario de la novela del 81 como la sustitución de “las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste” (Pérez Galdós, *La desheredada* 90) y explicando sus funciones en orden al desarrollo de la historia y la configuración de los caracteres novelescos” (Sotelo Vázquez 675). El uso del estilo indirecto libre sería un ingrediente fundamental de la nueva representación “ya que revelaba la interioridad del personaje, su profundidad”, técnica utilizada en el texto en la presentación de Isidora en el primer capítulo, lo que permite combinar la voz del narrador y del personaje. Este alarde técnico contribuye a una mejor configuración de la vida interior de los personajes y marca la pauta de su obra posterior (Javier López 145).

Asimismo, la utilización del soliloquio es empleado para transmitir ciertos estados anímicos extremos, como el que refleja la desesperación de José Relimpio ante la deriva degradante de Isidora en su vida, aunque la mayor originalidad reside en el uso del monólogo interior y de la segunda persona narrativa “al ceder el narrador la palabra al personaje, profundizando en el realismo (Gullón 39-40).

Galdós, con sus *Novelas contemporáneas*, de la que *La Desheredada* es su primera muestra, no solo inicia un nuevo ciclo novelesco, sino que va a reflejar su

nueva concepción de la novela, en un intento por insertar la narrativa española en las corrientes más modernas de la época, otorgando un indiscutible protagonismo a la capital de España e implantando un nuevo enfoque moderador que contribuye a matizar y moderar tanto el uso del naturalismo como del casticismo y el componente melodramático en relación con su obra anterior, a la vez que le otorga al costumbrismo unas funciones en la novela que contribuyan de forma decidida al esquema argumental, poniendo así los cimientos estéticos de la nueva novela urbana.

OBRAS CITADAS Y DE CONSULTA

- Alas, Leopoldo “Clarín”. *Galdós*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- Casaldueiro Joaquín. *Vida y Obra de Galdós: 1843-1920*. 2. ed. ampliada ed., Madrid: Ed. Gredos, 1961.
- Gullón, Germán. “Prólogo.” In: *La Desheredada*. Benito Pérez Galdós. Quinta edición; Edición de Germán Gullón ed., Madrid: Cátedra, 2009.
- Gullón, Ricardo. *Psicologías del Autor y Lógicas del Personaje*. Madrid: Taurus, 1979.
- Javier López Ignacio. *Realismo y Ficción: "La Desheredada de Galdós" y la novela de su tiempo*. 1. ed., Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- Pérez Galdós, Benito. *La Desheredada*. Quinta edición; Edición de Germán Gullón ed., Madrid: Cátedra, 2009.
- . *Obras Completas: Novelas*. Ed. de Sáinz de Robles Federico Carlos, 1a ed., Madrid: Aguilar, 1970.
- . “Observaciones sobre la novela contemporánea en España.” 1870.
<https://serescritor.com/wp-content/uploads/2019/02/Observaciones-sobre-la-novela-contempor%C3%A1nea-en-Espa%C3%B1a-pdf.pdf>
- Sotelo Vázquez, Adolfo. “Clarín, crítico de Galdós: la teoría de la novela realista en España.” Casa-Museo, 2001. <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/galdosianos/id/984/filename/981.pdf>
- Rodgers, Eamonn. “Galdós’ *La desheredada* and Naturalism.” *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 45, No 4, Oct 1968. pp. 285-298.
- Valera, Juan. *Obras Completas: Crítica Literaria—de la Naturaleza y Carácter de la Novela*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1961. pp. 185-197.
- . *Obras Completas: Veintiséis años más tarde (1886-1887)*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1961. pp. 616-704.

La chica rara

María Sergia Steen

University of Colorado, Colorado Springs

Comenzando con *Nada* y terminando con *Beatriz y los cuerpos celestes*, la heroína de varias novelas de etiqueta femenina, busca una nueva trayectoria de vida. Carmen Laforet perfiló una protagonista distinta a la que estábamos acostumbrados porque buscaba algo más que un final feliz en el matrimonio. En *Desde la ventana*, Carmen Martín Gaité la denomina *la chica rara* y postula ciertos parámetros que la definen. Los seguiremos como base de nuestra investigación, a fin de estudiar a la heroína de novelas posteriores y ver si los mantiene o amplía:

1. La nueva protagonista se considera marginada.

2. El lugar más significativo para su desarrollo como ser humano, deberían ser los espacios interiores en el seno de la familia, pero esta le supone un obstáculo y cuestiona la panacea de que el ámbito familiar burgués sea el más idóneo para obtener la felicidad.

3. El exterior, la calle, significa para ella liberación. Y es fuera del hogar donde busca apoyo a su forma de pensar.

4. Las fronteras entre el bien y el mal no quedan claras en el ambiente en que se mueve, reafirmandose más en la necesidad de asentar sus convicciones.

5. Tampoco hay un final canónico para el hombre, resultando ser más bien un antihéroe.

6. Al final se cierra en una dialéctica entre sumisión y deseo de reconocimiento y libertad.

Este será el caso de *Beatriz y los cuerpos celestes*, la novela de Etxebarria, cuya protagonista muestra un bagaje de conocimientos positivistas y un lenguaje de fuerte carga poética y erótica, a través del cuál nos revela un futuro incierto, pero tirando al desarraigo de la tradición.

De las seis novelas que voy a tratar, cuatro son premios Nadal de literatura: *Nada*, 1944; *Entre visillos*, 1957; *Primera memoria*, 1959 y *Beatriz y los cuerpos celestes*, 1998. Hay distancias. Las otras serán *La plaza del diamante* y *Tiempo de cerezas*. Naturalmente que no se incluyen todas las posibilidades existentes, pero son representativas del tema. En ellas la escritora trata ideas distintas y una forma de expresión nueva que se va renovando a medida que llegamos a 1998.

Comenzaremos por el hecho de que la protagonista, *la chica rara*, adopta una postura *inconformista* dado que al no acatar el canon, no encaja, se margina. En *Nada*, Andrea busca; es más bien testigo de un mundo que ella observa. Su tía Angustias representa un extremo de comportamiento en cuyo polo opuesto se encuentra Gloria: la mujer frívola de Juan. Andrea vive envuelta en una situación familiar, en un juego que la atemoriza, debido al comportamiento de sus familiares en la calle Aribau, adonde ha llegado en el primer año después de la guerra civil, con el objeto de estudiar. La madre ha muerto y en Barcelona está la abuela. La gente que la rodea opera de forma desconocida para ella y rehusa incriminarse en su vida. Por eso, mantiene su independencia, aún pasando hambre. Representa la novela de chica huérfana, comenzando con huellas de novela rosa, aunque está llena de novedades.

Esta heroína es distinta. Andrea nunca llama la atención sobre sí misma. Los hombres pueden tratarla como a un igual, de ahí que la inviten a su terreno privado, porque según Guixols: "No es como las otras" (143). Quiere vivir su momento de Cenicienta en la fiesta de Pons, su pretendiente, a pesar de sentirse incómoda por su atuendo personal y el ambiente social en que se desarrolla la fiesta, muy fuera del suyo. Tampoco es frívola como lo demuestra al rechazar a Jaime cuando quiere besarla sin albergar ningún sentimiento amoroso hacia ella (136).

Matia, en *Primera memoria*, es una protagonista más joven aunque emocionalmente madura. Se margina del mundo de las mujeres en su familia porque las encuentra hipócritas. Como ejemplo está la tía Emilia, quien mantiene una vida amorosa doble, cuyos valores humanos no responden a los cánones en que pretende vivir. O también la abuela, mujer distante de ella con la que no se puede comunicar —de ahí que se confíe al mundo del joven—. Andrea no es la chica corriente: fue expulsada del colegio, no tiene madre y el padre es rojo.

Natalia, en *Entre visillos*, es una jovencita inteligente que busca metas más allá de las fijadas para la mujer en esa sociedad provinciana de posguerra. No le interesan ni los cotilleos, ni el maquillaje, ni las fiestas; sí, el bienestar de su hermana y en la amistad de Paul por ser hombre interesante. En *La Plaza del Diamante*, Natalia-Colometa experimenta marginación porque no se sabe desenvolver socialmente: no ha tenido alguien que la instruyera en los menesteres de la vida ni el marido le ayuda, sino que la cosifica;

no cuenta con ella para tomar decisiones sobre su hogar: es simplemente algo en la casa. Fuera, en su trabajo, siente la mirada marginadora de los burgueses para quienes limpia porque es de clase obrera y por añadidura el marido es rojo (178). En *Tiempo de cerezas* la protagonista, Natalia, no se aviene a la postura mantenida por su madre, amigas, cuñada, etc. Ellas y los hombres forman dos mundos aparte; no hay colaboración, unión o sentido de camaradería hacia ella; se siente fuera de su mundo. En *Beatriz y los cuerpos celestes*, Beatriz, hija única, sufre por el acoso cariñoso de la madre y las desavenencias de los padres; consecuentemente huye del ambiente enfermizo de casa. Al hacerlo, se expone a situaciones que la llevan al desastre y a la locura.

En cuanto al significado de los *espacios interiores* y su impacto en la formación de la protagonista, observamos que en *Nada*, y específicamente, en la calle de Aribau, existe un control tenso, cerrado, de persona a persona, que sofoca el ambiente. Román, el supuesto héroe, dios-ofendido, defrauda por su cinismo y por el abuso que infiere a las mujeres que trata. En *Entre visillos*, somos testigos, día a día, de la supuesta normalidad de varias familias. Pero el ambiente, la norma de vida, es equivalente a la práctica estricta de la religión y una serie de reglas preestablecidas que hay que cumplir. En *Tiempo de cerezas*, Natalia carece de la ayuda de sus padres cuando decide terminar con un embarazo y defraudada se escapa, huye de la situación familiar. Se exilia, ya que para ella la norma y las reglas sociales han podido más que el amor real y simple de la familia según ella lo entiende.

Generalmente, la mujer se posterga o sucumbe a una vida de dependencia en el hombre: es el caso de la madre de Natalia, Judit y de su cuñada Sylvia. Estas dos últimas, abandonaron su carrera para acoplarse al marido. En *Primera memoria*, el adulto se muestra autoritario y falto de sensibilidad. Ninguno de ellos es el mejor modelo para Andrea que crece en la desilusión y termina odiando el mundo de sus mayores. En *La Plaza del Diamante*, Quimet usurpa a Natalia-Colometa su puesto de ama de casa, puesto que él dispone de los espacios. La mujer ha ido al matrimonio buscando Eros, apoyo, un esposo-madre y cobijo donde hacerse persona, pero nada de esto se hace realidad. En *Beatriz...*, la controversia entre los padres, y quizá la falta de preparación de la madre, le crea a esta hija única un desajuste pues ella también desaparece de casa, debido a que no se siente ni aceptada ni querida.

Nina Molinaro en *Foucault, Feminism and Power*, examina la dinámica del poder y sus enlaces con el feminismo y mantiene que la contrapartida del poder es la resistencia en forma binaria o múltiple. Poder y resistencia son dos manifestaciones que se complementan e integran, ya que ambas se sustentan y modifican (23). La forma de conseguirlo será sin duda, creando un discurso femenino donde se dé esa resistencia y que a la

larga surjan cambios. Precisamente es lo que las narradoras de estas novelas hacen, contrarrestando e influyendo en el lector la percepción del papel social de la mujer.

La heroína va *al exterior* para poder experimentar una libertad que apetece y es donde busca apoyo. En *Nada*, Andrea se pierde con el ruido de la calle. Llora y se confía a una muchedumbre anónima que no la escucha (107). En *Entre visillos*, el mirador de la casa de Elvira la asoma al mundo exterior (128) y sueña con un futuro profesional para todas aquellas mujeres que ve desfilar ante sus ojos— seguramente pensando en sí misma—. Los jóvenes de *Primera memoria* hacen su vida en la barca y en los espacios libres de la isla (31). En *La plaza...*, Natalia-Colometa, cuando se siente sola, sale y se confunde con las cosas, la gente y la naturaleza (58). En *Tiempo de cerezas*, la protagonista es fotógrafa y prefiere el aire libre como los demás jóvenes en esta novela; todos aman el barrio Gótico de Barcelona (221) donde se desahogan y vuelcan su dolor producido por una sociedad que no los comprende. La heroína de *Beatriz...*, se lanza a la calle a vender droga para ser aceptada por los amigos de su edad y así no tener que vivir bajo la normativa paterna.

Con respecto a la *no diferenciación* entre el bien y el mal, *Nada* es emblemática de esta dualidad y es significativa para el desarrollo de la personalidad de Andrea. A la gente le atrae lo excepcional, no lo bueno o lo malo; por eso Román cautiva, aunque no sea más que momentáneamente. Así pues, Andrea recibe tanto los influjos de aquellos que le muestran la luz como las tinieblas. Paul es el personaje de *Entre visillos*, que tiene la misión de destronar la noción de blanco y negro, mantenida por una sociedad provinciana donde la moral se define por los hábitos de la familia y las apariencias. Paul cultiva la amistad de una cupletista, pero nunca se acuesta con ella. Sin embargo, Elvira, hija de familia defensora de una moral católica, lo provoca. No ocurre nada porque él controla la situación. Natalia, la discípula de Paul, queda sometida a la convivencia entre los extremos que la verdad y las apariencias le ofrecen. En *Primera memoria*, Matia se cuestiona quién es y cómo es, después de traicionar a su mejor amigo Manuel. Natalia-Colometa nos dice en *La Plaza del Diamante* que no comprende el funcionamiento del bien y el mal ya que toda su vida se ha comportado bien; aprendió a leer, y aun así, no puede comer (190). Al hacer inventario de su vida, llega a la conclusión de que, de haber elegido hacer el mal, quizá hubiera producido idénticos resultados. En *Beatriz...*, los protagonistas jóvenes se gobiernan más por la satisfacción de lo que creen ser sus necesidades que por la ética del bien y el mal que se les ha legado.

En los *finales* de cada novela, no se aspira a que sean óptimos; la heroína no queda unida a su otra mitad y el hombre resulta ser casi un antihéroe. Al héroe de *Nada* se le presenta mezquino debido al comportamiento negativo con las mujeres. En *Entre visillos* la unión de los protagonistas no es una solución que se busque y, como en

Nada, el final queda abierto. La narradora de *Primera memoria* nos deja una inmensa tristeza puesto que, ya mayor, califica los juegos de juventud de inocentes y nos ha descrito a unos personajes densos y llenos de toda la violencia y capaces de todos los vicios de que acusan a los mayores por lo que Matia se siente amenazada por ese cambio que parece estar minándola, llevándola a ser mujer y mayor. Hay un momento en que cuestiona su situación diciéndose: “¿Qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy de ninguna manera una mujer? (128). En lugar de llevarla a un *bildungsroman*, la lleva a una desilusión y su compañero de juegos, Borja, el que funcionó como compañero de aventuras, resulta ser un ser débil, un hombrecillo en potencia despreciable y causante de la desgracia de Manuel, la amistad buena de Matia a la que sacrifican.

Luis viola a su mujer en *Tiempo de cerezas*, practicando el sexo anal para así privarla de tener más hijos; el padre termina siendo un guiñapo y en sus obsesiones seniles sale a flote la debilidad de su carácter. Natalia se asoma a un futuro todavía por definir en cuanto al amor y el sexo. Y en *Beatriz...*, el padre resulta ser un modelo de erotismo. Queda todavía por resolverse el problema de la protagonista española en cuanto se refiere a su pasividad, al dejarse hacer, y a otras actitudes afincadas en la tradición, según estas obras.

La chica rara se cierra al final en una dilema entre sumisión y libertad. Diremos que *Nada* termina de forma ambigua. No está claro que Andrea haya encontrado lo que buscaba. Podría entenderse muy bien que la marcha a Madrid supone un rendirse a los valores de la burguesía para así tal vez encontrar otro Jaime, al estilo del de Ena. En *Primera memoria*, tampoco sabemos si Matia se ha vendido a una vida de comodidad, o si la salida de la isla supone una liberación. El abrazo a Borja quizá pueda significar su solidaridad con el joven que sufre como ella los avatares de la vida.

Natalia, en *Entre visillos*, nos deja en suspenso en cuanto a su futuro ya que, a pesar de asegurarle a Paul que persistirá en sus estudios universitarios, cuando se despiden en la estación le pregunta con cierta ansiedad: ¿Pero usted volverá, no? (262). Nos deja sin saber si su decisión de seguir adelante, por sí sola, dependerá de su vuelta o no. *La plaza del Diamante* muestra la vida triste de la protagonista de la que escapa por medio de sus sueños. Será la hija quien reivindique a la madre, cuando le confiesa en el baile de boda su intención de no decirle al marido que lo quiere, aunque se muere por él.

En *Tiempo de cerezas*, Natalia vuelve a Barcelona después de 12 años de ausencia. El título de la novela está tomado del poema de J.B. Clement (1) el significado de que el amor es también dolor. Al final, al ver a la protagonista masturbarse frente al espejo, no queda claro si acepta el reto del amor o si lo sustituye por el placer a solas. Pero *Beatriz...*, da un paso más. La protagonista se ahuyenta de la familia; tiene y supera

una crisis emocional y hace un viaje de ida y vuelta a Inglaterra. El de vuelta parece simbólico de la prueba del héroe, según Campbell da cuenta (30). En la ida se encontró a su diosa Cat, símbolo de amor femenino, el otro yo con quien se complementa, pero al que no le es fiel y finalmente abandona; primero por Ralph, después por su patria.

Hay cambios en *Beatriz*: no se vislumbran tonos culpables como vimos en *La plaza del Diamante*, ni por haber nacido ni por ser lesbiana. Tampoco los vimos en la Natalia de *Tiempo de cerezas*. Ya no se trata de eso. Se buscan momentos de epifanía, vivir la vida y "seguir adelante" según se repite a lo largo de la novela. Si Beatriz experimenta con mujeres y hombres es porque no distingue géneros, sólo esencias. La heroína se busca en el otro, no en ella. Observa el mundo en su conjunto. Ve los planetas en su grandiosidad y los asteroides a los que compara con seres humanos. Como ellos, se apagan, pululan, mueren y circulan en una órbita de cementerio; pero también cree que los cuerpos muertos son capaces de resucitar de las cenizas. Cada uno de los personajes pasa por etapas o experimenta movimientos que no son necesariamente diacrónicos. De ahí que no observemos progresiones lineares, ni se hallen soluciones permanentes. Esos pasos, aunque pequeños, están movidos por el dolor, que constituye el *leitmotiv* de la novela. Como final queda la soledad. En esta obra la mujer como género, se opone menos al hombre. Parece sugerir que la cuestión del sexo es algo más personal que biológico. ¿Qué podemos ver en estas relaciones del yo y los demás que nos descubren el inconsciente femenino para comprender mejor la posición de la mujer, para rebobinar la película de la aculturación del género impuesta por la ley del falo y empezar de nuevo?

De acuerdo con Laurie A. Finke, las mujeres hace mucho tiempo que están haciendo ruidos. El concepto lo toma de Michael Serres en *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, y lo define como lo que sobrevive de un mensaje del que originalmente no era parte integrante y sin embargo perdura (24). Finke examina textos discursivos en los que existen esos ruidos porque violan la integridad de la narrativa dominante del patriarcado. Son nociones entretajadas con el mensaje principal y a las que se les considera como fuera del sujeto consciente por lo cual representan a la mujer. Estas nociones son las utilizadas para defenderse de la opresión vivida en la historia del patriarcado. Creo que en las novelas mencionadas existen estos ruidos producidos por el sujeto femenino para que se le escuche.

Se apunta hacia atrás y hacia adelante. Hacia atrás, observamos cómo funciona el inconsciente de Natalia en *La Plaza del Diamante* en la búsqueda de una solución de reconocimiento en la mítica. Será el símbolo de las balanzas lo que nos lleve a regiones arquetípicas en busca de una memoria, de otra forma de ver las cosas. Jaume Martí-Olivella en su artículo: "The Witches Touch: Towards a Poetics of Double Articulation" al referirse al arquetipo femenino de la diosa egipcia Maat, diosa de la verdad y la jus-

ticia, alude al papel histórico de la mujer no reconocido o visto por el hombre. Natalia-Colometa lo intuye y reclama, usando el tacto al tocar las balanzas. También Matia busca apoyo en *Primera memoria*, aunque el pasado, representado por los adultos, no le alumbra el futuro. Al no encontrarlo, acaba en un final ambiguo lleno de posibilidades.

Hacia adelante van las Natalias y Beatrices. Monserrat Roig descentraliza la posición masculina en sus novelas e incluye expresiones textuales femeninas excluidas del canon para atestiguar la cultura de la mujer. Lo hace a través de la escritura, creando un mundo de relaciones imprescindibles a la satisfacción de la psique femenina. El *super-ego* de la mujer está bastante menos preocupado con la máscara social impuesta —se ha dado permiso para ser ella—.

Hemos visto que en *La Plaza*, *Tiempo de cerezas* y *Beatriz* la protagonista, para identificarse, dirige sus pasos hacia el matriarcado y hacia su propio ser, a fin de encontrar soluciones y recuperarse de tanto tiempo de silencio. Al menos, escribe y habla. Esta chica resulta rara porque difiere, y mala, si se le juzga con medidas patriarcales estrechas.

NOTAS

¹ Marti-Olivella, Jaume en *Catalan Review*, Barcelona, 1986 (159-169) hace una exposición muy clara de que en el tiempo preodipal existían los conceptos de femenino y masculino y allí se dirige la protagonista, buscando identificación y una posición histórica.

² Roig, Monserrat, citado en *Women writers of Contemporary Spain*, editado por Joan Brown. En el capítulo "Monserrat Roig a Gynocentric Reality", la editora habla sobre las aportaciones de Roig como profesional y periodista a la causa feminista, tomando como realidad la contada por la mujer. Así revela su identidad directamente, utilizando varias formas o técnicas de escritura.

A brief history of the development of Hispanic prejudice in the United States

Steven Strange

ANLE, ALDEEU, AATSP,

Connecticut Council of Language Teachers (CCOLT)

The prejudices and biases against Spanish speakers and Hispanics have a history that dates from the sixteenth century propaganda perpetuated by the Protestant English Crown against the Crown of Catholic Spain. These prejudices and misunderstandings of peoples from the Iberian Peninsula, and the countries of Latin America, have entered into current socio-political discourse and, in some cases, manifested themselves into violent behaviors. What is considered Fake News in some current journalism circles, more than likely, has origins in Yellow Journalism from the period before, during, and after the Spanish American War 1898. This negative exaggeration of the character of Spanish-speakers has come to be known as the Black Legend, a term created by Julián Juderías y Loyot in his 1914 work entitled *La Leyenda Negra: Estudios acerca del concepto de España en el extranjero* (*The Black Legend: Studies about the concept of Spain overseas*).

The creation of stereotypical characteristics of the Spaniard has its roots in the sixteenth century narrative *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (*A very brief account of destruction of the Indies*) by Fray Bartolomé de las Casas; originally published in Spanish, it was subsequently translated and published in French, Dutch and English. In his work, de las Casas mentions the supposed abuses and atrocities committed by Spaniards against the native peoples in the New World. This negative narrative gave impetus to the Spanish Crown to reform its policies toward the indigenous peoples of the Indies: the new policies are outlined in the *Nuevas Leyes* (*New Laws*) of 1542 and 1572. Even though these *Nuevas Leyes* had little effect or were not obeyed in New Spain, de las Casas had

exposed the sufferings and abuses suffered by the Natives; this narrative would serve as propaganda material against Catholic Spain of the Counter Reformation.

The English translation of de las Casas's work, and its use as anti-Spanish propaganda, was successful in creating an antagonism between the English and Spanish crowns; this rivalry manifested itself not only between Spanish and English political relations, but between the orthodoxy of the Catholic Church and the new religious precepts of the Church of England; the former headed by the Spanish Hapsburgs, the latter by the English Tutors. The Protestant enemies of Spain accused the Spaniards of being lazy, cruel, violent, intolerant, tyrannical, traitorous, deceitful, destructive, parasitical, murderers, and vicious. These false stereotypical premises of the Spanish character, little by little evolved into a legend, and these exaggerations transferred to the subjects of Great Britain, and subsequently to the British colonies in the Americas, later incorporating themselves into United States' politics; this prejudice was revealed intensively in the political climate of the United States in the nineteenth century.

Prior to this nineteenth century outbreak of Hispanic stereotyping, relations between Spain and the American revolutionaries had been cordial and welcoming. During the American Revolution (1776-1783), Bernardo de Gálvez (1746-1786), Colonial Governor of Louisiana and Cuba, and later Viceroy of New Spain, was ordered by King Carlos III (1716-1788) to assist the revolutionaries in their attempts to break away from British control. Gálvez provided assistance and support, and even went so far as to close British access to the Spanish controlled Mississippi River, its tributaries, and ports; in 1780 Governor Gálvez attacked and took Mobil Bay from the British, and financed American operations in the Allegheny Mountains. Spanish currency was used during and after the Revolution for exchange until the new republic could mint its own. In 1777 Benjamin Franklin was appointed representative of the United States to Spain. In 1778, the Spanish Crown sent twelve thousand rifles to Boston to assist the revolutionaries. In 1779, Spain decided to join France and declared war on Great Britain. The Spanish Crown opened her ports for American use, blockaded Gibraltar thus preventing the British Navy from sailing to the Thirteen Colonies, and deployed twelve Spanish ships to patrol the Atlantic coast of the United States. In 1781, Gálvez convinced the Spanish Crown to lend to the American Colonies the sum of 88,000 Spanish gold dollars. In that same year Gálvez takes the city of Pensacola, and the entire British army of the South is now out of combat. In an attempt to gather all their forces in the Bahamas in order to recover their Thirteen Colonies, the Spanish Navy battles and defeats the English navy; by so doing the Spain maintains its

control over the islands, and Florida is returned to the Spanish Crown. Certainly Spain continued to support the colonists until the Treaty of Paris was signed on September 3, 1783 by the United States, Great Britain, France, and Spain.

After the defeat of the French during the what is known as the French and Indian War in North American, and in Europe as the Seven Years War (1754-1763), the French Crown ceded control of its Louisiana Territory to the Spanish Crown (1762). Spain returned Louisiana to France under Napoleon (1800) who sold it the United States in 1803. After several Spanish-speaking colonies had gained their independence from Spain during the first quarter of the 19th century, prejudice against Hispanics had begun to rear its ugly head. In 1821, American historian Jared Sparks (1789-1866); commented that the new republics of Hispanic America “lack the materials and elements of a good national character.” As the United States expanded its territory toward the West in the 1840s, under what has become known as “Manifest Destiny”, this belief in the inferiority of the Spanish speaker continued to perpetuate itself. There were comments that children of mixed blood in California were biologically condemned to a “constitution less robust than that of either race from which he sprang”, and that mixed blood produced “half breeds, or mongrels, degenerates, imbeciles, a pusillanimous race of men unfit to control the destinies of that beautiful country [California].” In Florida and Louisiana, American authors condemned the supposed mistreatment of the natives by Hernando de Soto (1496-1542), the diabolical and malicious conduct of Pedro Menéndez de Avilés (1519-1574), and the controlled and occlusive system of the Spaniards. During the Mexican-American War (1844-1846), these comments became more prominent and frequent. Consequently, this anti Hispanic sentiment justified Manifest Destiny whose philosophy expounded the belief that God had consecrated and preordained the expansion of the United States, and that Mexico would be punished for its violent history. Anti-Hispanic sentiment attacked the Mexicans, characterizing them as cowards and deceitful. Even the authorities in Texas believed themselves justified in murdering innocent Mexicans under the pretext that Mexicans were cruel, traitorous, and inferior. So ingrained was the anti-Mexican tradition that a Missouri newspaper commented that New Mexico was a country with but few exceptions inhabited by ignorant, dishonest, treacherous men; and by women who believe scarcely what virtue is beyond the name. There were other comments such as “The Mexicans chief occupation seems to consist principally in removing fleas and lice from each other, drinking pulque, smoking cigars when they can, and sleeping” and “Mexicans are ignorant, vicious,

thieving, and incapable of governing themselves as republicans.” The first history of Texas written in English concludes with this commentary:

We have herein traced the history of Texas through the dim records of a hundred and thirty-six years, rarely finding in that long period a congenial spot for human happiness. Ignorance and despotism have hung like a dark cloud over her [Texas’s] noble fortress and luxuriant prairies.

Several partisans of the superiority of the Nordic peoples applied this prejudice to Darwin’s *Theory of Evolution*. They reasoned that the strongest nations and the most vigorous races would survive and prosper based on natural laws and processes. From this interpretation it was easy to deduce and conclude that one or two nations, by means of their natural superiority, would exercise imperial power: those of Anglo-Saxon origin (specifically Americans and the British), and possibly those of German ancestry. Josiah Strong (1847-1916), in his *Our Country: its possible future and its present crisis*, writes that the Anglo-Saxon peoples, especially the American branch, represent the highest ideals of civil liberty, and the purest precepts of Christianity; their institutions would spread, through Divine Will, throughout the world. Many of the most famous historians of the nineteenth century, such as Francis Parkman (1823-1893), George Bancroft (1800-1891), John Lothrop Motley (1814-1877), and William Prescott (1796-1859) were supporters of this interpretation, and perpetuated it in their publications which, at the time, were considered to be historically accurate and true. Motley’s essay *Democracy, the Climax of Political Progress and the Destiny of Advanced Races: an historical essay*, supports this point of view. These historians wrote from the Protestant, Nordic and anti-Catholic perspective, believing in Nordic superiority over those of Latin/Roman roots, exalting the Nordic as heroic, and the Latin as cruel and cowardly. John W. Burgess (1841- 1931), founder of the Columbia University School of Political Science and Comparative Law, defends his premise in his book *Political Science and Comparative Law* (1884) when he states that Anglo-Saxon and Germanic countries possess the highest political talents, and consequently are destined for world domination. These nations have the responsibility to raise up those less fortunate nations and, if necessary, force them to accept superior institutions. Burgess emphasizes that “There is no human right to the status of barbarism.” Francis Parkman, in his *Pioneers of France in the New World* (1881), expresses the prevailing American historical opinion on the religious fervor and orthodoxy of the Spain of Philip II:

The monk, the inquisitor and the Jesuit were lords of Spain – sovereigns of her sovereign, for they formed the dark and narrow mind of her people, quenched in blood every spark of heresy, and given over a noble nation to a bigotry blind... as the doom of fate. Linked with pride, ambition, avarice, every passion of a rich, strong nature, potent for good and ill. It made the Spaniard of that day a scourge as dire ever fell on man... Spain was the citadel of darkness.

This prejudice and erroneous stereotyping of the Spaniard even presents itself after the Spanish-American War 1898 (Guerra de Cuba). Among the many anti-Spanish episodes in the novel *Lysbeth, a tale of the Dutch* (1901), by H. Rider Haggard (1856-1925), stands out this erroneous and exaggerated stereotype of cruelty in the Low Countries during Spanish occupation in the sixteenth and seventeenth centuries. After condemning the hero to death by starvation, the Spanish antagonist reveals an unequalled cruelty.

Now might I trouble you so far as to look out of this little window? What do you see in front of you? A kitchen? Quite so; always a homely and pleasant sight in the eyes of an excellent housewife like yourself. And – do you mind bending forward a little? What do you see up there? A small barred window? Well, let us suppose, for the sake of argument, that a hungry man, a man who grows hungrier and hungrier, sat behind that window, watching the cooks at their work and seeing the meat carried into the kitchen, to come out an hour or two later as hot, steaming joints, while he wasted, wasted, wasted, and starved, starved, starved. Don't you think, my dear, that this would be a very unpleasant for that man?

So embedded were these stereotypes in the Protestant, Anglo-Saxon beliefs that in the public opinion of Americans in 1898, Spain represented the apex of Medieval despotism in the Old World – a Catholic Spain, severe, arrogant, boastful, fanatical, the land of the Inquisition and the Invincible Armada, the old nemesis of Anglo-Saxon Protestantism, and the home of the conquistadores who had raped and pillaged Spanish colonies from Mexico to Peru. These erroneous, prejudicial, anti-Catholic, and Anglo-Saxon interpretations against sixteenth and seventeenth century Spain would contribute even more to the intense anti-Spanish and anti-Hispanic sentiment previously cited; it now became stronger and more vigo-

rous in the United States during the last decade of the nineteenth century, particularly as seen in the two major New York City newspapers: Joseph Pulitzer's (1847-1911) *The World*, and William Randolph Hearst's (1863-1951) *The New York Journal*. The Spanish-American War 1898 (Guerra de Cuba) would be a catalyst for anti-Spanish propaganda, lies, misconceptions, stereotypical editorial cartoons, exaggerated reporting, and what became known as *yellow journalism*.

The editorial cartoons of these two newspapers, and drawings in other periodicals, depicted Spain as a monstrous beast with fangs and blood, as a man with beady eyes, aquiline nose, and smoking a pipe with a skull, as a Spaniard that had brought rape, chaos, devastation, famine, poverty, and cruelty to Cuba, a skeleton, representing war on horseback, like one of the four Horsemen of the Apocalypse. Such images, coupled with yellow journalism, created a hostile attitude toward the Spaniard, and a call to declare war on Spain. Spain declared war first on the United States forcing Congress to declare a call to arms against Spain. The war lasted three months, and gave the United States a victory whereby it could flex its military muscle, and acquire a role in world politics.

Perhaps the best commentary on Hispanic prejudice in the United States in the mid twentieth century is demonstrated in Leonard Bernstein's great musical *West Side Story*, and the scene in which the so called benefits of Hispanics living in the United States are summarized in an outstanding song and dance scene; the lyrics, coupled with Latin rhythms, are demonstrative of how the Hispanic male and the Hispanic female view their treatment as people of color: Hispanic women: "Life is all right in America"; Hispanic men: "if you're **all white** in America."

As we access the current socio-political environment, the rhetoric has stressed several misconceptions about Mexicans, and other Hispanics from Central and South America who are trying to enter the United States, and seek political asylum. This political rhetoric employs several stereotypical traits of the Hispanic that have their origin in the prejudicial ideology, propaganda and brain washing of nineteenth century America; Hispanics are rapists, drug dealers and/or users, lazy, deceitful, parasitical, and undisciplined. Presently the debate continues about illegal immigration, American citizenship for adults who came as children to the United States with their parents who entered the country illegally (DACA), separating migrant children from their parents who illegally entered the United States, deporting undocumented workers and immigrants through ICE and entering businesses that may have undocumented Hispanics on their payroll, etc. How these immigration issues will be resolved remains to be seen; it is hoped that those of brown complexion will be treated justly and fairly, and NOT be subject to judgements

based on country of origin, ethnicity, skin color profiling, and religion. Such judgments create intimidation, fear, violence, abusive and insulting language and, above all, suspicion. It is proven that we tend to fear those things we don't understand, and this lack of understanding creates mistrust and suspicion, which foments violence. The road to peace is paved with understanding. Let the paving begin.

“Speech Acts” o las voces del discurso en Juan Rulfo.

Joseph Tyler

The University of West Georgia

Ángel Rama en su ensayo “Una primera lectura de *No oyes ladrar los perros*” nos dejó un memorable comentario sobre Rulfo:

De este linaje de lacónicos y enigmáticos, de pulcros, delicados y salvajes, de aniquiladores de los dioramas palabreros para reencontrar tras ellos un resplandor sagrado, un solo gran hombre dentro de la narrativa de América Latina: Juan Rulfo. Otros nombres podrían señalarse en la poesía, pero en el manejo de la prosa narrativa (situada en los lindes de esa nueva concepción de lo poético que debió forjar la cosmovisión recuperadora, propia de la modernidad) ningún nombre es más justo, pleno y magnificante, que el de Juan Rulfo (Revista de la Universidad, I).

Y cuánta razón tenía el gran crítico uruguayo.

Me propongo examinar, en este breve ensayo, algunos de los enunciados narrativos con que el narrador, sencillo o pluralizado, intenta establecer comunicación con dos tipos de destinatarios: uno intratextual y otro extratextual, es decir nosotros, o el lector implícito. Mi principal objetivo aquí es discutir la presencia del narrador y de las otras voces auxiliares que se convocan para pronunciar los variados discursos de “El día del derrumbe”.

Desde hace algunos años he pensado estudiar la cuentística de Rulfo enfocando el punto de vista de los llamados *Speech Acts*, y he llegado a la conclusión que este cuento es el más apropiado para discurrir sobre esos actos de locución.

Aun cuando no estemos de acuerdo con la pionera teoría de John L. Austin, o con las hipótesis de John R. Searle, su discípulo, y otros eruditos practicantes de la

teoría en cuestión, no se puede negar la resonancia de los *Speech Acts* en nuestra literatura. Al principiar su estudio sobre los *Speech Acts*, Searle comenta que, “speaking a language is performing speech acts, acts such as making statements, giving commands, asking questions, making promises, and so on [. . .]” (Searle, 16).

Por otra parte, Tzvetan Todorov, en su obra *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, también nos ofrece un interesante comentario al hablar de su “Theory of the Utterance”. Ahí, Todorov apunta que,

[. . .] the difference between the utterance and the proposition (or the sentence). --a unit of language-- consists in that the first is necessarily produced in a particular context that is always social, whereas the second does not need a context. Sociability has a dual origin: first, the utterance is addressed to someone (which means that we have the very least the micro-society formed by two persons, the speaker and the receiver); second, the speaker is always ready a social being.

Y más adelante, citando al propio Bakhtin, Todorov recalca la importancia de sus propios enunciados agregando que,

The utterance is constructed between two socially organized persons, and, should there not be present an actual interlocutor, one is presupposed in the person of a normal representative, so to speak, of the social group to which the speaker belongs. *Discourse is oriented toward the person addressed, oriented toward what that person is* (12:101) (Todorov, 43).

Huelga aclarar, entonces, que estas referencias, tema apenas sugerido aquí, son de una importancia fundamental para lo que aquí vengo exponiendo. De hecho, la imaginación dialógica de un autor como Juan Rulfo nos ofrece en este paradigma narrativo un interesante juego de voces en el que cada una de ellas juega un papel magistral, según los múltiples significados de sus locuciones.

En el primer segmento narrativo y/o intercambio verbal, que, a la manera de Roland Barthes, designaremos como *lexia*, veremos cómo se establecen esos nexos entre el narrador principal y su *adjuvant*. Como es común, estos primeros intentos comunicativos se establecen para enmarcar la serie de acontecimientos narrados.

LEXIA 1

La primer alexia, que por cuestión de espacio y tiempo solamente comentaremos, se compone del título de la obra: “El día del derrumbe”. Sus posibles significados son varios. El primero, la designación literal, anuncia y enuncia el hecho de que ha ocurrido un desastre natural. Figurativamente, por otra parte, el desastre que se registra es de carácter económico agravado por la presencia e intervención de las altas autoridades que han venido al pueblo a socorrerlo. Esa misma presencia es también responsable del eventual desorden que se precipita durante los ceremoniosos *Speech Acts* del discurso político.

LEXIA 2:

El sujeto de la enunciación en “El día del derrumbe” es un narrador anónimo cuyo titubeo memorioso, antes de iniciarse la serie de (d)enunciados que componen el texto, revela una técnica narrativa superior y acostumbrada entre nuestros mejores narradores. Recuérdese, por ejemplo, la indecisión de la voz narrativa de “Las babas del Diablo” de Julio Cortázar. Aunque es verdad que en el caso de aquel cuento hay una ausencia de lo sobrenatural. Empero, sus maniobras son típicas de lo que llamaríamos un auténtico “unreliable narrator” que, a fin de cuentas, se establece como una autoridad narrativa proporcionándonos una cantidad mínima de detalles para su caracterización. Como todo cuento bien ejecutado, el interés se encuentra en la anécdota y en la forma en que ésta se comunica a los posibles destinatarios. Al participar en la lectura, el lector se convierte en oyente y por lo tanto receptor de esos enunciados. Pues como bien dicen Coward y Ellis, “[. . .] literary texts are signs complex enough for the sense not to be satisfied with designating one meaning, but equally signify larger realities across their ostensible content.” (34)

Volviendo a la segunda lexia, observamos que el punto de arranque se relaciona con la ubicación temporal del suceso narrado. Por eso se nos dice al principio “Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el año pasado”. Es obvio que estas declaraciones van destinadas a un grupo de oyentes tan anónimos como el mismo narrador que organiza las partes del relato.

LEXIA 3:

Se establece aquí un ligero cambio en la enunciación, técnica de vaivén entre locución y diálogo. Notamos esto cuando el narrador-director se dirige a su compañero siempre que quiere verificar la autenticidad de los hechos. Desmemoriado y semi-analfabeta, el narrador interroga: “O fue el antepasado, Melitón” (151).

LEXIA 4:

Establecido en el mes del fatal acontecimiento, la voz de la enunciación persiste en aclarar el día exacto del advenimiento. Curiosamente, Arreola también nos habla de una inminente catástrofe la cual de alguna forma se relaciona con lo que aquí decimos. Al hablar de la actividad volcánica del Nevado de Colima, este otro jalisciense en algún lugar de su obra menciona que “Atraídos por el fenómeno, los geólogos vinieron a saludarnos, nos tomaron la temperatura y el pulso, les invitamos una copa de ponche de Granada y nos tranquilizaron en plan científico: esta bomba que tenemos bajo la almohada puede estallar tal vez hoy en la noche o un día cualquiera dentro de los próximos diez mil años”.

Parcos en la expresión, ambos, Rulfo y Arreola parecen decir lo mismo. Como dice el dicho popular, “Al buen entendedor, pocas palabras”. Es obvio, sin embargo, que el contacto inicial del narrador y sus destinatarios oscila, y se define, entre el grupo a quien se dirige y su narrador auxiliar, Melitón. Miméticamente, la voz narrativa vuelve a consultar con su *informant* que le ayuda no solo a recontar sino también a imitar el discurso del gobernador. “Óyeme, Melitón, ¿no fue el veintiuno de septiembre el mero día del temblor?” Melitón responde en desacuerdo que fue el dieciocho. Cualquiera que sea la fecha, sabemos muy bien que ese titubeo temporal evoca certeramente un hecho históricamente revolucionario.

LEXIA 5:

A manera de comentario marginal, observamos también que existe en el texto una ausencia de figuras retóricas; excepto, la personificación de las casas. “Hasta vi cuando se derrumbaban las casas [explica el narrador] como si estuvieran hechas de melcocha, nomás se retorcían así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo” (15). En cuanto al aparato ideológico, no podríamos ignorar las incidencias relacionadas a la ausencia de la iglesia como institución. Pues como anotan Coward y Ellis,

Althusser has been led to suggest that the materiality of ideology is the fact of concrete institutions. He calls them ‘ideological State apparatuses’, entrusted with the regulation of the existing power relations between classes by means of ideas. He lists them as: educational, religious, political, legal, trade union, communications, and cultural apparatuses, and the family. (73).

En “El día del derrumbe” estos detalles ideológicos son meras insinuaciones debido a la precaria memoria del narrador oficial Pero es a través de otros detalles como la mención de Juárez e, indirectamente, la revolución de los cristeros que percibimos el impacto de esos comentarios. En cuanto a la presencia o ausencia de la iglesia, el memorioso Melitón afirma que no existe; por eso dice:

--No la hay. Allí no quedan más que unas paredes cuarteadas que dicen fue la iglesia hace algo así como doscientos años; pero nadie se acuerda de ella, ni de cómo era; aquello más bien parece un corral abandonado plagado de higuierillas (151).

Naturalmente que estos pormenores no son exclusivos de este cuento, pues como bien sabemos, están por todo **Pedro Páramo** y algunos de los otros cuentos de Rulfo.

Al finalizar este fragmento narrativo, se anuncia la llegada del gobernador, personaje en cuya política de ley y orden parecen confiar los desdichados ciudadanos. Pero a medida que se va desarrollando la historia, nos vamos enterando a la vez de las efectivas intenciones del narrador y de las funciones del relato. La estructuración del cuento, basada en la astuta coordinación del *récit*, nos va revelando paulatinamente otros niveles del significante y significado. Este es un caso típico de lo que llamaríamos “shifting signifiers”, pues como insisten Coward y Ellis:

[...] language at any historical moment is riddled with styles, rhetorics, ‘ways of speaking’ which impose a specific social position, a definite view of the world. These ideological discourses are the product of the articulation of ideology in language. (79).

LEXIA 6:

Esta lexia denota la presencia de actos entre actos. Con la llegada del gobernante y su comitiva, “poquito después de los temblores”, la situación en vez de mejorar como se esperaba, empeora. De Nuevo, el narrador pregunta: “Oye, Melitón, ¿como cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador?” “— Algo así como cuatro mil pesos.” Contesta Melitón. Y luego dando un salto retrospectivo en la narración leemos del agasajo y de la curiosidad de las gentes:

[...] la gente estaba que se reventaba el pescuezo de tanto estirarlo para poder ver al gobernador y haciendo comentarios de cómo se había comido el

guajolote y de que si había chupado los huesos, y de cómo era de rápido para levantar una tortilla tras otra rociándolas con salsa de guacamole; en todo se fijaron. Y él tan tranquilo, tan serio, limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta que solo le sirvió para espolvorearse de vez en vez los bigotes (153).

LEXIA 7:

Aquí en este fragmento se narran las consecuencias de la eminente visita. “La cosa es que aquéllo, en lugar de ser una visita a los dolientes y a los que habían perdido sus casas, se convirtió en una borrachera de las buenas” (154). Durante el festejo, entre ponche y “barbacoa”, el narrador identifica la jerarquía de ciertos personajes y cuenta, asimismo, cómo Liborio el administrador del timbre, y Melitón, ex-presidente municipal, apoyan el agasajo.

El siguiente comentario agrega características no solo a los personajes anónimos que tratan de complacer al gobernador sino que reprocha las acciones de los participantes incluyendo al mismo narrador principal:

“[...] la bola de lambiscones se desvivía por tenerle la mesa tan llena que hasta ya no cabía ni el salero que él tenía en la mano y que cuando lo desocupaba se lo metía en la bolsa de la camisa. Hasta yo fui a decirle ‘¿no gusta sal, mi general?’, y él me enseñó riendo el salero que tenía en la bolsa de la camisa, por eso me di cuenta” (155-156). Obviamente, el enunciado “¿no gusta sal, mi general?” es una declaración suficientemente significativa que no necesita explicación.

LEXIA 8:

Después de tanto comentario gracioso, por fin llegamos al acto más ceremonioso. Arribamos al momento culminante del cuento, llegamos al famoso discurso: difusión de enunciados y variación de estilos de comunicación. Es decir llegamos al acto, ya no de presencia, sino de locución en el que se registran y se concentran los auténticos *Speech Acts*. Es aquí donde contrastan visiblemente los niveles del lenguaje: el dialectal, típico de la región, muy jalisciense, muy mexicano, muy siglo XVI; y el lenguaje hueco y rimbombante, copioso de falsas promesas en boca del arquetípico político perenne.

LEXIA 9:

El siguiente diálogo ilustra magistralmente algunas de las pautas de este comunicado:

¿Qué fue lo que dijo, Melitón?

--Conciudadanos—dijo--. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único proceder de mis promesas. Ante esta tierra que visité como anónimo compañero de un candidato a la Presidencia, cooperador omnímodo de un hombre representativo, cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus manifestaciones políticas, y que sí, en cambio, es firme glosa de principios democráticos en el supremo vínculo de unión con el pueblo, aunando la austeridad de que ha dado muestras la síntesis evidente de idealismo revolucionario nunca hasta ahora pleno de realizaciones de certidumbre.

--Allí hubo aplauso, ¿o no, Melitón?

--Sí, muchos aplausos. Después siguió:

Mi trazo es el mismo, conciudadanos. Fui parco en promesas como candidato, optando por prometer lo que únicamente podía cumplir y que al cristalizar, tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos. Hoy estamos aquí presentes, en este caso paradójico de la naturaleza, no previsto dentro de mi programa de gobierno. . .

¡Exacto, mi general! –gritó uno de por allá--. ¡Exacto! Usted lo ha dicho.

[. . .]

Tuzcacuences, vuelvo a insistir: me duele vuestra desgracia, pues a pesar de lo que decía Bernal, el gran Bernal Díaz del Castillo: Los hombres que murieron habían sido contratados para la muerte, yo, en los considerandos de mi concepto ontológico y humano digo: ¡me duele! Con el dolor que produce ver derruido el árbol en su primera inflorescencia. [. . .] Mi regencia no terminará sin haberos cumplido. Por otra parte, no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento, la de desaposentaros. . . (157-158).

Ahí se trunca el “discurso”. Melitón explica no poder recordar más por el desorden y la violencia que apagan las palabras del político.

LEXIA 10:

Se formaliza así una vez más la narración del relato cuando el narrador discute los pormenores del pleito y describe la actitud del gobernador con estas palabras:

Hubieran visto al gobernador allí de pie, muy serio, con la cara fruncida, mirando hacia donde estaba el tumulto como queriendo calmarlo con su mirada.

Quién sabe quien fue a decirle a los músicos que tocaran algo, lo cierto es que se soltaron tocando el Himno Nacional con todas sus fuerzas, hasta que casi se le reventaba el cachete al del trombón de lo recio que pitaba; pero aquello siguió igual.

LEXIA 11:

Contrastan aquí la violencia de los que pelean y la inercia del gobernante. Al comunicarle al gobernador que dos tipos se están matando a machetazos, al narrador le falta el vocablo apropiado para completar la comunicación, es decir, el mensaje. Y así dice: “Y al rato otro grito que decía: ¡Ya mataron a mi marido! ¡Agárrenlo! Y el gobernador ni se movía, seguía de pie. “Oye Melitón, cómo es esa palabra que se dice . . .” “—Impávido.” “—Eso es, impávido” (159).

LEXIA 12:

Al resolverse el problema más inmediato (la pelea), el borrachito del “exacto” se queda dormido después de un botellazo que le han asestado; el gobernador enseguida ordena que lo arresten y lo desarmen.

LEXIA 13:

Vuelve entonces el personaje que iniciara los discursos para interrumpir el Himno Nacional y para pedir silencio por las víctimas. Como el enunciado no es de lo más preciso, Melitón finalmente aclara que el silencio se pide por las víctimas del “elipoco”. Otro vocablo que el narrador principal desconoce.

La narración de los acontecimientos cesa así y todo vuelve a “normalizarse”. “Después todos se sentaron, enderezaron otra vez las mesas y siguieron bebiendo ponche y cantando la canción esa de las ‘horas de luto’” explica concluyentemente el narrador.

Se nota, en fin, que la variedad de estilos que caracterizan la composición de “El día del derrumbe” sirve para señalar, en primer lugar, el contraste que existe entre el léxico y las actitudes de los hablantes. El lenguaje florido, latinizante, artificial del político no funciona según las normas del lenguaje natural, dialectal y expresivo de la comunidad. La jerga lingüística de los políticos, especialmente la del gobernador, es inexpresiva ya que los destinatarios desconocen en muchos casos el código. Por eso, el discurso en boca de Melitón es memorable, porque también es memorioso y palabrero. Melitón, en última instancia, entretiene con sus imitaciones y arremedos. El

narrador “principal” que sirve para enmarcar el discurso principal, es decir la narración global, entretiene también por la suprema ignorancia del lenguaje con que se expresa. “El día del derrumbe” es un modelo de un estilo de hablar y de narrar. Por lo demás, es un cuento que, de alguna forma u otra, el autor utiliza para rechazar, consciente o inconscientemente, un estilo que no iba con su visión estética y que tal vez empleara en sus primeros relatos. Esa diferencia de estilo se nota cuando comparamos una narración como “un pedazo de noche” y los cuentos de *El llano en llamas*.

Finalmente, “El día del derrumbe” es un cuento que, por su carácter dialógico, difiere, a grandes rasgos, de la norma narrativa de Rulfo. En conclusión, lo que decisivamente distingue a este relato, no es su carácter anecdótico, sino la técnica narrativa y el empleo de los “Speech Acts” de sus múltiples narradores. John Austin, John Searle, Juan Rulfo, extraña la coincidencia de los Juanes.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Ed. J.O. Urroson and Marina Sbisa. 2a. ed. Cambridge: Harvard UP, 1975.
- Coward, Rosalind and John Ellis. *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. Boston: Routledge & Regan Paul, 1977.
- Rama, Ángel. “Una primera lectura de ‘No oyes ladrar los perros’.” *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXIX, núm. 12 (agosto de 1975).
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- . *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Searle, John. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge UP, 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Trad. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

De fantasmas y sombras. La anagnórisis en *Volver* de Pedro Almodóvar

José Carlos Vela Bueno

*Programas Americanos en Madrid
(BU, Middlebury, NYU, UC-Accent)*

Léí la pasada primavera en una noticia del diario digital *Público* que un grupo de 20 mujeres ha denunciado a la Justicia española ante la ONU por la forma en que han sido diligenciadas las denuncias de abusos sexuales sufridos por sus hijos en el ámbito familiar. Esta forma de brutalidad dentro de las paredes del hogar presenta una casuística muy amplia y tiende a ser silenciada, en palabras de la autora del artículo Marisa Kohan: “Se sabe a través de diversos informes internacionales llevados a cabo con adultos que han sufrido esta violencia, que uno de cada cinco menores sufre abusos o violaciones por parte de sus padres. Sin embargo, tan sólo se denuncia un 15% de los casos y el 70% nunca llega a juicio.” Busco en internet y la noticia no aparece en otros periódicos. Es curiosa la poca cobertura que tiene un asunto que afecta a tantos ciudadanos y que perturba para toda la vida la psique de quien lo ha sufrido.

La noticia me conmovió especialmente porque acababa de ver la serie francesa *Laëtitia o el fin de los hombres* de Jean-Xavier de Lestrade, inspirada en el libro con el mismo nombre del historiador Ivan Jablonka, publicado en 2016. La serie trata sobre la vida de una joven que fue violada y asesinada en 2011 por un traficante de drogas con antecedentes de violencia de género. La obra de Lestrade es un conmovedor testimonio sobre Laëtitia Perrais y su hermana que, debido al padecimiento mental de su madre, causado a su vez por la brutalidad de su marido, pasan a estar bajo la tutela de éste, un padre iracundo y caótico, incapaz de cuidar a las niñas, lo que hace que la protagonista y su gemela pasen, a su vez, a ser tuteladas por el estado y terminen en

una estricta, en apariencia, familia de acogida, en la que, a pesar de su semblante de hombre recto, el padre abusará sexualmente durante años de Jessica, hermana de la protagonista, y hay sombras de que también abusase de la propia Laëtitia. Un testimonio desgarrador sobre dos vidas marcadas por los abusos de todo tipo, acompañados de la pobreza.

El texto filmico de Lestrade hace un paréntesis interesante para no caer en la inmediatez y mostrar de donde viene la monstruosidad; así, dedica unas secuencias a la infancia del asesino, Tony Meilhon, quien fue víctima, a su vez, de la pobreza e, indirectamente, de las violaciones familiares, pues nació en una familia desgarrada por la brutalidad machista, su madre fue embarazada de su primogénito por su propio progenitor, además de haber sido víctima de violencia continuada de género con varias parejas. Por otro lado, se muestra el abandono y la soledad de la infancia de este asesino. Estas son las palabras de Lestrade sobre Mailhon: “Conviene también adentrarse en la infancia del asesino, sumergida en la violencia. Ese es el verdadero origen del crimen, algo que sólo se puede solucionar si en vez de construir más cárceles se destina ese dinero a financiar mejor los servicios sociales y el sistema judicial” (Citado por Merinero).

El abuso que sufrió la madre de Meilhon es el mismo que está escondido tras la trama de *Volver* de Almodóvar, el de la hija víctima de un padre brutal que causa un embarazo de la menor, pero contado con un estilo muy distinto al de Lestrade. Mientras que el director francés ha optado por el *true crime*, Almodóvar optó en su filme de 2006 por un texto en el que no la reproducción de hechos, sino lo trágico y lo fantasmático son los que dan fuerza a la expresión fílmica. Mientras el director francés, sin caer en la espectacularidad, llega a ser bastante explícito con respecto a los abusos sufridos por las dos gemelas, Almodóvar opta por no exponerlos. El filme *Volver* es explícito al mostrar la sangre del cadáver del marido de Raimunda, pero esconde el momento en el que la niña lo mata, la sangre queda como un resto espectral de ese momento, del mismo modo que el causante del marasmo emocional del filme, el padre del personaje de Penélope Cruz no aparece nunca en la acción, y su rostro es solamente visto a través de una foto. Hablamos de dos opciones válidas de contar cosas parecidas de forma distinta.

Volver nos dirige hacia la ambigüedad de lo fantasmático (si entendemos metafóricamente el fantasma como el que está y no está al mismo tiempo), hacia la huella que dejan en el presente los humanos desaparecidos o los acontecimientos del pasado, a la forma en que lo que no está ahora permanece vivo en la vida de quienes lo han padecido. La familia es un territorio privilegiado para hablar de la presencia de lo ausente, por la huella traumática tan honda que deja en el adulto lo sucedido en su

ámbito, especialmente durante la infancia. En los géneros fantástico y de terror, los fantasmas son muertos que siguen vivos; en sentido metafórico, el fantasma es la persona ausente que muerta o alejada sigue presente en la memoria y, sobre todo, en el inconsciente de otros.

De hecho, el filme travesea abiertamente con el espectador en este sentido, juega a hacernos creer en su primera parte que el fantasma de Carmen Maura habita en la casa de su hermana Paula. Al final del filme, Irene, acepta, al volver al pueblo, seguir viviendo como un fantasma y ayudar a morir a Agustina. La enferma, el personaje de Blanca Portillo, morirá creyendo que Irene la ayuda desde el mundo de los muertos.

Indudablemente, esta presencia de lo fantasmático coadyuva a la mezcla de géneros presente en casi todos los filmes de Almodóvar, pero va, ciertamente, más allá del juego textual de pastiche, tiene una fuerza emocional y un valor simbólico que desborda los juegos textuales y la sorpresa narrativa. Lo espectral aquí nos pone ante los fantasmas familiares, o sea, ante la forma en que los hechos del pasado siguen vivos en el presente y, por tanto, sobre la forma en que los muertos siguen activos a través de la memoria y los traumas de los vivos, en este caso, sobre la forma en que los daños causados por un padre abusivo, hacen que este siga vivo en sus víctimas.

Como he dicho, la familia es un espacio privilegiado para esta espectralidad. Este es el caso del padre de Raimunda, que no está pero sigue vivo en su hija-nieta y sigue vivo en el dolor de Raimunda por mucho que al principio del filme esta renuncie a la anagnórisis. Siempre que se habla de sus padres en las primeras secuencias, Raimunda se siente incómoda.

La anagnórisis es una categoría aristotélica aplicada a la tragedia, que quiere decir reconocimiento; es parte fundamental de la tragedia, junto con la peripecia y el padecimiento, según Aristóteles: "... dos partes del argumento son la peripecia y el reconocimiento; la tercera es el padecimiento" (61- 62). La anagnórisis es una de las razones para comprender la atención que Freud prestó a la tragedia griega. El reconocimiento, conocer las propias emociones y sus vínculos con la infancia es parte fundamental de la terapia psicoanalítica, a su vez, las relaciones familiares son parte primordial en tal autoconocimiento por parte del paciente que se analiza. Y este es otro punto de concomitancia con la poética aristotélica, pues según el estagirita el parentesco es uno de los componentes de lo trágico: "Pero cuando los padecimientos atañen a personas unidas por lazos de parentesco, tal como si un hermano mata o va a matar, o hace algo parecido, a otro hermano o un hijo a su padre, o una madre al hijo, o un hijo a su madre, estos son los padecimientos que deben buscarse" (68). Esto se

puede ejemplificar a través de diversas tragedias, la más conocida a través de la teoría psicoanalítica es la de Edipo, quien, sin saberlo, mata a su padre y concibe hijos con su madre. En este caso están claramente señalados tanto la presencia del padecimiento infringido por un miembro de la familia a otro, como la voluntad del protagonista de conocer su historia y llegar al reconocimiento.

En *Volver* es fundamental que Raimunda, a pesar de sus propias resistencias a hablar del origen de su daño, acabe afrontando de donde viene y mire a la cara a los fantasmas familiares: el fantasma fóbico del padre y el fantasma (con cierta ambigüedad) liberador de la madre. El momento más intenso de anagnórisis en el filme (lo es también de catarsis, catarsis en el sentido de conectar terapéuticamente con emociones profundas), es esa secuencia en que la madre y la hija sentadas en un banco de un parque de barrio dialogan después de mucho tiempo. El diálogo se sitúa en un espacio fílmico que privilegia tal intercambio de ideas y emociones: por la quietud, por el silencio que les rodea (libres, entre otras cosas, del ruido del viento) y por la iluminación (la secuencia sucede en la noche, pero ellas y la pared de atrás son vistas con esa nitidez espectacular tan propia del cine de Almodóvar). En un asiento compartido, en una imagen compartida, las dos mujeres comparten emociones. Este diálogo, repito, tiene una función catártica, para ellas que vuelven a unirse y para el espectador que siente las emociones más profundas escondidas hasta el momento en el filme. Se lleva a cabo la aclaración final por la que entendemos cual es la brutalidad que estas mujeres han padecido. Es el momento en el que el receptor entiende que Raimunda ha rechazado a su madre por no sentirse protegida frente a su padre, y en el que el personaje de Carmen Maura le cuenta a su hija cómo mató a su marido y a la madre de Agustina quemando la casa de campo donde se encontraban, tras enterarse de lo que había hecho con su hija. A través de este diálogo se da una anagnórisis sobre el supuesto fantasma de la madre y, sobre todo, Raimunda accede a un reconocimiento de sí misma que ha rechazado durante años, rechazo que se manifiesta en secuencias anteriores por su negativa a hablar con Sole de cualquier cosa que aluda a sus padres.

De lo que hablan los personajes de Maura y Cruz es de un mundo fantasmático del pasado marcado por la tragedia en el que confluyen *éleos* y *fobos*, si seguimos aplicando la terminología aristotélica sobre la tragedia a las peripecias de estos personajes manchegos. Sigo lo que dice Trías sobre ambos términos:

Éleos se traduce por compasión: el espectador de la tragedia siente compasión por el infortunio del héroe. Debe entenderse compasión en sentido literal, compadecimiento, identificación con el *pathos* del héroe, identificación con lo que al héroe le está pasando, en el sentido fuerte de pasar: el padeci-

miento o sufrimiento que deriva de su acción trágica. *Éleos* podría traducirse, como sugiere Kaufman, por simpatía, siempre que se tome simpatía en sentido literal, próximo a compasión, sentir el mismo pathos, pasión, padecimiento del héroe, consentir en y con el pathos, sentir «solidaridad» con él. Sugiere un movimiento del espectador hacia el héroe, una corriente afectiva positiva, aunque dolorosa, del sujeto al objeto; sugiere ponerse en el lugar del héroe. *Fobos*, como enseguida se verá, sugiere un movimiento contrario, un movimiento de separación y de distancia del sujeto respecto al objeto: la acción del héroe aparece ante el espectador cargada de amenazas y con características siniestras. (129-130)

Fobos se refiere a lo que despierta rechazo y temor en la audiencia, en este caso es el abuso sobre la hija, pero también las propias heroínas, por ira o porque las circunstancias las empujan, cometen acciones terribles. Irene prende fuego a la casita donde se encuentran el marido y su amante, no solo muere el padre, muere también la madre de Agustina, lo que deja también una huella de dolor en esta, cuyas apariciones en pantalla están determinadas, sobre todo, por querer saber qué le pasó a su progenitora. Es un personaje molesto para la familia de Irene porque habla de un tema que invita a la anagnórisis, o, dicho en el lenguaje manchego, su personaje quiere sacar los trapos sucios, algo que la familia patriarcal tiende siempre a ocultar.

A diferencia del *fobos*, que hecha hacia atrás al espectador ante los horrores que presencia, el *éleos*, por el contrario, invita al abrazo hacia los personajes, es un sentimiento compasivo hacia los sufrimientos de estos. Nos identificamos con la madre y sus hijas, comprendemos lo que hacen; en el cine, este sentimiento solidario se agudiza por los primeros planos, ver continuamente la cara de un personaje invita a la identificación con el mismo. Son numerosos los primeros planos y planos medios cortos que vemos en este filme de todas las mujeres de esta familia, sobre todo, de Raimunda. Por ello, su catarsis también lo es del receptor.

El héroe trágico es complejo, en su caso no funcionan las dinámicas binarias del bien y el mal, la cinematografía de Pedro Almodóvar de las dos últimas décadas presenta varios ejemplos de esta complejidad que Aristóteles encontraba en el mundo de las tragedias griegas. Sin ir más lejos, en el filme recién estrenado, *Madres paralelas*, la protagonista, Janis, también encarnada por Penélope Cruz, le oculta a su amiga, amante y protegida, que es la madre biológica de la hija de Janis. Quizás el caso más extremo sea el de Benigno de *Hable con ella*, un sanitario generoso, amable y buen amigo (alguien que lleva a cabo acciones “benignas”), que al mismo tiempo produce una enorme repulsión por la forma en que fecunda a una joven bailarina con la que

está obsesionado y de la que se hace cuidador cuando esta queda en vida vegetal a causa de un atropello –me resulta difícil no pensar que el nombre de este personaje no haga alusión a la bondadosa protagonista de la novela *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, pues el primer encuentro entre Benigno y Alicia se da junto a un mosaico de alicatado que reproduce la cara del gran novelista del realismo, a esto hemos de añadir el placer de Almodóvar por las citas en sus filmes–.

Lo trágico tiene pues una doble tendencia entre lo que echa para atrás, lo que asusta, lo fóbico, y otra que busca el abrazo, la identificación, la comprensión. De esta doble tendencia propia de la ambigüedad trágica surgen dos formas de espectacularidad, dos tipos de fantasmas: la figuras de brutalidad patriarcal, especialmente el marido de Irene, que está asociados a lo fóbico, y, por otro lado, el fantasma de la madre, del personaje de Carmen Maura, que aun teniendo un aura fóbica por el crimen cometido y por la sospecha en la primera parte del filme de que sea un muerto andante, invita a la comprensión y a la empatía pues las motivaciones que la impulsan son justas y actúa en función de las formas de resistencia que le permite su mundo. Irene actúa por ira (lo que suscita *fobos*) y para defender a su hija (lo que suscita *éleos* en el receptor). La madre, pues, no exenta de ambigüedad, es un personaje que despierta empatía, porque aunque ha cometido un crimen, ama a sus hijas y es víctima del fantasma más invisible e influyente del filme, del fantasma que es la piedra que promueve las ondas de dolor, el nunca visto en el filme, casi el innombrable, porque es el personaje que Raimunda ha escondido en su seminconsciencia para no tener que convivir con el dolor de las violaciones y de constatar que su hija es producto de un incesto forzado.

Las pariciones de lo invisible siempre van precedidas de un misterio, y el misterio siempre atemoriza, tiene siempre una cara fóbica, más si directamente se pone en contacto con la muerte: cuando el personaje de Carmen Maura se presenta ante Sole durante el velatorio de la tía, en la casa desierta, bajando las escaleras entre la sombra, la hija huye aturdida a casa de la vecina y allí se encuentra un enjambre de paisanas que se lanza sobre ella de una forma que se hace asfixiante vista con un ángulo cenital

El aura fóbica del padre de Raimunda es tan potente que se da visibilidad en el filme a un fantasma sustituto, delegado, el marido de la protagonista, cuya fuerza es menor, entre otras cosas porque el espectador puede ver su vulgaridad. La visibilidad vulgariza, la invisibilidad genera misterio y da poder. Esa visibilidad hace grosero a Antonio y, por ello, le quita misterio fóbico. El personaje de Antonio de la Torre, el marido de la protagonista, es un personaje vicario, su valor está en función de dar visibilidad al que no puede ser visto.

El marido de Raimunda dura en escena vivo lo suficiente para mostrar su brutalidad, en pocas secuencias lo vemos revelar toda su profunda bajeza. Cuando su pareja le dice que no puede hacer el acto sexual por el dolor que ha sentido al ver a su tía, se masturba junto a ella provocando las lágrimas en su compañera. Este fantasma vicario intenta después hacer con su hija adoptiva lo mismo que había hecho el padre de Raimunda, pero esta nueva generación ya no tolera esa dominación feroz y lo mata. Antonio aparece en escena lo justo para demostrar de lo que es capaz, pero pronto se convierte en un fantasma cuyo valor narrativo se mide sobre todo por la dificultad que genera la eliminación de su cadáver. A partir de ahí, la constatación de lo espectral de este personaje se da a través de ese cuerpo pesado, difícil de transportar, una carga, en el sentido literal y metafórico, una forma de decir cuánto cuesta eliminar a un fantasma de este tipo; pero la presencia, la materialidad y visibilidad de su cadáver, no deja de darle a ese cuerpo que no se sabe dónde hay que guardarlo un cierto toque grotesco. El entierro de este personaje, que es uno de los puntos culminantes del filme, es también el entierro, al menos en su forma más traumática, del fantasma del padre.

Buena parte de la producción almodovariana ha dirigido sus dardos paródicos hacia el poder patriarcal, recordemos, por dar un ejemplo, cómo se degrada al taxista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* a través del mal olor de pies, de la mala comida y del sexo. Sin embargo, en *Volver* el patriarcado se presenta en una visión próxima a lo trágico, aquí lo trágico va acompañado del componente siniestro, de todo ese ámbito que la familia patriarcal marca como no visible, como lo que no ha de ser dicho y puesto a la luz. Esto nos lleva al punto de comienzo de estas páginas, a dos formas de mostrar lo terrorífico, podríamos decir, de mostrar la dominación: la de Lestrade, a través de lo visible, y, otra, la de Almodóvar, a través de lo invisible. Una figura invisible puede tener una enorme eficacia.

Los fantasmas y sus disputas nunca desaparecen de nuestras mentes, nunca llegan a una retirada total, tendríamos que llegar a la absoluta disolución de la memoria para ello, pues son partes constitutivas de nuestra escindida subjetividad. Al final de *Volver*, en una noche de un viento violento y estridente, Raimunda le dice a su madre que todavía tienen que hablar de muchas cosas y la madre vuelve a su vida de fantasma en el pueblo, lo que indica que quedan cosas pendientes por resolver y que lo espectral seguirá formando parte de sus vidas. En esa secuencia final con el pueblo sacudido por el viento en la noche, da la impresión de que los fantasmas nunca van a desaparecer del todo, como de hecho nunca desaparecen, precisamente es difícil cazar aquello que está y no está. Lo que sí se puede alcanzar es lo que hace Raimunda gracias a la anagnórisis, lograr que el espectro del padre no tenga un efecto demoledor

en sus vidas y que ellas puedan crear un grupo afectivo alternativo sin el poder aniquilador del macho. Edipo, después de la gran heroicidad de mirar abiertamente a su relación con el padre y la madre se vuelve el hombre sabio de Edipo en Colono, pero a costa de ser un viejo invidente que para caminar precisa de la ayuda de Antígona.

En línea con lo espectral hay que entender también la impronta que deja el viento en este filme. Esa fuerza de la naturaleza que tan bien se acomoda al estar y no estar, dada la capacidad que tiene para transformar el estado de lo visible combinada con su invisibilidad.

El viento es el aire en movimiento y por tanto forma parte de uno de los cuatro elementos: aire, tierra, agua y fuego, que por su papel en la historia de la filosofía, en concreto, y de la cultura en general, conllevan una fuerte carga simbólica, pues han contribuido enormemente a nuestra construcción inmediata del mundo –“hormonas de la imaginación” (*El aire y los sueños* 22) llega a llamarles Bachelard, quien escribió varios libros dedicados a cada uno de ellos—. Parte de su fuerza simbólica se debe a que los elementos van ligados a nuestras experiencias cotidianas de vida y muerte, el aire nos da oxígeno, pero en su forma furiosa tiene un efecto aniquilador, la tierra nos entierra, pero es el origen de todo lo que crece y nos alimenta, del mismo modo que el fuego destructivo es fuente de calor y transformación de los alimentos; el agua, fundamental para la vida, nos hidrata y nos ahoga. Esta dialéctica de vida y destrucción que comporta cada elemento, hace que los significantes de los cuatro elementos conlleven una rica carga semántica que hace más difícil aún que en otros casos su aprehensión. Esto ocurre con su representación cinematográfica, un plano de un árbol movido por el viento y acompañado por el sonido de este, nos sugiere una serie de connotaciones de difícil fijación, y serán las variantes como la intensidad del sonido, el movimiento de las ramas, la luz, las nubes, el momento de la acción, etc., las que coadyuven a cierta fijación, pero solo “cierta fijación”, porque siempre habrá un excedente de significación que se escape a una conceptualización del mismo o a la definición de una sola emoción suscitada por este.

Así entenderemos el aire en movimiento, o sea, el viento, en el análisis de *Volver*. El viento hace que las cosas bajo su fuerza sean esparcidas sin orden, como los significados de las palabras se esparcen en el tiempo y el espacio. La atmósfera es inestable y cambiante y el viento lo es aún más, inclusive en las sensaciones que genera en la piel, se siente como fuerza irritante de la naturaleza y como brisa que acaricia. Puede limpiar la atmósfera o ser portador de fuego, pero cuando porta agua apaga las llamas; puede ir en una sola dirección o moverse en remolinos, el aire (y su expresión en viento), como pocos símbolos, es diverso. Enemigo o amigo, destructor o dador de vida, es fuerza diseminadora tanto de llamas como del polen y las semillas,

su ambigüedad puede ser entendida como metáfora de la diseminación del propio lenguaje. El viento es fuerza que no se somete a dominio, a conceptualización. Es una fuerza que como nuestro inconsciente y las emociones que se relacionan con él aparece y nos llama, pero no está presto a una abstracción sencilla ni a un recuerdo fácil. El viento es multiforme, díscolo, ingobernable y, por todo ello, rebelde ante la racionalización. *Wild is the wind* nos dice la canción de Dimitri Tiomkin y Ned Washington, compuesta para el filme con el mismo nombre de George Cukor. La película hace alusión principalmente a la pasión amorosa, pero también se refiere a lo díscolo de la naturaleza humana y el viento es metáfora tanto en la canción que tan bien versionó David Bowie, como en el argumento de la película, de la ingobernabilidad de lo que surge de las áreas de nuestra psique no controladas por lo racional. Por todo lo dicho no intentaré ver ningún sentido alegórico unidireccional del viento en *Volver*, por otro lado, el texto fílmico no nos da claves para presuponer una significación monocorde del mismo.

El viento, digo, es aire en movimiento (tanto se identifican aire y viento en el inconsciente, que en el lenguaje coloquial la gente los confunde, “hace mucho aire”, se dice para hablar del viento rápido). El aire es invisible, casi inexistente cuando no está en movimiento, y nos deja huellas muy tenues de las cosas, es el fantasma en su estado más sutil, nos deja sensaciones ligeras, a veces menos violentas pero más misteriosas que cuando está en movimiento. En una de las primeras secuencias de *Volver*, Sole, acompañada de una música calma, pero no exenta de misterio, de arpa, se interna en la vivienda de la tía, una casa grande de pueblo, sale de la luz del patio y se adentra por la escalera oscura, se mete a husmear, una vez dentro se encuentra con una bici estática y huele el manillar. Esto por sí mismo invita a pensar que algo extraño sucede allí, pues la anciana acaba de decir que tiene problemas en las piernas. Después descubrimos que es el olor de su madre que ha permanecido escondida junto a su hermana por años tras haber quemado a su marido y a la amante de este. Sole la huele, no la ve, siente su presencia a través de la ausencia en el olor que ha dejado. No es el olor de quien se encuentra frente a ella, es el olor como rastro de lo ausente, de quien se esconde, por tanto es fantasmático. Las ánimas de la Santa Compañía son invisibles, ni los fuegos que llevan son vistos por los vivos, pero se huele su cera.

El olfato, para los humanos bípedos, no está tan desarrollado como en los mamíferos que andan a cuatro patas, no tiene en nosotros la misma capacidad que tiene la vista, para decir que algo es claro y patente, que no ofrece dudas, decimos que es evidente (con la misma raíz latina que ver), el olfato no nos da evidencias. Lo fantasmagórico de lo olfativo se incrementa porque muchas veces lo olido está en un lugar invisible, percibimos, de hecho, olores de lluvia que vienen de tierras lejanas, el olor

húmedo de los océanos a muchos kilómetros de distancia, olores que van y vienen con el aire, pues el olfato es el más aéreo de todos los sentidos, sin aire no funciona. A través del invisible, o casi invisible aire, podemos percibir cosas lejanas, o percibir la huella de lo que ha estado (que es como sus hijas perciben a Irene). Huella que es un síntoma de un estar y no estar, de ese juego de inestabilidad que he precisado es una de las principales características del fantasma.

El aire en su forma de viento impetuoso es un excelente componente del espacio filmico para connotar lo fóbico. Se manifiesta en *Volver* en relación con los muertos y los fantasmas. Sopla al comienzo del filme en el cementerio y Raimunda se queja de lo molesto que es, ahí también muestra su disgusto de que le hablen de sus padres (ella cree que ambos están muertos). Vemos el viento moviendo los molinos eléctricos cuando Sole, la hermana, lleva, sin saberlo, a su madre, la hija cree que es un fantasma, en el maletero del coche. Raimunda habla del viento Solano cuando aparece un fuego en el televisor, momento en el que se está hablando de la muerte de la madre de Agustina. El momento del filme en el que más fuertemente sopla el viento es al final, cuando el personaje de Carmen Maura vuelve a vivir como un fantasma y como tal se presenta ante su vecina para ayudarla.

En esta secuencia en la que Irene acepta definitivamente que ha de vivir como un fantasma, el viento, convertido en una fuerza capaz de mover cubos de basura, suena como un sonido silbante, como una voz de un cuerpo invisible. El viento tiene voz, así, algunas personas con trastornos mentales sienten que son hablados por el viento:

Hay delirios de pacientes en los que el viento representa el papel principal: "Me lo dijo el viento", dicen. Hay en estos delirios un condicionante de ilusiones o simplemente una alucinación. En el primer caso el viento está ahí y el enfermo lo traduce por un lenguaje a través del cual se le comunican cosas. En el segundo caso el viento no existe, pero el enfermo lo oye y, es más, puede oírlo por razones físicas. (López)

Mueve las cosas y mueve nuestro ánimo, el viento es una fuerza espectral que nos afecta sin ser visto, inclusive nos enloquece. En Suiza se dice que el Föhn trastorna seriamente a la gente, y hay una aceptación social de que la gente pueda actuar violentamente a causa de dicho viento. En el Ampurdán, la comarca donde nació Dalí, se dice que hay aventados a causa de la tramontana. Ese "maldito viento solano que saca a la gente de quicio", nos dice Raimunda. En la Mancha también se dice que el viento enloquece a la gente, la alusión al solano me recuerda la novela de Aldecoa

Con el viento Solano, en la que el narrador compara a este viento con el aliento del diablo.

La invisibilidad le hace muy propicio, ya he dicho, a lo fantasmático y a los aspectos menos abiertamente materiales de lo humano. El alma es ánima, que a su vez procede de *anemos*, viento en griego. Pero ánima no es solo el alma en su sentido espiritual, también es fantasma (en algunos casos en su sentido más temible, recordemos *El monte de las ánimas* de Bécquer).

El viento impetuoso alude a las turbulencias del alma, de la psique en estado de tensión. La turbulencias pueden tener diversos orígenes, en el caso de *Volver* es la turbulencia que genera en Raimunda la actualización del dolor que sufrió en casa con su padre. La actualización de un daño es la dimensión más dolorosa de lo fantasmático, el trauma que se produjo en otro momento, se actualiza, hace que el pasado, lo que no está, retorne dentro del sujeto a través de ciertas circunstancias que repiten aquella situación, el espacio juega un fuerte papel en dicha actualización, volver al lugar donde los daños sucedieron, o encontrar objetos que despiertan analogías con respecto al daño sufrido. Pero estas turbulencias también nos dirigen al personaje de Carmen Maura y a su crimen cometido en un día de viento solano.

El viento es una fuerza agresiva que lo mueve todo, que lo remueve todo, que no permite el quietismo, que llama a la puerta y exige el retorno al pasado para llevar a cabo la incómoda e inquietante anagnórisis. Remueve las cosas y perturba, es ese aire que fastidia a Raimunda, que le hace decir “viento de los cojones”.

El aire, como viento, como soplo es el origen de la vida, lo que da vida a la materia; así se dice en la Biblia: “Formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida; y fue el hombre un alma viviente” (“versión español estándar”, Gen. 2:7). También en Job 33:4: “El Espíritu de Dios me ha hecho, y el aliento del Todopoderoso me da vida”. El viento, por su fuerza, por su ira, por su penetrabilidad, es forma masculina, es el instrumento del Dios Padre para dar vida, para mover las semillas y el polen. Y en este filme, tan marcado por la huella de un padre fantasma, el viento, ese aire tan potente, tan agresivo, no deja de evocar-nos la fuerza brutal de lo patriarcal, fuerza germinadora y destructiva al mismo tiempo. Es una de las vías privilegiadas por las que el Dios Padre autoritario y vengativo del Antiguo Testamento manifiesta su poder, con viento aparta las aguas del Mar Rojo y con un vendaval muestra su majestuosidad a Ezequiel: “Y miré, y he aquí, un viento tempestuoso venía del norte, una gran nube y un fuego relampagueante, y alrededor de él un resplandor, y en medio del fuego algo que parecía como de ámbar” (Eze. 1:4 4). Con el viento, también, Dios anuncia su castigo a los elamitas: “Y serán sus camellos tomados como botín y la multitud de sus ganados como despojo; y los

esparciré a todos los vientos, a los que se rapan las sienes, y de todos lados les traeré su ruina, dice Jehova. Y Hazor será guarida de chacales, desolación para siempre; nadie morará allí, ni la habitará hijo de hombre” (Jer. 32).

En *Volver*, el viento sopla, como he dicho, cuando la acción se da en el pueblo, Alcanfor de las Infantas; los cuatro elementos toman relieve cuando las protagonistas están en La Mancha, allí, el lugar de dónde vienen los fantasmas. El mundo de ambientación fantasmática es el mundo del pueblo porque es el ámbito originario, el mundo de donde provienen los personajes y el mundo cuyos hábitos se siguen repitiendo en la ciudad. La brutalidad patriarcal que se daba en el campo, se mantiene en el marido de Raimunda, un mundo que se repite cíclicamente como el movimiento de los molinos, como la aparición del viento solano un año tras otro. No quiero decir con esto que tras esta repetitividad se encuentre una filosofía de la historia según la cual el mundo es repetitivo y no hay posibilidad de cambios, más bien es el símbolo de un mundo patriarcal que se pierde en la noche de los tiempos y que todavía se repite bajo apariencias modernas. Esos molinos son un símbolo de la repetición que se ha dado y de las mochilas históricas, es decir, de cómo lo antiguo sigue vivo en lo nuevo y de cómo los fantasmas configuran nuestra subjetividad.

Estos fantasmas del pasado no solo son destructivos, fóbicos, también en ese pasado hay elementos benéficos. De ese mundo rural, del que procede Raimunda, se destaca en el filme el vínculo solidario entre mujeres. Desde la primera secuencia las vemos juntas en el cementerio, con una fraternidad subrayada por la canción *Las espigadoras* de la zarzuela *La rosa del azafrán*, en la que un coro de campesinas dice “que trabajo nos manda el señor”. Los fantasmas del campo también nos hablan de mujeres que se solidarizan y resisten de una forma no consciente para sobrevivir a la potencia destructiva de los machos.

El cine de Almodóvar nos pone frente a una cuestión de capital importancia en la subjetividad de varias generaciones de españoles, sobre todo de aquellos que, nacidos en los años cincuenta y sesenta vivieron de forma más o menos directa el paso de una sociedad donde la economía urbana de servicios se fue consolidando y en la que lo rural fue perdiendo influencia en porcentajes de población e influjo ideológico. Esta coyuntura planteó una tensión dentro de la propia ideología franquista, porque por un lado había que fomentar la nueva modernización y hacer propaganda del bienestar que la sociedad de consumo portaba a los nuevos españoles, pero, por otro, no se quería perder el potencial de dominación social que ofrecía el viejo patriarcalismo arcádico rural. Las horripilantes películas del famoso Paco Martínez Soria, muy populares en los sesenta, fueron un intento de resolver esa contradicción. Eran filmes en los que se mostraba el mundo moderno de la gran ciudad y su bienestar generado por

el franquismo, pero esa modernidad, tal y como se mostraba en los filmes, podía conducir a vías peligrosas, y ahí es donde aparecía el abuelo del pueblo dando unas cuantas lecciones a los urbanitas desorientados y lograr una negación de la negación cutre, es decir, una ideología en la que se conciliaban el buen consumismo con las buenas tradiciones.

Estas películas mostraban una tensión en sus términos más simplistas y dentro del contexto de una dictadura militar. Pero la tensión entre lo urbano y lo rústico en formas más sutiles y menos explícitas no ha dejado de darse en muchos creadores nacidos durante el desarrollismo o pocos años antes, como es el caso de Almodóvar. En general, en la obra de cineastas nacidos en esas fechas se ha sentido esta tensión entre el retorno al pueblo como un lugar agradable, un *locus amenus*, al que regresar plácidamente a hacer una vida más tranquila y más ecológica, y el pueblo como un lugar donde los arcaísmos patriarcales, la ocultación y al mismo tiempo la presión son especialmente angustiantes. Ejemplo de esto último nos lo da el filme de Almodóvar cuando Sole entra, asustada por lo que ella cree es el fantasma de su madre, en casa de Agustina donde se está llevando a cabo el funeral por su tía, y aturdida comienza a recibir el abrazo de las mujeres que, vistas con un ángulo cenital, parecen hormigas rodeando a una presa.

Almodóvar siempre se consideró un director del presente urbano, frente a ciertos directores de generaciones anteriores a la suya en los que era más frecuente la representación del pasado y del mundo rural. Pero en algunos momentos, y ante algunos personajes, como sucede en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, surge la duda sobre si merece la pena para ciertas personas haber migrado del campo a las grandes ciudades. No hay una respuesta absoluta en su cine sobre si es mejor un lugar u otro, no tiene por qué haberla, y de esa ambigüedad surge la imagen del pueblo amable y familiar, tal y como aparece en las imágenes y música de los títulos de crédito y, por otra parte, como un lugar de fuerte presión social y arraigado patriarcalismo.

El pueblo en *Volver* aparece de forma contradictoria como un espacio atrayente, un *locus amenus*, y como *locus horridus*, o sea, un lugar inquietante, amenazador y fantasmático, en el que el invisible viento acompaña con su música traumática a un mundo de dolor y locura.

OBRAS CITADAS

- Aldecoa, Ignacio. *Con el viento solano*. Biliotex, 2001.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Alicia Villar. Alianza Editorial, 2004.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayos sobre la imaginación del movimiento*. Trad. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *Psicoanálisis del fuego*. Trad. Ramón G. Redondo. Alianza Editorial, 1993.
- Conferencia episcopal. *Sagrada Biblia*. <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/> Accedido el 28/10/2021.
- Derrida, Jaques. *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Ed. Trotta, 1995.
- Hable con ella*. Dir. Pedro Almodóvar. El Deseo. 2002. DVD.
- Kohan, Marisa. “Veinte madres denuncian ante la ONU el maltrato de la Justicia española tras revelar abusos de los padres a sus hijos”. Diario Público, 26 de Mayo de 2021.
<https://www.publico.es/sociedad/violencia-sexual-veinte-madres-denuncian-onu-maltrato-justicia-espanola-revelar-abusos-padres-hijos.html> Accedido 28/10/2021.
- Laëtitia o el fin de los hombres (Laëtitia ou la Fin des hommes)*. Dir. Jean-Xavier de Lestrade. France 2. *Filmin*. Web. 30 de mayo de 2021.
- López, Elsa. “El viento como metáfora de la locura”. *El Diario*, 1 de diciembre de 2014. [https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/sociedad/el-viento-como-metadora-de-la-locura-elsa-lopez_1_4488571.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/sociedad/el-viento-como-metфора-de-la-locura-elsa-lopez_1_4488571.html).
Accedido el 28/10/2021.
- Madres paralelas*. Dir. Pedro Almodóvar. El Deseo, 2021. Cine.
- Merinero, Ismael. *Laëtitia o el fin de los hombres, la serie que ahonda en el asesinato y la violación que conmocionó Francia*. *El Mundo*, 27 de mayo de 2021. <https://www.elmundo.es/television/series/2021/05/26/60aca9e721efa0a83b8b45c2.html>. Accedido el 28/10/2021.
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Dir. Pedro Almodóvar. Hervé Hachuel, 1984. DVD.
- La rosa del azafrán*. Libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. Estrenada el 14 de Marzo de 1930.
<https://atodazarzuela.blogspot.com/2014/05/la-rosa-del-azafran-libreto.html>.
Accedido el 28/10/2021.
- Trías, Eugenio. “Freud y la tragedia griega”. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, 1982. 127-160.
- Volver*. Dir. Pedro Almodóvar. El Deseo S.A., 2006. DVD.
- Wild is the Wind*. George Cukor. Paramount Pictures, 1957. DVD.

El niño y futuro rey Felipe V entre el activismo de su héroe Don Quijote y el quietismo de su educador Fenelón.

Ángel Zorita
Cleveland State University

Introducción: En su niñez el futuro Felipe V escribió un deber escolar; el breve manuscrito se ha conservado con el título de *Don Quijote. Tomo V.* y el subtítulo *Aventuras y más aventuras*. Apenas atendido por los estudiosos, este mss. ha sido en general despachado como simple curiosidad “insustancial y trivial” (Bardon) y no analizadas en él las influencias políticas y religiosas que concurrieron en su esmeradísima educación y formación. Más importante, el mss. muestra el carácter humano del niño Felipe y el concepto que éste se fue formando sobre las relaciones óptimas y deseables entre un soberano y su pueblo. Con este concepto, Felipe, de 17 años, inició en 1700 su azaroso y largo reinado. Con gran probabilidad fue él quien como rey ordenó el tema de un singular tapiz quijotesco del siglo XVII que muestra en paradoja la originalidad de la relación entre Don Quijote y Sancho que en el texto de Cervantes se fue formando: no la simple y vulgar de señor y vasallo.

FELIPE de BORBÓN. Nace en 1683 hijo del Delfín de Francia y nieto de Luis XIV y recibe ya el título de Duc d’Anjou. En 1688 él y su hermano Luis, “duc de Bourgogne”, comienzan su periodo de instrucción. De ella están encargados el obispo Fénelon y su grupo de escogidos educadores. La educación es seria; por ejemplo, el latín que aprenden estos niños no sólo consiste en traducir La Guerra de las Galias etc. sino en saber escribir en lengua latina. Se han conservado 35 de las cartas que en latín se escribían mutuamente los dos alumnos y hermanos. (Figura nº 3)

CARLOS II. En Madrid, al final del siglo XVII, este rey, sobreponiéndose a sus tristes limitaciones, tiene lucidez y perseverancia para decidir que es mejor para Es-

paña y para la integridad de su imperio testar la corona a favor de un príncipe francés que no al pretendiente Carlos de Habsburgo, de Austria. En las cortes europeas se percibe que el príncipe Felipe puede convertirse en rey de España. Felipe lo sabe.

LUIS XIV. El “Rey Sol” lo es entre otras cosas por acrecentar y defender a Francia en la política y guerras contra Austria, Inglaterra y Holanda, amén de vencer a los enemigos interiores cual los Hugonotes y los puritanos sabios y sabias de Port Royal. Enemigos de otra variedad son los quietistas. Uno de estos, el obispo Fenelón, el educador, hace pública una carta atrevidísima contra la política del rey, “Lettre à Louis XIV“, por la cual éste acabará castigando al gran eclesiástico y autor enviándole a regir la humilde diócesis de Cambrai. Ahora bien, Luis estima en muy mucho la educación de los dos príncipes, los dos duques, “les enfants de France”. El Rey estima la educación tanto por sí misma como por tratarse de dos muchachos que van a ser primeras figuras de (su) ajedrez político europeo. Por todo ello el rey impera al “desterrado” Fenelón que aun desde Cambrai siga con la alta dirección de la educación de los príncipes.

FENELÓN. “Le Grand Siècle” lo es en parte porque gente como el “dictador” Boileau enseña al mundo entero lo que es literatura y “bon gout”, por si el mundo no lo sabía. También porque, entre otros grandes, tiene a un Fenelón, quizá el más completo pedagogo que jamás haya habido: sabio teórico y práctico. Fenelón es autor del “Télémaque”, novela de aventuras muy entretenidas y a la par supremo documento pedagógico. Es el libro más leído en Francia en dos siglos y una de las fuentes literarias para los ilustrados, incluidos Voltaire y Rousseau. Es escritor con estilo propio, gran clasicista, político sagaz, cortesano avisado, y él, personalmente, un santo. También es, digo, sapientísimo educador práctico. El Delfín, hijo de Luis XIV, se estaba criando como un déspota o toro fiero cuando el Rey le puso en manos de Fenelón. El cual, en el primer encuentro, tendió el brazo al toro con serenidad y paciencia y lo doméstico en poco tiempo. Eso es tener palabra persuasiva. Fenelón, el gran quietista.

El QUIETISMO. Herejía que, por su inherente pacifismo, resultaba peligrosa para Francia. Una Francia tradicional y masiva y orgullosamente católica (“la fille aînée de l’Eglise”) hacía mucho con defenderse de la tenaza, de las dos mandíbulas de la Casa de Habsburgo, Austria y España, y de las demás naciones vecinas, incluso la pequeña y pujante Holanda. En Francia, el antecedente inmediato del quietismo eran los llamados “devotos”, y al presente el complejo humano de Port Royal. Sabio complejo: por ejemplo, su concepto de Gramática de una lengua pasó a todas las academias europeas incluida la española. Pero el quietismo es dejar que Dios solo, aparte de toda institución divina o humana, inspire y gobierne al individuo que se sienta

escogido por Él (eso de “escogido” sobre todo) y deje a su aire toda ambición propia y nacional. El quietismo fácilmente se desborda en un pacifismo quimérico y es típica su aversión a las prácticas exteriores de piedad y culto. Pronto forma grupos “de dejación”, que si son para sí mismos los escogidos son para los demás los altaneros. En teología, desmentir al resucitador del quietismo Miguel de Molinos (siglo XVII) es más fácil que argüir con un Fenelón de palabras seductoras y conceptos trabados en un yunque. El quietismo (al que siquiera como tentación pertenece toda la especie humana) sólo pide al individuo dejarse llevar pasivamente en la dirección que el individuo siente venirle de Dios. No es el misticismo que exige del alma que se vacíe a sí misma para que Dios irrumpa en el alma. El místico de las “nadas” o “las Moradas” puede, debe, seguir siendo fiel cristiano y miembro normal, activo y productivo en su comunidad y en la sociedad en que se encuentre.

El QUIJOTE. Para este artículo y en forma de diálogo:

—¿De qué trata el Quijote, en esencia?

—De la pintoresca conversación perpetua que se traen los dos protagonistas, Don Quijote y Sancho.

—¿De qué carácter?

--Acaece que ambos abrazan vivir cada uno en dos mundos, suyos, propios y diferentes, y pasan del mundo real al fantástico con tanta naturalidad como cada cual pasa de una habitación a otra en su propia casa.

—¿Temas? — Para uno son este mundo real y Dulcinea; para el otro, este mundo real y una ínsula que gobernar.

—¿Resultado? —Al final el novelista no sabía cómo acabar y aprovechó unos pretextos personales que le salieron al paso y por ello dio a Don Quijote el acabamiento que le dio, artificial.

— Gracias, ¿y el autor? —Cervantes es un prodigio de ingenio espontáneo y forja y retuerce situaciones de las que va saliendo la psicología de una relación entre amo y servidor; relación singular entre las relaciones amistosas del mundo.

—Explíquese.

—Don Quijote y Sancho, conversando, se realizan como personas y personajes literarios, por lo cual no importa mucho la verosimilitud de sus aventuras ni la calidad de su desenlace; cada capítulo pide el siguiente y postula más conversación. Así pues estas son las equivalencias: conversación=trato muy personal, singularísimo=mayor estima mutua=ejemplaridad para uso del lector y para el gobierno del mundo si se quiere

—¿Y eso de la sátira de entretenimiento y risa? —Muy aparente, pero de ninguna manera lo principal; comprensible error en que cayó Cervantes mismo por largo tiempo.

—¿Y qué tiene que ver todo ello con este artículo?

—Pues que el niño Felipe, Felipín, (imagen nº1) por su inocencia, al leer El Quijote, presintió lo que voy diciendo y pintó, en su mss. -su “Quijote”- a un señor o amo y a un servidor o “súbdito” que se llevaban uno a otro como el soberano que él soñaba ser con el pueblo que él iba a regir; la historia es toda aventuras, y se logra cuando el rey vive CON el pueblo (no Todo para el pueblo, pero sin él). El que manda es un amigo que manda, el que obedece es un amigo que obedece, y los dos siempre tan amigos, y más en las desventuras. Con este criterio, el mocito terminó su educación a los 17 años al tiempo en que era proclamado rey de España. Como Rey fundó una Fábrica de Tapices y ordenó tejer un tapiz relativo al caso. Paradójico tapiz que como el mss. también reclama atención.

MAURICEM BARDON. Uno de los grandes cervantistas a quien debemos “Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle”. Gran cosa es saber lo que pensaron del Quijote los escritores pero mayor saber que Bardon cayó en la cuenta del aprecio semisecreto que algunos sintieron desde un principio por la profundidad y el universal sentido de la novela de Cervantes, por debajo de la aclamación popular de su sátira cómica visible. Bardon, empero, se equivocó de medio a medio al tachar de “insustancial y trivial” el conjunto aventuras que al niño Felipe se le ocurrían al escribir su deber. Esto precisa rectificación.

TAPIZ “AVENTURA DE LOS BATANES”. Se tejió con gran probabilidad en España en la Fábrica de Tapices fundada por Felipe V. Representa al caballero que, enojado, da con su lanzón dos palos al escudero por haberse burlado de él a mandíbula batiente. Sancho repetía las fanfarronas palabras de la victoria que iba a alcanzar el caballero andante en la “jamás vista ni oída aventura” del mundo (el Quijote, 1, cap. 20). Sancho estaba muerto de miedo. El tapiz de los Batanes apenas apunta al edificio de los batanes y nada a los posteriores y finísimos diálogo de perdón mutuo. El lector recuerda “los Batanes” más por la delicada situación creada de la necesidad ordinaria y fisiológica que el miedo impone en el escudero. La ocasión de perdón mutuo se reproduce en el capítulo 30 y da la casualidad (?) cervantesca de que es también debida a la misma urgencia fisiológica, pero el paciente esta vez es Don Quijote (enjaulado).

El mss. son 55 paginillas. (Biblioteca Nacional. Biblioteca Digital Hispánica. Ms. Fe. V. Es una traducción de Harzenbusch, 1871) Es un deber escolar. Felipín estaba en la

edad de leer aventuras, edad, digamos, “de leer a Julio Verne”. Si por un milagro hubiera tenido a mano *Veinte mil leguas de viaje submarino* el chaval, hubiera sin duda escrito “más y más leguas submarinas”, pero tuvo al *Don Quischiote*, traducción de Filleau de Saint-Martin, y escribió “Más y más aventuras” quijotescas, (imagen 2) a su gusto. En la primera aventura Don Quijote mata a un gigante de tres cabezas; en otra Maritornes, impune, pega fuerte al caballero y al escudero; en otra Don Quijote hace huir a unos locos; en otra a unos ladrones; en otras el andante alancea y pone en fuga a grupos de tigres y leones; en otra, más sorprendente, el héroe acomete a una partida de fantasmas montados en cómodas mulas; los fantasmas resultan ser jesuitas! Los jesuitas, atacados, vencen, dejan por muertos a Don Quijote y a Sancho y se van. Don Quijote ha sufrido una terrible derrota pero no cede, no se rinde, se restaura y sigue adelante como siempre para castigar a malandrines y proteger doncellas. En otra ocasión, Dulcinea, hermosísima, dice en un sueño a Don Quijote que ella está ya desencantada y dispone que Sancho deje de darse los más de mil azotes necesarios para su rescate. Solución que satisface a Don Quijote y mucho a Sancho.

En el mss. estos dos episodios son discordantes y chocantes. Primero, qué idea tendría el niño de los jesuitas. Los miembros de la Compañía en Francia y en toda Europa eran los intelectuales del momento en las cátedras y gente importante en todas partes. Para la monarquía eran imprescindibles aun en Roma al objeto de proteger a la iglesia y a los reyes. Los rivales de los jesuitas -un Blas Pascal, p.e.- se veían y deseaban para hacerse sentir del pueblo. Mas... por otra parte, jesuitas eminentes, un Suárez, un Molina, un Mariana, andaban escribiendo que la soberanía pasa de las manos de Dios al pueblo directamente y de éste al dinasta. El monarca lo es por la gracia de Dios... indirectamente y por tradición y aquiescencia del pueblo, que se presume. Además los mencionados daban por posible la justificación del regicidio. Que en las altas esferas había recelo y miedo lo sabemos *precisamente* por esta aventura consignada con inocencia en el minúsculo mss.: los jesuitas son como fantasmas que pueden transformarse en escuadrón formidable e inmisericorde. Es preciso que la relación rey-pueblo no sea recelosa.

Más sorprendente aún es la presencia de la mal llamada “aventura” de los azotes de Sancho. En el Quijote de Cervantes es tal vez la “aventura” menos recordada de los lectores. Sólo hay una explicación de su presencia en el mss. pero es perfecta. Fenelón era conocido quietista. Nada hay más horroroso para el quietismo que la flagelación y peor la autoflagelación: es una “obra” exterior, enteramente humana y de piedad teatral. El mocito Felipe automáticamente juzgó que era debido consignar el rechazo de esta indigna práctica. Seguro que a su juicio el relato era tan intempestivo en Cervantes como hubiera sido en... Julio Verne. Felipín pensaba según le ense-

ñaban. No sospechaba que muy pronto como rey iba a tener que usar su saber y su poder con la Inquisición. La información y la formación que recibía no eran precisamente como para hacer de él un rey insustancial y trivial.

La última acción caballerescas del mss. tiene aún más miga. El alumno desautoriza a Cervantes. El alcaíno, en la última aventura de su obra, hace que sea derrotado Don Quijote por un rencoroso y falso caballero y que haya de volver a su pueblo desanimado, desengañado y desamorado. Sólo a un niño podía ocurrírsele hacer una corrección descarada al gran autor y quedarse tan fresco. Para él es Don Quijote el que pone su lanza ante los ojos del vil caballero que ha derribado y le perdona a condición de que no corte la cabeza a ese pobre enano que está llorando. El vil caballero no satisfará el capricho de su dama, una sangrienta mujer, y acepta la condición. Para Felipe en el juego caballeresco las diez de últimas se las lleva Don Quijote y no otro despreciable Sansón Carrasco. La grandeza moral de Don Quijote, su temple, su honra y su honor no acabarán en fracaso. Morirá sí de muerte natural, pero los gigantes de tres cabezas degollados, los ladrones en fuga, el enano agradecido ahí quedan. El mss. al final tras varias andanzas no violentas pone a Don Quijote y Sancho a las puertas de Orán en África. Orán cubre una página en la historia de España que Felipe ha estudiado bien (en Mariana precisamente). Su antecesor por la línea de Habsburgo fue Carlos V, conquistador de Orán. Lo que no sabe Felipe es que él como rey habrá de reconquistar Orán, por maquinaria absurda de política internacional. Ante Orán, Sancho, que está solo, cava una sepultura y “solemnemente”, dice el texto del niño, entierra de modo filial a Don Quijote. Lógico final. Don Quijote y Sancho, inseparables. (Subtexto: un pueblo agradecido llora a su soberano muerto. Soberano, pero siempre amigo). Fin del mss.

EL TAPIZ “AVENTURA DE LOS BATANES”

El tapiz es excepcional, único por el tema entre la copiosa riqueza de tapices quijotescos de Europa. Con gran probabilidad es producto de la Fábrica de Tapices de Madrid, fundada por Felipe V, y en mi sentir su asunto es elección personal del rey. En el texto de Cervantes, cap. 20, Don Quijote da de palos a Sancho por su descomedimiento: Sancho se ha reído a mandíbula batiente de su amo y éste le castiga. En la escueta escena del tapiz se echa de ver que el arrepentimiento y la promesa de enmienda de Sancho son sinceros y creíbles. El tapiz respira ambigüedad. La “Aventura de los batanes” estaba en La Granja en 1964 y allí resultaba un elemento más de propaganda absolutista, al igual que la vecina fuente de “Las ranas pidiendo rey”. Don Quijote da palos a Sancho con su lanza, la justicia está pronta a dar su merecido al muy desconsiderado y locuaz delincuente pero el arreglo se adivina. Sancho ruega a gritos a su señor que no le despache ni de broma. No son iguales pero son verdade-

ros amigos. ¿Han perdido la confianza mutua o, al revés, quedarán más amigos? Sí, quedarán. La conversación en el texto de Cervantes lo aclara todo aunque el tapiz, no.

Confirmación. Hay palos en dos lugares paralelos (capítulos 20 y 30). En el primero hemos dicho que Sancho es castigado por maleducado y descomedido, en el segundo será por blasfemo. ¡Don Quijote no perdona a Sancho la blasfemia contra Dulcinea! Sancho ha dicho que la labradora “no le llega a la suela del zapato de mi señora, la princesa Micomicona”. Esta “princesa” había puesto como condición que Don Quijote, su salvador, se casara con ella cuando en su reino, reino ya rescatado por el caballero, otorgara al escudero en premio el gobierno de una “ínsula que dé a la marina”. Don Quijote rechaza de plano la condición porque él se debe enteramente a Dulcinea. Sancho ve que pierde una ínsula que casi tocaba ya con los dedos y de ahí la “blasfemia”. Don Quijote le da de palos. La consecuente conversación que se establece entre los dos en las dos ocasiones de los palos ofrece las palabras más finas y más hondas en la construcción cervantina de esos dos caracteres literarios que serán universales. Don Quijote va “encantado” en una jaula según la comedia tramada por el cura, el barbero y toda la jovial comparsa cómplice. Con qué cariño, con qué miramientos y mañas cuasi-palatinas el analfabeto Sancho, que va andando al lado del enjaulado, le pregunta y le facilita la salida ocasional de la jaula para cumplir con la humana y diaria exigencia fisiológica. Si los planes de Sancho no salieran bien, el escudero se meterá en la jaula con el “encantado” por el tiempo que dure su desdicha. Esto es lo que se llama un escudero fiel.

Cervantes es lo que es por diálogos como estos. En la aventura de los Batanes y en la de Micomicona el alcalaíno, ya por deliberación ya por inconsciente genialidad, incluye y expresa la realista atención y delicadeza que requiere ordinariamente la humana fisiología en las enfermedades y los hospitales. Qué maña se da Cervantes para poner este realismo vulgar y humano en renglones o mejor dicho entre renglones. Y lo hace como quien no quiere la cosa porque así es el realismo de la vida. Don Quijote y Sancho se van haciendo universales caracteres de ficción a base de cháchara mutua. En la vida real se da de todo en corto espacio. A veces hay aquí palos y gritos y cerca una mamá ríe y celebra y canta feliz las gracias más pesadas de su bebé (“La Virgen lava pañales/y los tiende en el romero...”). Si el Quijote fuera una tienda de campaña el diálogo cervantino sería el palo central, lo sostiene todo.

El mss., su final.

En la novela y en el mss. se respira desde el primer momento que señor y servidor son inseparables pero en el mss. lo son hasta la muerte. La muerte acontece ante las puertas de la ciudad de Orán adonde las últimas andanzas, no violentas, han llevado a la pareja. Don Quijote muere de muerte natural, no derrotado ni desengañado, como quedó dicho. En las aventuras anteriores el héroe y el valiente ha sido el señor mientras el siempre solícito servidor se ponía a salvo en el momento de peligro. Se nota que el soberano es un ungido del Señor, el cetro es su lanza de caballero. El pueblo no está ungido pero está protegido por una monarquía fuerte, absoluta. Es natural que Sancho, pueblo, huya del peligro. Felipín escribe bajo las dos influencias que eran de esperar. Si un Fenelón preconiza el pacifismo, su rival, el formidable obispo Bossuet, simboliza en la corte de Luis XIV la legitimación del régimen absoluto. El Sancho del niño no se energiza con fantasías de ínsulas, le basta y sobra con dos circunstancias: ser incondicional y diestro servidor y ser confidente íntimo, muy de fiar y para largo. El lector del mss. piensa en Patiño, Ensenada y demás escogidos ministros de Felipe V. ¿Es absurdo pensar que el niño Felipe, por su inocencia, olió, tuvo un presentimiento de que en la novela que leía la relación de Quijote y Sancho fue una relación muy especial dadas las amistades que se usan en el mundo? Los diálogos cervantinos destilan camaradería. ¿Podría un príncipe educado con las mejores teorías y prácticas del género “De Regimine Principum” hacer feliz a su pueblo cuando llegara a rey? La cruda historia nos dice que muy pronto Felipe V, sin cortar cabezas sino pacíficamente, *quietamente*, privó a la Inquisición de la anual subvención real, es decir que les cerró el grifo para siempre. Luego concedió 60,000 reales al año a los académicos de la Lengua “para comprar libros” (y escribir manuscritos, claro). Creó y favoreció muchas instituciones. La Fábrica de Tapices es criatura suya. Con cuánta alegría acogería la primera hornada de tapices. Después... qué dura fue para él la vida, gobernar 46 años bajo una continua y terrible depresión personal a diario acompañada de manías, titubeos y tabúes. Guerras, viajes, audiencias con colaboradores de fiar que levantaron a España. ¿Tener que retomar la corona tras la muerte de su hijo y heredero Luis que fue rey por sólo ocho meses? Las circunstancias lo exigían. Aceptó. Don Quijote no se rinde ante la adversidad y llega erguido hasta la muerte. Lo dice el manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. "Sancho-Quijote. Sancho-Sancho". *Del siglo de oro a este siglo de siglas*. Madrid, Gredos, 1962.
- Ares, José Manuel de Bernardo. "El Quijote de Felipe V de su entorno cortesano a finales del XVII y principios del XVIII". *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 34, issue 2, Fall 2014. El autor tiene varias publicaciones con muy valiosas referencias a Felipe V.
- Bardon, Maurice. "*Don Quichotte* " en France au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris. H. Champion, 1931.
- . *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*. Editora: Étienvre, F. Traductor, Lorenzo Miralles. Universidad de Alicante, 2010.
- Felipe V. *Don Quijote de la Mancha. Tomo quinto. (Manuscrito)*—Biblioteca Nacional de España. Pedir: Biblioteca Digital Hispánica. Mss. Fe. V. (Es una traducción de Hartzzenbusch, 1871).
- . *Epistulae Latinae* (Manuscrito). Biblioteca Nacional de España. Pedir: Biblioteca Digital Hispánica. Mss. Felipe V 316.
- Fenelón. En Google: "Carta de Fenelón a Luis XIV (1694)". Traducción de Joan Tafalla acompañada de comentarios.
- . *Le Télémaque*. En Google: Juan F. Garcia Bascañana «Las aventuras de Telémaco, hijo de Ulyses». Traducción de Fernando Nicolás de Rebolleda (1803). Excelente artículo.
- Pérez-Enciso, M. J. y J. (1999): «Cervantes entre la realidad y la ficción de su propia obra (Una meditación personal en torno al capítulo 3 de la Segunda Parte)», en *Didáctica (Lengua y Literatura)*, Madrid, UCM, nº 11, pp. 111-122.
- . (2004): «Don Quijote, enseñar para la aventura: El diálogo, fundamento de la educación», en *Revista de Educación*. Número extraordinario 2004: «El Quijote y la Educación». Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 149-163.
- . (2001): «El capítulo XVI de la segunda parte del *Quijote*. El tema de la educación y su actualidad», en *Volver a Cervantes*. (Actas del IV Congreso Internacional de la AC), Palma de Mallorca, Univ. de les Illes Balears, pp. 705-714.
- Quietismo. Enciclopedia Católica. Artículo muy completo, año 2009.

Torrione, Margarita. “De Felipe de Anjou, ‘Enfant de France’, a Felipe V: la educación de Telémaco” en *El Arte en la Corte de Felipe V*, catálogo exposición. Biblioteca Nacional. Madrid, 2004.

—. “El Quijote en la educación de Felipe en Tapices Españoles del siglo XVIII, Ediciones El Viso. Madrid, 2005. En este artículo no quito sino añado a la exposición que hace la responsable y diligentísima historiadora. La regla se confirma con la excepción. Ella, y no sólo ella, aplica la expresión de *miles gloriosus* a Carlos V y Felipe V con respecto a sus acciones estratégicas sobre Orán y otras plazas. El título de Plauto es cómico desde su origen y bien sabido desde entonces.



El terminar mi ensayo con el tapiz de los Batanes completa la afirmación de que Felipín VEÍA su futura monarquía de él como “todo para el pueblo y CON el pueblo, no sin el pueblo”; de ahí la campechanía de las relaciones de Don Quijote y Sancho en el mss. del chaval y, paradójicamente, también en el tapiz que nos incumbe: indudable “capricho” de rey absoluto que recuerda la intimidad a que llegan amo y siervo para el que ha leído los capítulos 20 y 30 de la 1ª parte. Y que debiera recordar todo español que menciona el “peor es meneallo”. ¡Oh maestría narrativa de Cervantes!



Imagen nº 1
 Está Felipe en la edad en que
 escribió el mss del Quijote


Don Quijote de la Mancha.
Tomo quinto.
Capítulo 1.º *
Aventuras y más aventuras.

Cuenta Cide Hamete Be-
 nengeli que habiéndose Don Quijote re-
 querido, se fué al campo vestido de pastor
 con un cayado y una zampañá; pero
 para al salir, se encontró con un gigante
 enorme, de tres cabezas, tres pies y tres ma-

* Este primer capítulo se publicó en la memoria leída en la Bi-
 blioteca de la Real Academia de la Lengua del año 1771.

Imagen nº 2

Epistola I.



Dum Princeps mane deambulavimus, de mul-
 tis rebus locuti sumus: primum de vespis, quod
 parum obfuerit, quin una me pungeret. Eas ti-
 mere accusaris nec te dignum est. Quas si times
 quanto magis majora pericula. Tibi igitur auc-
 tor sum, ut jam non fugias, firmumque os-
 tendas animum. Postea de vino locuti sumus. Alii
 dicebant, id bonum non fore; alii bonum, si sol-
 feruere. Tandem Hispanorum superbia comme-
 morata est, qui Francos priores de deditio-
 nis conditionibus tractasse ferebant. De multis

Imagen nº 3

**OBRAS DE CREACIÓN:
POEMAS**

LA DANZA DE LA VIDA

Cecilia Castro Lee
University of West Georgia

La danza de la vida

Agobiada, una mujer se abraza a la danza de la vida
al son de deleitosas melodías.

Con armoniosos pasos de vals le cierra la puerta
al tedio, a la tristeza, al mal humor y al desencanto.

Con apasionados pasos de tango, deja que
el amor, la generosidad y la alegría
la conduzcan a una arrobadora danza de vida.

Con un rítmico y vibrante zapateo flamenco
y el gozoso repique de sus castañuelas,
ella lanza un resonante Olé a su nueva vida.

No es fácil abandonar viejos hábitos,
pero ella está decidida a hallar la felicidad.
Renovada, y jubilosa, ella se siente

leve como un pájaro en el aire,
potente y recia como cantante de ópera,
animada y vigorosa como bailarina irlandesa.

Ondulando sus caderas al ritmo de melodiosos
acordeones, flautas, raspas y tambores
ella baila una seductora Cumbia Colombiana.

Ahora duerme mejor y se despierta radiante,
lista para abrazar su gloriosa danza de vida
al son de deleitosas melodías.

Cuerpos fuertes, corazones tiernos

(Rosalía de Castro y la mujer gallega)

Rosalía ve y siente sus penas, como si fueran suyas.
Escucha sus añoranzas y quebrantos, tan duros de soportar.
Las mujeres de Galicia, sus fieles compañeras,
entrañables y generosas con sus familias
y también con los extraños.

Cuerpos fuertes, corazones tiernos.
Las mujeres gallegas sufren las iniquidades de la historia,
escasez, violencia, emigración.
Sostienen las fatigas de los campos de sol a sol.
Tampoco hay reposo en casa.

Los quehaceres, la ansiedad de los partos,
con frecuencia se hallan solas para criar a sus hijos.
Agobiadas con la nube negra de la pobreza y la desesperanza,
las mujeres están destinadas a encontrar reposo,
sólo en sus tumbas.

Rosalía canta a su pueblo.
Siembra semillas de amor y compasión.
La suya es voz para todos los tiempos.

Rosalía de Castro (Santiago de Compostela (1837-1885))

Siempre es de noche

(Recordando a Fermín Fernández Belloso, poeta, amigo)
Julio 7, 1978- Junio 29, 2018

Ha pasado un año. Tan corto, tan largo.
Tantas lágrimas, tan pocas.
Una luz que brilla, una luz que se apaga.
Una vida truncada. La herida no sana.
Tu voz y tu risa resuenan en mi mente,
como un ritmo sonoro de vida.

Tu alegre canto es hoy un profundo lamento,
como el aullar de los lobos de tu postrer poema.
El fuego de tu mirada se ha extinguido.
Tu partida deja triste eco en la memoria,
como doblar de dolientes campanas.
Las mustias horas se alargan en las noches sin sueño.

Tu ausencia nos deja soledad y silencio.
Porque yo mismo / podré ser el silencio.
Tú vislumbras un paisaje sombrío
ante el agobio de nuestra existencia.
*Ahora el horizonte no busca referencias
en los puntos cardinales. Siempre es de noche.*

Pero tus poemas trascienden la noche oscura,
con ráfagas de alegría, sosiego, amor, dulzura.
Esas calladas noches que nos vuelven humanos.
Auroras y ocasos marcan el paso del tiempo
proclamando *aquella necesidad de soñar contigo
y de descubrir que aún estamos vivos.*

Tú, tierno y sincero, defiendes la autenticidad.
Me quiero mantener con todo mi presente y mi pasado,
Mientras anuncias: *Yo regresaré / estoy seguro*
Pronto vendrán las luces para ahuyentar el miedo.
Tu creación eleva, purifica, conmueve.
Tu apreciado legado.

Al adentrarme en tu poesía
me invade una agridulce nostalgia.
Trato de hablarte, de alma a alma,
mientras sueño con el reverdecer de tus campos,
con brisas que acarician tus viñedos
en tu bien amada tierra de La Mancha.

Descansa en paz, poeta amigo
No sientas nostalgia del ruido de la vida.

Primavera musical: un nuevo amanecer

Es el don de la sencillez. Es el don de la libertad
(Joseph Bracket, 1848)

Una nota sostenida emana como suave rayo de sol en la alborada.

Un arpeggio cadencioso de flautas y clarinetes
evoca soledad, paz y armonía.

Dulces acordes descienden sobre un apacible paisaje pastoril
anunciando *The Appalachian Spring* de campos abiertos y
posibilidades sin fin.

Un tempo *allegro* arrebatador, vibrante
celebra la vida, el amor y la fertilidad.

En unas nupcias sencillas, candorosas,
los novios comparten sus aspiraciones juveniles.

Su nueva vida en la nueva frontera
sigue el fluir de su propia primavera.

Surgen las danzas y hay alborozo entre las gentes,
valioso respiro a su ardua faena.

El entramado de melodías, el fluir del agua,
los girones de viento, los truenos y relámpagos
puntualizan un complejo de emociones.

Instrumentos de viento, cuerdas y piano realzan el gozoso clímax
de la *Prima Vera*.

El comienzo de una nación de campos abiertos
y posibilidades sin fin.

Inspirado en *Appalachian Spring* por Aaron Coplan

Rito de paso

Energía. Belleza. Entusiasmo.

La quinceañera acelera osada por calles, carreteras y autopistas,
en su anhelo de una gran conquista.

Atrás en su automóvil el letrero: *Paciencia, aprendiz de conductor*,
ofrece justa advertencia a los otros conductores.

El permiso para aprender a manejar le concede libertad.

Con confianza y determinación, aspira a adueñarse de la carretera.

Cada día, de sol a sol, practica subiendo y bajando las colinas,
por calles zigzagueantes en barrios residenciales,

en el tráfico congestionado del centro de la ciudad y el intrincado
maniobrar para entrar, pasar y salir de la autopista.

Con la licencia de conducir, un rito de paso que le otorgará poder,
llegará a ser aceptada como miembro de su tribu:

claro camino hacia su identidad de adulta. La sociedad le abrirá sus puertas.

Atravesará el mítico umbral y

ya no estará suspendida entre un ser y no ser en el tiempo.

La quinceañera duda y pregunta:

-Pero, ¿y estacionar, Abuela?

-¿Estacionar? Eso es otro cantar. La gran pesadilla.

Ojos suplicantes

Nuestro Uber paró al cambio de luces
en una congestionada calle de Bogotá.
Yo la vi detenerse en la acera.
Alta, delgada, cargaba a su bebé con firmeza.
Sus ojos suplicantes hablaron a los míos.
Me apresuré a mostrársela a mi hijo:
“Una madre joven, refugiada venezolana”.
Conmovido, él le dio unos cuantos billetes.
Ella le manifestó su gratitud
y luego me miró con ojos agradecidos.
Yo sentí su agobio y desamparo.
Su pena era mi pena.
Mi nieto, a mi lado, fue testigo de
un instante de historia humana:
La realidad de la tiranía y la desigualdad.
Sin embargo, ella, una mujer joven, había escogido la libertad.
Caminó la dura jornada, la esperanza anidada en su pecho.
No, ella no es mendiga. Es una mujer en busca de apoyo.
Símbolo de nuestros tiempos.

El semáforo en verde, el conductor siguió su marcha.

Advertencia de ruta

Cielos despejados. Día soleado. Suaves brisas.

Puedes ponerte en marcha.

Confía en tus destrezas y pericias.

Seguridad a todo costo.

Observa las reglas del camino.

Ten presente que emprendes una jornada larga e intrincada.

Prepárate para los desvíos, sorpresas y voces seductoras
que puedan extraviar tu rumbo.

Sigue adelante. No vuelvas la vista atrás.

El tiempo hará su magia.

Disfruta del paisaje. Alerta tus sentidos.

Mira dentro de ti. Contempla el despertar de tu alma.

Entra en el reino de la maravilla y el asombro.

Es tuyo.

Recuerda

Tu jornada es más importante que tu destino.

Luto por el doctor Li Wenliang

*Coraje es resistencia al miedo,
dominio del miedo, no es ausencia de miedo.
(Mark Twain)*

El doctor Wenliang ha fallecido.
Un símbolo trágico de la explosión del virus
y la indignación por su encubrimiento.
La población china lamenta su muerte.
Las autoridades lo interrogaron, amonestaron,
y lo acusaron de difundir rumores y falsas alarmas.
Después de su partida, el gobierno censuró
el anuncio de su muerte.

*¿Debo pretender que soy sorda y lerda?
¡Cuántas máscaras debo ponerme para sobrevivir!
El clamor de la poeta Wei Shulyin, enfermera voluntaria
en la docena de hospitales improvisados en Wuhan.
Ella no sólo tiene que luchar contra el mortal virus –
prevención, control, la verdad de los hechos, la cara de la muerte-
Ella también combate la voz del gobierno que lo silencia.
La doble faz del miedo.
¡Cuántas máscaras debo usar para sobrevivir!
Yo no vine a Wuhan para admirar los cerezos en flor.*

La joven poeta, Yu Xiuhua, lamenta la muerte del doctor Wenliang.
*Descanse en paz. Usted no quería ser héroe. Pero lo es para nosotros.
No hay peor virus que el castigo por atreverse a hablar.
No tememos a la muerte. Tememos morir antes de nuestro tiempo.
Las ondas del Rio Amarillo trasportan gente y llevan espectros.*

El coraje del doctor Wenliang ha inspirado
a sus estudiantes de medicina a hablar, a protestar.
Su carta es un manifiesto en pro de la verdad y la libertad
el alma de toda nación, la gracia redentora para su país.
Matar la verdad es igual a matar seres humanos.

El virus es ahora una pandemia.

Marzo 8, 2020

CON UN VELO DE AGUA EN SU PICO

José Luis Molina Martínez
*Academia Norteamericana
de la Lengua Española*

Nunca supe sus nombres

A Gerardo Piña-Rosales

De pocos árboles conozco sus nombres
y eso a sentirme culpable me obliga.
¡Cuánto hubiera gozado de haber podido
decirles su gracia y contarles lo claro
de su sombra de música, cómo varía
su color según las épocas botánicas
del año, pues también para ellos corren
los días: cada vez que el sol se oculta
más allá de Cabarna se pierde, morado, uno!

Si ellos supiesen cómo el sol africano
sus hojas hiera, volverían su rostro
a la brisa marina. Tampoco son más bellos
los árboles con flores de color prestigioso.
Más frondosos son aquellos que acogen
pájaros silenciosos de raudo vuelo,
como los mirlos: apenas llegan, salen
de estampida como si huyesen de un sombrío
fantasma habitante entre las secas ramas
y buscasen la soledad de la íntima altura,
cuya brisa es ya límpido azul diáfano
como un Ángelus de oro. Bajo los árboles

claustrales, se posan en sus cimas verdosas
y oscuras, y, a su tiempo, anidan, tímidos,
en los capiteles que acogen catequesis de piedra
y apocalipsis escatológicos para sufrir
hasta en el tránsito, cuando el justo juez
haga temblar los pilares del alma:
se siente uno como reo, ante el pelotón
de ejecución, que espero el tiro de gracia
por si se escapa del fuego cruzado,
fuego de enemigo, fuego ejecutor que llena
de miedo simbólico, mientras el hombre sigue
siendo hombre, pues nadie maquinar puede
contra la naturaleza que como es lo hizo.

Cuanto más desarrollo interior ha un hombre,
más sufre. Por eso, el horizonte es algo que oculta,
en secreto, lo que queda detrás de uno mismo:
lejanía es y desconocimiento del futuro.

Del libro inédito *Con un velo de agua en su pico*
(2016).

**EL CICLO DE LA MARIPOSA
(Invierno, Primavera, Verano, Otoño)**

Salvatore Poeta
Villanova University

*“¿Cómo se llega a ser una mariposa?
Preguntó Pooh pensativamente.
“Se debe querer volar tanto que
se está dispuesto a abandonar de ser oruga,”
respondió Piglet.
“¿Quieres decir morir?” preguntó Pooh.
“Sí y no,” respondió.
“Lo que parece que vas a morir,
pero que en realidad seguirás viviendo.”
-A. A. Milne*

INVIERNO

*La mariposa recordará por siempre que fue
gusano.*

Mario Benedetti

Vendrán las mariposas invernales
a pacer en los campos infértiles de la luna:
el mudo posar de blancura pura
y el duro picar de huesos polvorosos.

El niño sale en el claro atardecer
a recoger lirios en campos de nieve,
por brazos el silencio lanudo de una nube
y por ojos el gélido viso de cristales crepusculares.

La luna se asoma con su cucharita de plata
a arrancarle al niño las pupilas,
el niño huye montado
a un potro de viento
bajo una llovizna de estrellas,
sus ojos entornados a la noche
en lugar de pupilas dos blancas mariposas.

PRIMAVERA

*Aquello que para la oruga es el fin del mundo,
para el del mundo se llama mariposa.*

Lao Tse

Anoche por inquietud
me despeñé
dentro del momento exacto
en que la semilla rompe,
con su gemido vertical,
el himen de la tierra,
en busca de la solemne agonía
de un amor virginal.

Al instante siento a mi espíritu escabullirse
hacia un campo abierto de límpidas azucenas;
cautivado por sus prístinas túnicas almidonadas
y alas cristalinas movidas por la brisa bañada del sol,
me entrego candorosamente
a la promesa de su paraíso seminal,
arrobándome de sonrisas
y susurros melodiosos
de lejanas voces pasadas...

Mientras tanto
desde lo alto de un monte lejano
las mariposas primaverales
se vienen asomando;
el batir de alas grisáceas
ennegrece el viso cristalino
de un cielo desolado,
y con punzantes picos
royendo implacablemente
la pupila impertérrita de Dios.

VERANO

*El leve aleteo de las alas de una mariposa
se puede sentir al otro lado del mundo.*

Proverbio chino

El revoloteo de mariposas solares
con sus picos metálicos en el agua,
baten sus alas de líquido fulgor
mineras de la negrura del profundo mar.

El sabor arenoso tiñe sus bocas
de fosfóricos huesos medio roídos,
reminiscencia de carne y vagos oídos
montan caballos de blancura espumosa...

Sus dos destinos lamen las olas,
con mi alma desnuda entre dedos salados,
y una tenaza me apresa entre dientes de hierro
y me siento desmenuzarse en una baba de calcio...

Las trémulas mariposas blanquecinas
con alas plateadas en la noche,
levantan sus picos hacia la luna
dientes relucientes roen sus huesos...

OTOÑO (Dos versiones)

*Se eleva, viaja, vuelve, sin reposo
alrededor de ti vuela sin reposo gozoso
a pagarte el tributo que es debido.*

John Milton

(Versión una)

¿Qué hacer con la hoja que no quiere
desprenderse del árbol en invierno,
con el recuerdo aguado
de una lágrima sin derramar,
o la solemne oración de una nostalgia
forzada a hacer una genuflexión
ante el altar de silencio que esculpe el olvido?
¿Qué hacer...?

A la distancia una mariposa descortezaba
el tronco de un manzano,
lijando sus ramas desnudas
con la punta de su lengua calcárea.

Mientras tanto una triste brisa otoñal
levanta un montoncito de hojas
hacia el escéptico viso de un cielo cristalino.

(Versión dos)

¿Qué hacer con la hoja que no quiere
desprenderse del árbol en invierno,
con el recuerdo aguado
de una lágrima sin derramar,
o la solemne oración de una nostalgia
forzada a hacer una genuflexión
ante el altar de silencio que esculpe el olvido?

¿Qué hacer con la mariposa que descortezaba
el tronco de un manzano
lijando sus ramas desnudas
con la punta de su lengua calcárea?

¿Qué hacer con la triste brisa otoñal
que levanta un montoncito de hojas
hacia el escéptico viso de un cielo cristalino?

¿Qué hacer...?

POEMAS

María del Valle Rubio

Poeta y pintora

Frente al muro perforado de ventanas

Yo me desvivo así
buscando un agujero
donde sembrar los ojos.

Quiébrase el muro, ofrece
posible panorama de la luz
Mas las ventanas mudas
imitan las estrellas
de un cielo de hormigón.

En la noche yo soy otra ventana,
pira que reconoce
la dimensión del fuego
y extiende su barbecho
hacia otra llama.

Derrota de la noche mi locura
cuando me erijo tea
y desconozco
espejos y memoria;
cuando enlazo los puentes
sobre el muro
y me declaro río.
El río de ventanas que recorro.
La larga superficie de mujer
donde aboco y resido.

A cuarenta y seis grados a la sombra en Sevilla

Se ha detenido el sol en la palmera. Bella plaza Sevilla
que duerme amontonada bajo todos sus dátiles de fuego.
Mediodía del sur, ascua y semilla de géiser y volcán.
Vibra el naranjo al canto de la luz y se desprende
el ave de la siesta hasta la fuente. Todos los abanicos
disponibles. Se mueren los relojes
y flamígeros galgos se avecinan. Bajamos las persianas
y los párpados. Nueva beatitud. Claridad inaudita.

Sur

Digo Sur y me conformo.
Después el mar. Gibraltar a la espera.
Las columnas de Hércules, más allá,
cansancio de la historia.

Navega su añoranza Menesteo
y los hombres de aquí
conquistan el Atlántico.

Basta sólo creer:
Puerto de Palos, gloria,
las joyas de la reina...
No se fueron los moros.
Mirad a Boabdil
regresando a sus lágrimas.

Giralda y medialuna, alhambra y jornalero,
Andalucía y grito.

Catedral y cabildo para sermón y fuga.

El pozo

Alguien lo sembró allí
tan vertical y fiero
como un hundido mar acorralado
donde la muerte fluye y se avecina
para invitar al fondo.

Niños sedientos, manos
de todos los galápagos, monedas
con la inscripción del miedo,
enajenan el agua.

Basta mirar
para sentir el eco de las sombras,
la atracción del imán de sus espejos
y el vértigo feraz que la mente recorre.

Ampárame brocal de tu soberbia.
De tu estrecho
bajar
definitivo

París nocturno

Perdida por las calles de París,
me persigue un bohemio
que se asoma a mis ojos.
París. “¡Oh, la nuit !”
Pasan hombres oscuros con paraguas
que cruzan bulevares,
y mujeres erguidas con tocados,
que van por azoteas
de un cielo que imagino. Melancólica
canción en el café “et maintenant...”
(de la Piaf).
Y fantasmas de nieve en los cristales
me recuerdan temidas impresiones.

La inquietante moneda de la noche
me ofrece solamente
su cara entristecida.
No acierta a compensarme con la suerte.
No me responde al símbolo
del amor y la gloria.
Afuera queda el frío
y un viejo atardecer desesperado

Soledad

Hay una soledad que envuelve el día
con su túnica larga de pereza.
Soledad de la luna y de la noche.
Soledad de la fragua.
Hay una soledad arrolladora
que cubre los raíles.
Soledad paralela de los puentes.
Soledad de los ríos.
Soledad del barquero
y de los puertos.
Soledades orillas.
Siempre solos alzamos la bandera
a la esperanza.
Miro más allá de lo humano
y Dios nos reconoce
eternamente solo.

**PLAZA MAYOR
ODA O DAME UN NOMBRE**

Joseph Tyler
University of West Georgia

Plaza Mayor

Antes de marcar mis pasos os diré
que vuestra SALAMANCA es una fiesta fausta.

A todas horas, aun en noches de Fonseca,
la plaza, meca de espectáculos, se llena.
Los que vemos y los que nos contemplan,
como en el cuadro de Velázquez, forjan
y forjamos lo que son y los que somos.

Plaza Mayor, lugar de encuentros impostergables,
¿Qué sorpresa nos espera para hoy?
¿Qué figuras formarán tu nuevo elenco?
Oh, cuadrilátero hermoso de señoriales salidas
y párvulas entradas.
Lugar de “voyeurs” y comediantes
que rítmicos bamboleasteis o
tímidos tambaleantes
se acercan y se cercan
a/en una noche nueva, inmemorial y edificante.

Plaza Mayor, lugar donde azorada (A Sor Hada)
ronda la felicidad
y en cuyo amplio patio pasta el minotauro.

Plaza Mayor, lugar de luz y enjambre,
en el que marcamos nuestros previos pasos
inexorables...

Salamanca (Spain) 13-VII-90

Oda o Dame un nombre

Para A.H.T. (in memoriam)

Entre hombres ilustres e hidalgos (hijos de algo),
En el etimológico sentido de la palabra, allí *requiescat in pace*
El poeta consentido (con sentido) de la torre de Babel.

Allí, donde se ultima (o se trunca) la Mariano Escobedo, A dead-end Street!
Allí se hiergue el muro, o la muralla, que limita el panteón llamado San Juan;
Y al otro lado, como en Carón, como en la otra orilla, allí
Estás (porque ya jamás serás tú)

Alejandro Hernández Tyler

Con tu voz apagada, bajo el fulgurante y polvoriento sol.

Quizás algún día, alguien llegará a marcar sobre la piedra fría
Tu ausente e ilustre (re)nombre.

Joseph Tyler
Culiacán, Sinaloa, México
6 de septiembre de 1985

**OBRAS DE CREACIÓN:
Narración corta**

Mis queridos hijos
Brenda Cappuccio
Florida State University

4 de otoño

A mis adorados hijos:

Hoy, más que siempre, mi corazón está con vosotros. Aunque celebramos el domingo vuestro cumple, os extraño mucho en este día tan especial. Os imagino a cada uno festejando con vuestras familias y los nenes, tú, Cami, en la costa, y tú, Nico, en las montañas. Y al visualizaros, me pongo aun más nostálgica.

Voy a permitirme el lujo de rememorar el casi medio siglo pasado antes de llegar al propósito de esta carta tan sentimental como confesional. Soy profundamente consciente de que de aquí en adelante nuestra vida va a cambiar; será el fin de lo conocido o el principio de una nueva aventura o, con suerte, los dos. Por ahora, podría ir directamente al grano, pero la cobardía que me ha callado ya por 40 años me incita a ser esquiva y a demorar un poco más.

La historia empieza el día que conozco a vuestro padre. Una tarde en Pamplona durante los sanfermines. Susi y yo recién habíamos llegado a la ciudad haciendo autoestop y estábamos fritas. No teníamos alojamiento, por eso nos paramos en la calle a pensar qué hacer cuando se acercaron dos tipos vestidos de blanco con pañuelo rojo, todo lo tradicional. Nos invitaron a bailar y yo, confiando en el sentido común de Susi, no me opuse (especialmente porque, por una vez en mi vida, a mí me había tocado el más guapo).

Llegamos al parque donde el baile y yo lo más que quería era sentarme y descansar pero el tipo insiste y me encuentro en sus brazos. Siempre había preferido los

hombres altos y me parecía raro, aunque simpático, ser abrazada por un tipo no mucho más alto que yo. Y con un abundante bigote tan negro como sus ojos.

Todavía bailando, nos presentamos. Cuando me dijo que se llamaba Miguel Hito Capa, yo, con el barullo de la música y la gente, entendí Miqui y así lo llamo hasta ahora. Eso le hizo reír a carcajadas pero a su vez no le gustaba mucho mi nombre, Kimberly ("no existe tal nombre en estas tierras", me explicó), y cuando le dije que mi segundo nombre era Mía, declaró que era ideal y así me llamó hasta su muerte. Me encantaba.

Lo que pasó después os va a hacer entender por qué, siempre que os pedía un beso, me miraba y me guiñaba el ojo. Bailábamos y me susurró al oído, "¿No me das un beso?" Le dije que no, que no le conocía y que no le iba a besar. Se quedó callado un minuto y me preguntó, "¿Me tienes miedo?" Ahora era mi turno reír —la misma idea de que yo, una americana fuerte, inteligente, estudiante graduada, viajando en un país que había estudiado por diez años, tuviera miedo a un españolito bajito— me hizo reír hasta llorar. No le gustó mucho mi reacción y farfulló, "Lo digo por el bigote" lo que, por supuesto, me hizo reír más.

En fin nos pusimos de acuerdo con que íbamos a probar un solo besito y, si no me gustaba, se acabaría la cosa. Pues, como ya habréis supuesto, me gustó y ya sabéis cómo terminó ese capítulo ...

Con los pocos meses que me quedaron de la beca, nos vimos todo lo posible, pero al fin y al cabo tuve que volver, reaciamente, a EEUU. Allí empezó mi martirio: quejas por parte del novio que tenía toda mi atención, críticas por parte de mi madre que no soportaba la idea de un yerno español (y mucho menos una hija viviendo en España), consejos por parte de mis profesores que terminara la carrera antes de tomar una decisión, etc. Y en España, vuestro padre escuchando las dudas de sus padres (¿cómo puedes preferir a una americana —y una mayor por tres años, encima—, sobre una buena chica española y católica?), sus amigos burlones por ser enamorado y su jefe por estar distraído por una mujer que seguramente había vuelto a su país para olvidarse de él cuanto antes.

Al mismo tiempo, manteníamos una correspondencia intensa y apasionada. Escribía sorprendentemente bien vuestro papá, se expresaba clara y tiernamente. Acordaos de que todo eso fue MUCHO antes de que las llamadas telefónicas fueran comunes (de hecho, en esa época eran super caras), antes del Internet, hasta antes de los ordenadores personales y los teléfonos móviles así que nos escribíamos a mano, a veces más de una vez al día.

Pero era una correspondencia tan cándida, tan sincera, tan cariñosa, que cuando por fin me vine para acá —sintiendo siempre la mirada frígida de mi madre horrorizada por la falta de respeto de su hija mayor que la había dejado sola, viuda, con sus hermanos menores para vivir *en pecado* con un tipo de otro país— que al reunirme con Miqui, era como si nunca nos hubieran separado, ni mucho menos por más de un año.

A pesar de las malas suposiciones de mi madre (la abuela que nunca llegasteis a conocer), no íbamos a vivir juntos simplemente porque la posición de Miqui lo hizo imposible. Le habrían tenido que castigar de alguna manera y yo, sabiendo cuánto le gustaba la profesión de policía, no iba a ponerle en riesgo. Os moriríais de la risa si os dijera cómo eran las maquinaciones que tuvimos que crear para estar juntos ...

Entre nuestras "reuniones" —las públicas y correctas y las otras más íntimas— yo había empezado a explorar el catolicismo. Me preguntaréis por qué, puesto que hace muchos años que no entro en una iglesia y otra vez la respuesta tiene que ver con vuestro padre. Yo sentía que él estaba incómodo con la relación más o menos ilícita que manteníamos en esa época, pero él nunca me presionó. Pero sabía que si iba a haber boda, tendría que ser de forma tradicional. Nunca me olvidaré de la cara del cura, el Padre Sebastián, cuando le expliqué, a modo de contestar su pregunta, que a lo Unamuno, por mucho que quería creer, lo intelectual no me dejaba. Me apuré a decirle que sí sentía el poder cariñoso de la Virgen María pero tenía dudas respecto a Jesús y Dios, lo que no le consoló mucho, creo.

Fui aprendiendo y justo cuando estaba bien metida en el catecismo, se enfermó y murió Franco. Para esas alturas ya estábamos dedicados a la idea del matrimonio y un compromiso formal y encontramos un piso y nos casamos con la bendición de la Iglesia, pero no la de mi madre. Si no hubiera estado locamente enamorada de vuestro padre y sin la presencia de mi gran amiga Georgia, no sé si podría haber controlado las lágrimas. Resultó que Georgia había hablado con Mamá, tratando de convencerla que Miqui era muy buena persona, que éramos una pareja feliz, pero Mamá se negó a asistir ni a reconocer la unión. (Fíjate, Cami, que casi te puse el nombre Georgia pero Papá quería un nombre "menos americano.")

El primer año lo pasamos fenómeno. No teníamos mucho dinero pero no nos faltaba nada: estábamos contentísimos, teníamos amigos muy buenos y era bastante estar juntos. Pero en cierto momento empecé a sentirme vacía de una manera. Había supuesto que tendríamos hijos pero puesto que no había pasado, me puse a estudiar en la universidad y consulté a un ginecólogo. El tipo me dijo que a lo mejor nunca podría concebir lo que para mí fue una condena a muerte. Por meses siempre que

mencionaba el tema vuestro padre me había dicho que no lo importaba, que estaba totalmente feliz con nuestra vida y que no tener hijos no le hacía quererme menos. Sin embargo, la idea o el instinto o el deseo llegó a ser obsesión. Yo pensaba que disfrutaba bastante de vuestro papá (que faltaba bastante en casa a causa de las misiones que me preocupaban tanto) pero él era mucho más perspicaz de lo que yo sabía.

En el momento tomaba una clase de literatura de principios del siglo XX y además trabajaba con el profe como ayudante. Para poner el dedo en la llaga, en clase leímos *La tía Tula*, *Yerma*, etc. lo que era una tortura. La escapada mental a que normalmente me invitaba la ficción ahora me parecía un íntimo amigo traidor.

Ese mismo semestre volvió vuestro papá una noche después de una misión especialmente larga de casi un mes. No me molestaba mucho estar sola tanto tiempo pero la verdad esa vez le había echado de menos más que nunca. La reunión fue especialmente dulce y tierna esa vez. Varios días más tarde tuve la regla, lo que siendo otra señal de mi infertilidad y fracaso como mujer, siempre era ocasión de lágrimas y depresión. Salimos de casa una tarde para caminar un poco en el parque, y vuestro padre pronunció la palabra que habíamos pasado años esquivando: la adopción.

Obviamente lo había considerado --mucho-- pero me parecía peligrosa por si volviera a aparecer la madre biológica queriendo a su hijo, cómo explicárselo al nene, qué hacer si el nene quería buscar a los otros padres, etc. Además, esperaba darle a mi marido una mini-copia de él mismo. Pero en fin el anhelo era más fuerte que la duda: estaba desesperada y podría haber amado a una muñeca. Discutimos por horas tanto nuestras preocupaciones como los aspectos positivos del asunto. Luego me dijo que prefería estar conmigo sin hijos que estar con cualquier otra y tener varios hijos y eso me emocionó profundamente.

No tuvo que irse en otra misión por más de dos semanas y todavía siento la intimidad entre nosotros en esos días. Era realmente un sueño. Pero inevitablemente tuvo que marchar otra vez y me dejó sola pero totalmente enamorada. Estaba prohibido que me llamara (para que nadie se enterara de dónde estaba) así que nunca sabía cómo estaba ni donde ni cuándo iba a volver. No me sorprendió mucho, entonces, cuando me llamó y pidió que pasara a buscarlo en la comisaría, aunque normalmente lo traían a casa. Al llegar, me fui corriendo hacia su oficina y, al verle la cara, me frené porque tenía una expresión que nunca había visto antes y que no podía identificar.

Se acercó y me abrazó, diciéndome que había traído un regalito y a ver si lo quería. Me llevó a la oficina del jefe y, antes de abrir la puerta, me miró otra vez con esa expresión desconocida. Cuando por fin entramos lo primero que vi eran dos

bebés, obviamente recién nacidos, encima del escritorio del jefe. No tenía la más mínima idea de quiénes eran pero, puesto que siempre me han encantado los bebés y que me parecía una maldad tener a esos chiquitines en la comisaría, me acerqué a mirarlos. Poniendo toda mi atención en las criaturas, apenas escuchaba que vuestro papá me explicaba que a los mellizos los habían encontrado abandonados durante una redada que hicieron. Fue entonces que me di cuenta de que me estaba literalmente regalando esos dos preciosos seres... No sabía qué hacer, si echarme a llorar del dolor de pensar en el abandono o del puro profundo placer de tenerlos entre mis brazos.

Obviamente, esos divinos y perfectos bebés erais vosotros y os llevamos a casa para no soltaros nunca más. Eso lo digo plenamente consciente de que esta carta lo puede cambiar todo. La misma posibilidad me parte el alma, pero no quiero que os enteréis por casualidad o después de mi muerte. Escucho las noticias y el dolor de las madres que no conocen a sus hijos ya adultos y el resentimiento de los niños robados que han crecido en una ilusión me abrumba. Nunca dudé de lo que me había dicho vuestro padre hasta que empezaron a publicar las historias de esas personas desesperadas ... y entonces asomó el gusano de la incertidumbre.

A pesar de todo, no puedo sinceramente pedir os perdón por razones egoístas. Os quiero más que la vida misma y no puedo imaginar mi vida sin vuestra deliciosa presencia. Entre vuestro papá, vosotros y la literatura, he tenido una vida llena de cariño y de sustancia, una vida con significado. No somos de los fachas ricos que adoptaron bebés robados para "salvarlos" de los efectos "negativos" de sus padres republicanos. Os queríamos como seres humanos y disfrutábamos de cuidaros y observaros llegar a ser los individuos que sois hoy. Por eso no puedo arrepentirme de lo que ha pasado pero sí siento mucho el efecto doloroso que esta carta puede provocaros. A modo de agradecer los años pasados juntos, os ofrezco ayudar si queréis investigar la cuestión de vuestro origen.

Y por si, en el peor de los casos, desgarradoramente, no me podéis disculpar, os digo por la enésima vez que, con ecos de Bécquer, como yo os he querido, nadie os querrá más.

Un beso gordo para los dos,

Mamá

**Siete pasos de mi romería
por el destierro**

Víctor Fuentes
University of California, Santa Barbara

1. HACIA EL CERO (10-12-2013)

Recordando *Narrow Road to the Interior*, de Matsu Basho y sus haikus, conduciendo hacia el Norte, al llegar a San José, me asaltaron estos remedos haikusianos:

Cielo amarillo el mío
cabezas de vacas negras
aparecen desaparecen de cristal

Encapuchados de blanco plástico
quedan atrás en el helor
los podadores del seco viñedo

Por atascadero 36 grados
56 en San José
¿Cómo llegar al 0 del Zen?

Ya pelando la mandarina,
Dejo fuera la polución
Del Freeway y del Ego-Yo.

2. GRACIAS A LA VIDA (2-9-2014).

2-9- 2014. Hoy domingo, antes del concierto, a las 3, en la entrada del Museo de Arte de Santa Bárbara, de Perla Batalla y su grupo musical, me dirijo al rincón “Dama”, “Caballeros” del Starbucks de la esquina. Me falló el número de la clave de la puerta y, al volver de pedirla de nuevo, y casi olvidada, ya se había entrado otro. “Quédese aquí –me dijo la hispana dama parada ante la puerta de la suya– cuando salga dejará la puerta abierta, como ésta”, añadió en español, metiéndose en la suya de la que salía una joven. Y así fue. Alta, bien peinada, con sus aretes lucientes, vestida de domingo, tendría unos ochenta años esta amable señora latina.

Afuera del Museo, no había casi sillas en la reducida explanada de su pórtico, ni dejaban sentarse en las escalinatas de la puerta central, pero sí en los escalones de las dos laterales. Me recosté en la barandilla al pie de la escalinata, y, al volver la vista, noté que parada, en los de arriba, con su vestido negro y un chal blanco, estaba ella, separada por la barandilla de un par de amigas sentadas. Fantástica la música, y encantadora Perla Batalla, gafas negras, melena ondulante, cimbreada, bailando y cantando acompañada de sus músicos. De una ranchera de Alfredo Jiménez, a “Sabor a ti”, “Yo tenía un cascabel”, a una cumbia, bailada por el director musical del grupo, y a la de “Reloj, no marques las horas”.

Una niña, morena, de no más de tres años, acompañaba con sus saltitos de baile y júbilo cada una de las canciones... Ahora, Perla cantaba “Gracias a la vida” de Violeta Parra, serían ya cerca de “las cinco en punto de la tarde”, y al entonar “Que me ha dado tanto”, sentí un sordo, e imprevisto, ruido, y vi rodar a la dama, que se desplomaba 5 escalones boca abajo, para quedar tendida a dos pasos de mí. Me incliné hacia ella y, enseguida, acudieron varias personas y los del Museo. Pensé que era una caída muy aparatosa, pero..., de pronto, vi un chorro de sangre, muy densa y oscura, en el pavimento y cubriendo parte de su cara. Trajeron toallas de papel y un empleado del Museo dobló su chaqueta azul y cuidadosamente la puso bajo su cabeza... El atónito estupor se extendió por la pequeña explanada enmudecida. Penosa impavidez en los rostros, segundos antes, tan alegres, golpeados por aquel funesto detenerse del reloj marcando la hora: las desconcertadas miradas de los niños y niñas más cercanos al suceso reflejaban una angelical piedad...

Al llegar los primeros auxilios, y la ambulancia, con su ululante bocina, barriendo, de la *State Street*, todo rastro del concierto musical, me fui muy afligido. La altiva y amable dama, una hora antes abriendo y cerrando la puerta del wáter, se desangraba en el pavimento a la puerta del Museo de Arte. Ojalá, que “gracias a la vida”, no fuera muy grave, a pesar de lo aparatoso, y todo quedase en una estatua yacente vista por mí en el Museo.

3. PEREGRINACIÓN ONÍRICA

22-2-2015. A un mes de cumplir los 82 años; fluye el tiempo con la rapidez del río que se desagua en la mar. Leyendo la interpretación de Heidegger del poema “Memoria” de Hölderlin, me encuentro esto que escribí al margen de la página del libro. “Mi sueño (10-25-2008)”:

Pasando y cruzando las calles entre la glorieta madrileña de San Bernardo (por donde viví de los 7 a los 21 años) y la de Bilbao, anhelante, fugaz, queriéndome comer la tierra natal bajo el pavimento.

¿Soñé esto antes o después de leer lo que se dice del grandioso poeta alemán: “que para él la peregrinación a lo extraño es esencial para el retorno a la tierra natal”. Retornada en sueños, en mi caso?

4. RUEDO QUIRÚRGICO (18-11-2014)

“¡Antes del paseillo!”

Dormido en la camilla/barrera
Me tapo con el amor
A cabeza y cuello
M pecho y corazón
O óvalo del vientre y vejiga tocada
R genitalia y hasta los pies

“La corrida”

Saliendo al ruedo sobre ruedas
Vestido de luces por el foco del quirófano
El anestesista da un pase de mano
Sueño la corrida, pitos
Entra el cirujano a..., sanar

“El arrastre”

Arrastran al toro/cáncer ovillado
Desperté: ¡vive Dios!

5. RECUENTO SEUDO ZENista

La NADA ES LO MEJOR DE todo. (6-12-2015)

“Todos los días son buenos”, me dijo la corredora hormiguita cuando la iba a aplastar con el pie. En la playa, un perrito, con su dentona boca abierta, se abalanza hacia mí... pero me habla con efusión: “Gracias por haber sido bueno con la hormi-ga”. Al rato, otro del mismo tamaño, se pone, y alza la vista, a la altura de mi rodilla y, hociqueándolo, lee en el pequeño libro de haikus que tengo, boca abajo, en el brazo tendido: “After a long nao / the catyawns, rise, and goes out / looking for love”. “Aquí, eso lo hago yo”, exclama el perrito, me da una lamida, toma una carrerilla y mea, gozoso, sobre una roquita. “No seas riposo”, me alerta con su eco en el mar... De noche, redonda, oronda, la luna, con su fresco fulgor diamantino, como recién sacada del refrigerador en el esplendente plato del azul. Regalo de la repostería celestial. ¡Me la comería toda, sin dejar NADA!

6 . NOCTURNO (20-1-2015)

(Tras una lectura de sonetos del Barroco y para poder dormir).

Me acuesto a las 10.35 p.m. y, por la ventana entreabierta, doy recreo al alma para que se vaya a jugar con las estrellas y besar a su infinita luz divina. Convierto el cuerpo inanimado en un amasijo de objetos confundidos con los otros cachivaches de la habitación, y respondiéndolo solo al tacto:

La cabeza, una bola de queso gruyer con sus agujeros vacíos (los de los ojos, oídos...); el torso y el trasero un chafado chasis de aquellos diminutos autos Seat de los años 50 y 60; el sexo “cayado”; las extremidades, ramas secas caídas: las manos, con los dedos entrecruzados, un enredado poliedro, y los pies, unas zapatillas roídas. El corazón, un reloj despertador con su tic-tac medio silente. Todo cubierto con una lona, a salvo de algún aguacero y de ventosidades, y con sueños, entrecortados, de cosas —y personas—perdidas.

Con el alba, la retozona alma vuelve al cuerpo. Y, entonces: “Levantose y echó a andar”.

7. PEATÓN (4-7-2014)

De espalda a la Fiesta de la Independencia del país, me doy el festín de estar leyendo las maravillosas Prosas Profanas de Rubén Darío y su centauro Quirón me dice:

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas tienen raros aspectos, miradas misteriosas; toda forma es un gesto, una cifra, un enigma; en cada átomo existe un incógnito estigma; cada hoja de cada árbol canta un propio cantar y hay un alma en cada una de las gotas del mar...

Y remata: “Grineo, sobre el mundo tiene un ánima todo”. Paseando por la vereda de la calle Remedios, me meto en el jardín: “Toca, Tócame. Dame un poco de alivio -me pide el olmo viejo- se me cae el alma”. En este árbol, rígidamente tieso, con la corteza crustácea como la de un paquidermo milenario, en el semitronchado tronco y endurecidas ramas, aquí y allá, nacen unas breves hojitas que me cantan “verde que te quiero verde”. Un poquito más adelante las hojas del pino entonan su perfume entrándome en los pulmones y me pongo a silbarle agradecido; las de otro árbol, pequeño y anodino, su anímico murmullo sedoso, es acompañado por el trino de un pájaro azul, las hojas de la palmera baten, airosas, la música de sus abanicos... Pero, ¡ay!, de nuevo, en el asfalto de la rúa, la metalizada alma de las tuberías de un depósito de gas me suelta su alienantes gruñido raposo, y la señal metálica con el dibujo de paso de viandantes, medio roído, me expele: ¡Pea: TÓN!

RESEÑAS

Rodríguez Cañada, Basilio. *Cuaderno Mediterráneo. Historias, leyendas, mitos*. Madrid: Sial Pigmalión / El Basilisco 19, 2021. ISBN: 978-84-18335-70-5. 164 pp.

A manera de introducción, quiero referirme a la poesía de Basilio Rodríguez Cañada anterior a este libro. El escritor José María Paz Gago, estudioso de su poesía, indica que: “A lo largo de un cuarto de siglo, Basilio Rodríguez Cañada ha sabido construir y deconstruir una obra poética densa, extensa, intensa. Diversos temas en apariencia y un solo tema central en realidad: ‘la experiencia de la vida como experiencia amorosa’”. Y el poeta Basilio explica: “Y si el amor es uno de los principales temas literarios (no sólo poéticos), no cabe duda que es una necesidad básica en nuestras vidas, una existencia sin amor es una historia de hastío, soledad y abandono. Por todo ello, el amor está omnipresente en mi poesía y, sobre todo, en mi vida”. Veamos una muestra de su poesía amorosa de su libro *Los adolescentes* (1983).

Perfil de sueños

Los rosales florecidos,
el reverdecer de los campos,
las primeras caricias,
besos tan dulces,
el olor de tu piel.
Recuerdos esparcidos por la brisa
entre las flores y el trigo,
veneno que aspiro y me llena.
Te tornas en sueño;
Me obligas a soñarte.

Sus poemas nos llevan por itinerarios y desplazamientos reales, sentidos, soñados y añorados: África, El Caribe, América Latina, Asia, Europa. Es el poeta viajero,

siempre en camino, cumpliendo su destino humano o como hispanista y gestor cultural. Sus travesías por varios continentes lo llevan a escribir poemas que captan el alma de los pueblos, su cultura, su historia, sus sueños y desvelos.

Alma africana:

He visto la puerta por la que salieron
Aquellos que nunca pudieron retornar
al atravesar esa arcada de piedra
dejaban para siempre
la tierra sagrada de sus mayores,
la libertad de sentirse
hombres y mujeres,
hijos del sol y de los ríos,
de la aldea y de su pueblo.
Negra memoria de la memoria negra...

El poeta Basilio también se remonta al pasado personal en remembranzas de su tierra y de su infancia en Extremadura. Realiza el regreso a los orígenes con evocaciones del terruño y se proyecta al futuro en un discurso poético imaginativo con riqueza de recursos poéticos.

En *Cuaderno Mediterráneo. Historias, leyendas, mitos* el poeta lírico y dramático pone su empeño en reconstruir personajes cargados de humanidad, héroes anhelantes de realizar su destino. Cuatro poemas épicos reviven el acaecer histórico y mítico de las civilizaciones en torno al mar Mediterráneo. Sus protagonistas son arquetipos universales: “La reina Elisa Dido”, fundadora de Cartago, mujer hermosa e inteligente, “Elisa fue una princesa fenicia, que se vio obligada a dejar Tiro para evitar la letal avaricia y ambición desmedida de su hermano”. “Se arrojó al fuego sacrificial y fue venerada por el pueblo de Cartago como si hubiera sido una diosa” (63). “El sueño de Alejandro” convertido en “Una ciudad tan próspera e ilustrada, Alejandría, que “habría de satisfacer el hambre y el ansia de conocimiento de viajeros y habitantes de todas las razas” (73). “Pigmalión y Galatea” el artista que esculpe una figura femenina y se enamora de ella. Con ayuda de los dioses la estatua cobra vida y Pigmalión convierte su sueño en realidad. “Pigmalión, con la magia de su arte milagroso, creó un personaje de tales formas que acuñó un nuevo canon de belleza: armónica, atractiva, complaciente” (95). Ulises héroe de la Odisea. “Es el eterno viajero que busca la respuesta a su desconcierto vital” (153). Estos poemas nos remontan

a la antigüedad clásica en torno al Mediterráneo, piedra angular de la civilización del mundo Occidental. Asimismo, asistimos a un reencuentro con los escritores de la literatura clásica, Homero, (*Odisea*), Plutarco (*El sueño de Alejandro Magno*), Virgilio (*La Eneida*), Ovidio (*Metamorfosis*).

Los poemas de *Cuaderno Mediterráneo* revelan los sueños, las hazañas, las luchas, conflictos, sacrificios, triunfos y pérdidas de estos héroes y heroínas y sus deidades. Se aprecian los motivos inherentes a la tradición épica: el viaje, el sueño, lo fantástico, ya que los dioses intervienen en el destino de los héroes. En un ámbito de aventura y suspenso se reviven historias de amor, grandes conquistas, actos fundacionales junto con el motivo mítico y humano del regreso a casa, como por fin lo logra Ulises.

El poeta Basilio inicia su poemario con cinco poemas que alertan al lector: *Audentes Fortuna Iuvat*, (La fortuna favorece los audaces), palabras de Virgilio. Estos cinco poemas introductorios plantean principios éticos para triunfar en la vida. Se vuelve a la pregunta clave en la filosofía griega: ¿Qué debo hacer yo durante mi corta existencia? ¿He de dejarlo todo al azar? O he de forjarme un proyecto de vida.

Los epígrafes para estos poemas introductorios constatan el carácter de viaje imaginario, mítico y poético a través de la historia. “Un libro, como un viaje, comienza con inquietud y se termina con melancolía”, palabras de Vasconcelos. Al referirse al mar, Julio Verne define, “El mar es el infinito viviente”. Proust dirá que “El único verdadero viaje de descubrimiento consiste no en ir en busca de nuevos paisajes, sino en mirar con ojos nuevos”. De Horacio toma el poeta Basilio un sabio consejo para su lector: “Acuérdate de mantener el ánimo sereno en los momentos difíciles”.

El lector vive con intensidad cada avatar en este poemario donde luchan el bien contra el mal, la creación y la destrucción, la verdad y la mentira, la felicidad y el desengaño, la fidelidad y la traición. En esta obra poética, el poeta Basilio integra la historia, el mito, el arte y la poesía con una doble intención ética y estética. Cada episodio pintado con su pluma, viene acompañado de sugestivas ilustraciones, pinturas de grandes artistas a través del tiempo, material exhibido en museos de Europa, África y el Medio Oriente. Se abre así el poemario a un diálogo con el imaginario artístico que de manera visual expresa los contenidos de la poesía y viceversa. Luces y sombras de las pasiones humanas, imágenes sensoriales, paisajes marinos, vientos huracanados. El poema realiza la función ekfrástica de dar voz y vida al arte que congela el tiempo. El lector contempla las ilustraciones de los motivos épicos, líricos, eróticos y dramáticos de la antigüedad clásica en torno al Mediterráneo en varias versiones. Entre ellos, la guerra de Troya, la fundación de Alejandría y su biblioteca, Ulises y el canto de las sirenas, Penélope leyendo una carta de Ulises, el encuentro de

Ulises con Penélope, Telémaco, Pigmalión enamorado de su propia creación, y muchas más, que enriquecen el poemario.

Asimismo, el lector aprecia el poder del mito, su impacto en el inconsciente colectivo y el poder de la poesía que redime la historia. “La función más importante de la poesía”, dice Octavio Paz, “lo que podría llamarse su función histórica, consiste en la consagración o transmutación de un instante, personal o colectivo, en arquetipo. En este sentido la palabra poética funda los pueblos” (199). Según el poeta Robert Hayden (1913-1980), la poesía frente a la historia ofrece “aperturas” y permite “comprender, sanar y reconciliar” (“*Poetry and History*”) (1). Para Borges el propósito de la historia es hacernos vivir “el ilusorio ayer” y demostrar su vigencia en el presente a sabiendas de que la historia es, al fin y al cabo, “sucesión de sombras y de sueños”.

El cometido de Basilio, poeta juglar para nuestro siglo, es llegar al lector moderno y dejarle un legado artístico, retomando el pasado clásico y abriendo nuevos horizontes. “El poeta”, dice Basilio “es un monarca irresponsable que transita el tiempo y el espacio creando mundos alternativos a la realidad circundante. El historiador intenta reflejar los hechos reales, pero el poeta inventa historias y torna la realidad a su antojo, aunque con la oculta intención de ser verosímil” (C. Lee, 166). En este poemario como en toda su obra, el poeta Basilio anhela comunicarse con su lector, y a través de este encuentro, “inventar un mundo más humano”. El poeta se siente “destinado a sanar el corazón del mundo” y comparte con su lector “su sed infinita de amores y paisajes”. El poema se configura acudiendo a intrincadas narraciones y descripciones cargadas de suspensos, presagios, oráculos. Hay dolorosos exilios, huidas, seducciones y artimañas. Como también, travesías por el Mediterráneo, centro geográfico y mítico, además de ceremonias, guerras y muertes. Veamos algunos ejemplos de su poemario:

Pigmalión y Galatea

*Cada noche, antes de conciliar el sueño, acaricia la imagen con ternura,
la abraza y besa sus labios con ardor, pero los percibe fríos y pétreos,
y no encuentra el calor y la urgencia que el joven rey ansía y busca en ella.
También al despertar, cada mañana, repite su ritual de enamorado:
admira la belleza de la imagen cincelada y la imagina con vida...*

El sueño de Alejandro

*Al posar sus ojos sobre ese trozo de tierra, bañada por el mar y el Nilo,
la imaginó como el lugar idóneo para fundar la población
que inmortalizaría su legendario nombre y su linaje.*

*Una ciudad tan próspera e ilustrada
que habría de satisfacer el hambre
y el ansia de conocimiento
de viajeros y habitantes de todas las razas,
culturas y procedencia del orbe conocido.*

*Una ciudad cuya biblioteca se convirtió
en el archivo más importante de la Antigüedad,
el más fabuloso templo del saber humano
que centró la erudición de las ciencias
y las bellas artes,
el orgullo de los Ptolomeos.*

Así nos relata el poeta Basilio, el viaje de **Ulises** y la perenne contradicción del ser humano, *El espíritu indómito y rebelde / que se afana en buscar un imposible.*

*Odiseo representa el doble viaje,
el externo, físico o geográfico,
y el virtual, íntimo e introspectivo.
Es el eterno viajero que busca
la respuesta a su desconcierto vital,
y que, a pesar de anhelar el regreso,
se aleja cada vez más de su origen.*

Propongo que el poeta Basilio nos ofrece una filosofía de vida que yo denomino como “un decálogo lírico para el joven lector”. Los diez mandamientos para saber vivir y triunfar. Estas sentencias van entreteljadas en los poemas.

1. La fortuna favorece a los audaces. Has de ser osado. 2. Acepta los consejos de los que te quieren bien. 3. Lucha por la vida que ambicionas. 4. Prudencia y

sencillez son las mejores consejeras. 5. Alerta: la vida ofrece tortuosas sendas, dudas y enmarañadas realidades. 6. Conócete a ti mismo y cuida tu vida interior. 7. Trabaja con tesón y no cambies nuestra preciada esencia humana. 8. Lo realmente valeroso es resistir los cantos de las sirenas. 9. Acepta que puedes errar, pero procura ser mejor cada día. 10. Atrévete a vivir un imposible. Así, los poetas cantarán nuestras gestas. Tú, joven lector, también puedes escribir tu propia gesta,

*Y así permanecer eternamente
en la memoria común de los pueblos,
en los sueños de todos los mortales
y en las páginas de esta particular
concepción del viaje como una sed infinita de
amores y paisajes,
con la única certeza de que solo somos
la dulce verdad de un engaño.
Pues ser honestos es deber del poeta, no de sus versos (153).*

En el prólogo a *Cuaderno Mediterráneo*, Ridha Mami señala la calidad estética del poemario de Basilio.

Como buen conocedor de la poesía de Basilio, percibo que *Cuaderno Mediterráneo* viene para marcar una nueva fase en su trayectoria e itinerario poéticos, quizá es la etapa de la madurez. A lo largo de muchos años, puede que buscando satisfacer un deseo provocado, ha ido moldeando sus ideas y ha conseguido ofrecernos unos versos que sugieren, inspiran y nos hacen reflexionar.

Cuaderno Mediterráneo cuenta con un epílogo a cargo de la escritora Nery Santos Gómez en el cual ella da evidencia de la fascinación que ejerce el Mediterráneo en Basilio, junto con las culturas que han surgido en su entorno a través de la historia. Ella misma participó en un evento en las ruinas de Cartago donde Basilio Rodríguez Cañada dio una conferencia sobre la Reina Dido. Así dice la escritora: “La fresca brisa del mar recorre los monumentos que un día tuvieron un fulgor tal que hasta el momento presente son vestigios”. Nery Santos asegura que estos poemas “nacieron de la necesidad del poeta de volver al pasado para reconstruir el presente,

necesitado de ser rescatado, pulido, moldeado o convertido en poema”. Santos pronostica que “este *Cuaderno* será consultado por maestros y leído por alumnos”.

Obras Citadas

- Borges, Jorge Luis, *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero. 1977.
- González, Javier. *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Hayden, Robert. Citado en “Poetry and Fiction: Facing History and Ourselves” 2013. [www.http://tj.facinghistory.org/reading/poetry-histo](http://tj.facinghistory.org/reading/poetry-histo).
- Lee, Cecilia Castro. *El imaginario poético de Basilio Rodríguez Cañada: Intimidades, itinerarios, memorias*. Madrid, Sial Pigmalión, Trivium, 2018.
- Paz Gago, José María. Prólogo a *Suma Poética* de Basilio Rodríguez Cañada. Sial Pigmalión, Madrid, 2011.
- Rodríguez Cañada, Basilio. *Cuaderno Mediterráneo. Historias, mitos, leyendas*. Madrid: Sial Pigmalión. 2021.

Cecilia Castro Lee
Profesora Emérita
University of West Georgia

Caro Valverde, María Teresa y Vicente Ruiz, Pedro Andrés (Coords.) (2021). *Proyectos de innovación para aprender a argumentar en Educación Secundaria*. Murcia, España: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística. ISBN: 978-84-09-31883-4. 250 pp.

En 2021, cien años después de que falleciera Emilia Pardo Bazán, se ha publicado un libro tan original en su propuesta educativa como bien cuidado en su edición por el Servicio de Publicaciones y Estadística de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia: *Proyectos de innovación para aprender a argumentar en Educación Secundaria*, en memoria y promesa de la obra artística e intelectual de esta eminente escritora que merece ser reconocida como clásica en las letras hispánicas y universales, no porque así la hayan consagrado quienes dictan el canon, sino porque su legado intelectual es clásico por ser moderno o, como han indicado los coordinadores de este libro, “rabiosamente actual”.

La originalidad del libro radica prioritariamente en su enfoque, pues no proyecta luz para rescatar el perfil nítido de la sombra de la escritora gallega, de sus hechos y obras, según los estudios biográficos y analíticos que reconocen el mundo, sino que rescata luz de su obra admirable y sincera para proyectar su palpito vivo en el iris inquieto de las generaciones futuras, según los estudios educativos que quisieran cambiar el mundo.

Lo que interesa aquí no es la autora como objeto iluminado, sino la escritora como coraje de luz. Comprendo, por ello, la delicadeza del título donde no aparece su nombre sino los proyectos de cambio de los jóvenes que pueden aprender a argumentar en compañía del imaginario de sus letras. Y aprendo del símbolo de su cubierta que, como proa del libro, nos trae una victoria de Samotracia avanzando en un significativo color lila que rompe la oscura adversidad.

Es también un libro original por su propósito genérico, pues pretende aportar al profesorado un recurso didáctico sobre el que no existen antecedentes en el panorama pedagógico internacional, ya que pretende cultivar el desarrollo de la argumentación en la etapa de Educación Secundaria abordando crítica y creativamente el legado

feminista de Emilia Pardo Bazán en su producción cuentística para amplificarlo como educación de género de la juventud. Existen algunos manuales prototípicos de argumentación, aunque son muy pocos los dedicados a esta etapa educativa. Pero resultaría muy difícil hallar proyectos promotores de la argumentación con una misión de justicia social y, concretamente, hasta la fecha actual, este es el primero al respecto que se dedica a la educación de género del intelecto juvenil de la mano de Emilia Pardo Bazán.

El conjunto de proyectos recogidos en el mismo se cohesionan, además, con sus objetivos específicos, que versan sobre el trabajo de desarrollar la competencia comunicativa de los estudiantes en su capacidad de redactar comentarios argumentativos atentos al tejido intertextual de las obras y a la multimodalidad genérica y digital donde se despliegan. Tales objetivos son consecuentes con la hipótesis doble de estimular desde la actividad de tales comentarios la argumentación democrática de los estudiantes y de empoderar la ideación de proyectos educativos por parte del profesorado egresado del Máster de Secundaria; todo lo cual justifica la estructura y el proceso de cada capítulo, donde hay un proyecto educativo en homenaje a Pardo Bazán a partir de comentarios críticos sobre sus cuentos feministas. Se nota en ello la orientación experta de los coordinadores del libro, María Teresa Caro Valverde y Pedro Andrés Vicente Ruiz, ambos profesores de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia y catedráticos de Educación Secundaria con amplia trayectoria investigadora sobre el tema del libro, cuyo trabajo no en vano se enmarca en el proyecto I+D+i “Innovación epistémica de un modelo de comentario argumentativo de textos multimodales en la enseñanza del español como lengua materna y extranjera” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

La antología *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres* publicada por la editorial Contraseña compila una serie de cuentos donde Emilia Pardo Bazán retrató en profundidad la resiliencia heroica de la mujer que planta cara al machismo opresor. En sus argumentos reverbera su ideología krausista, librepensadora, comprometida e intempestiva en los tiempos donde el sexismo era insignia conservadora de la cultura española. Por ello, tales cuentos han sido escogidos para trabajar la educación de género con sentido crítico innovador, como ha sucedido en los siete proyectos incluidos en dicho libro, a los que precede el capítulo “Proyecto de argumentación urgente: Emilia Pardo Bazán, el reto de la mujer” redactado por los coordinadores de la monografía, donde se concreta con gran precisión el esquema pedagógico que rige la organización común de todos los capítulos: el planteamiento y la justificación donde se comenta con hipótesis, argumentos y conclusiones la educación de género del cuento seleccionado; los objetivos general y específicos de cada

proyecto; los contenidos de las competencias comunicativa y global implicadas; las estrategias metodológicas de las tareas dinamizadas en torno al texto inspirador (guía de lectura interpretativa, plan de la tarea, intertextos multimodales, organizadores previos y modelos textuales); la transferencia a la comunidad de aprendizaje; la multimodalidad digital empleada; los resultados, difusión y proceso de evaluación previstos; las conclusiones; las referencias y los anexos.

Los proyectos integrados en el volumen evidencian un trabajo conjunto excelente por parte de sus autoras y autores para cruzar desde los objetivos a la realidad. Son los siguientes:

-“Ahora hablan ellas”, cuyas autoras son Soledad Caballero Hernández, Verónica Guillén García, Ana María Cantos Poveda y María García Tornero. Las tareas del proyecto desembocan en la producción de hipertextos creativos como el sonoviso, la carta de advertencia a una víctima, el cartel publicitario y la noticia para un periódico escolar.

-“Todas, mujeres en plural”, de Miriam Lamtouni Armenteros, Helena López Igualada, María Dolores Lozano González y Elisabet Maíquez Sánchez. La multimodalidad de tareas, géneros y formatos se centra en la creación de monólogos “telempáticos”, entrevistas audiovisuales y microrrelatos, incorporados a un documental participante en un festival de cine.

-“Pardo Bazán 2.0”, realizado por Andrea Ruiz Coll, Clara Paredes Lajarín, José Miguel Riquelme Gómez y Jorge Juan Sánchez González, donde proponen la confección de infografías, videobooks, guiones teatrales y cortometrajes en la web 2.0.

-“Talleres concatenados por la visibilidad de la fortaleza femenina”, obrado por Andrea Campello Guirao, Marina Fondón Martínez, María Teresa Gómez Gómez y Yolanda María Gómez Saorín, quienes, a partir del fundamento de los derechos asertivos, elaboran cuentos, canciones-reacción y cortos para una muestra audiovisual sobre el tema reivindicado.

-“La semana de Emilia”, cuyas responsables, María del Mar Ruiz Sánchez, Gloria Sánchez Cegarra, Gema Soto Saura y Khadija Ragmi Houari, habilitan la infraestructura didáctica para la elaboración de relatos sentimentales ilustrados en un libro digital, de entrevistas en el marco de un encuentro intercultural y de una pieza teatral breve para una Semana Cultural.

- “Voces de Marineda, un programa de radio en clave de género”, un proyecto de Paloma Marín Gil, María Nieves Meca Rueda, María del Rosario Moya Fernández y Marta Palacios Pérez ,donde se diseña un proceso didáctico para dar

oportunidad a la preparación discente de producciones divulgativas y argumentativas, entrevistas y cartas que se integrarían en un programa radiofónico (pódcast) en clave de género.

- “Visiongram”, preparado por Lucía Herrero Martínez, Guillermo Doménech Fructuoso, Inmaculada López García y Mónica López Moreno con tareas cuyos curiosos títulos (“Instacómic”, “Reflexgram”, “Instastory”) aluden a los géneros tratables en una cuenta de Instagram cuya tesis se funda en que no existe educación crítica sin educación emocional.

En suma, atendiendo a la conformación estructural de su plan pedagógico, a la variedad y la actualidad de las tareas propuestas, a la fundamentación científica de las decisiones tomadas según evidencia su profusa y selecta relación de referentes bibliográficos, a la riqueza de anexos con materiales didácticos útiles para hacer realidad en las aulas el objetivo fundamental de este libro, y, sobre todo, a la sólida base reflexiva de la que parte cada proyecto, cabe afirmar que es una obra elaborada con gran esmero por su numeroso elenco de autores y por su coordinadores y que su utilidad no reside solo en lo procedimental como, sobre todo, en lo epistémico y en lo motivador. Es muy de agradecer que las propuestas didácticas no partan de una simple introducción descriptiva de acciones y mención de tópicos curriculares, sino de una fundamentación y una justificación educativas solventes, originales y necesarias para resolver problemas cotidianos de nuestra sociedad, porque verdaderamente es grato abrir un libro para enseñar a aprender que no se contente con técnicas sino que piense en la convicción del lector sobre la razón de ser de su iniciativa. También se agradece cómo todos los responsables de las ideaciones de este libro valoran la fuerza de la invención artística de Emilia Pardo Bazán reivindicativa de los derechos de la mujer en la actualidad. Nos sobran, pues, los motivos para leerla hoy como *influencer* del siglo XXI.

Así pues, recomiendo encarecidamente este libro a todos los docentes que deseen plantar “semillas de futuro” en su profesión dando a la literatura la oportunidad de recobrar su vigor en la vida actual para expandir la libertad de expresión y de acción al servicio de la democracia y el alma que la habita: la dignidad humana.

María González García
Universidad de Murcia

Higuero, Francisco Javier. *Reiteraciones indagatorias en la narrativa policiaca. De Jiménez Lozano a José Luis Correa*. Madrid. Ediciones del Orto, 2021. ISBN 978-84-7923- 591-8. 434 pp.

Es un atrevimiento casi desmesurado por mi parte emprender la reseña de cuanto expone el profesor Higuero en su extenso libro, cuya lectura debe dosificarse debido a la densidad de su contenido y, sobre todo, al método, los métodos, que utiliza, si tenemos en cuenta al no especializado en la teoría del texto literario el conocimiento crítico-teórico se presupone que buscarse el análisis de la novela policiaca, para quien resultaría un libro casi inabordable, por lo que nos parece un ensayo apropiado para los filólogos e interesados por la filosofía social como una *addenda* o su intersección: literatura filosofía. Quizá sea más útil exponer cuanto su lectura ha generado como respuesta al escrito *de otros*, cuya proceso es consecuencia interdisciplinar (novela ensayo) de la lectura *de uno* del escrito *de otros*: unos novelistas escriben novelas policiacas, Higuero las lee y escribe sobre ellas el libro que nos ocupa, y yo escribo sobre el escrito del profesor, poseedor de un importante currículo en la materia temática del texto sobre el que he reflexionado. Espero que mi osadía lo interprete justamente y se disculpe mi intromisión.

Entrar en la interpretación del libro del profesor Higuero, Wayne State University, parece también, de inmediato, de una complejidad digamos que excesiva para el lector no habituado, debido al marco crítico en el que se sitúa para su análisis, aunque forma parte de su trayectoria, debido al criterio crítico al que responde su escrito y debido, sobre todo, a la amplitud de sus lecturas para comprender la categoría de su ensayo y la magnitud de su crítica. A este respecto, he de concretar sin tardanza que son 27 las páginas que ocupan la exhaustiva bibliografía citada sobre el tema, casi 500 títulos, muchos de ellos de uso no muy común, lo que indica lo racionalizado de su empeño y lo espectacular de su conocimiento teórico.

Introducirse el lector, profesoral o no, especialista o no, no solo en la teoría textual, no hablo de su interpretación, sino de la indagación filosófica del contenido, es una operación intelectual de calado profundo por la envergadura de los conocimientos narratológicos que utiliza para analizar los textos de los novelistas seleccio-

nados, porque no se trata exactamente de la obra en sí, sino de la intertextualidad y la referencia social de las situaciones temáticas que se hallan en los textos que atañen a la moral pública y a la filosofía, por no citar a la política. O por no decir que exige una labor hermenéutica (Gadamer) para su consecución. Porque el ensayo que reseñamos se puede considerar como una respuesta del autor a la obra de los que él analiza. Se sitúa el autor en la posmodernidad y parten sus análisis de la aplicación del deconstructivismo a las situaciones temáticas que se hallan en los referidos textos. No se trata de desmontar la estructura del lenguaje textual sino de relacionarlo con su significado. Es, pues, un acto descentralizador resultado de una lectura abierta, no dogmática. Sus referencias son bastante más amplias, como se desprende de su lectura, lo que genera más posibilidades de comprensión y, por supuesto, las de sobreinterpretación (Eco), ajena a la atención del crítico, pues este autor ni siquiera aparece en su bibliografía.

Ubicado en la deconstrucción de Derrida como método básico y en el razonamiento abductivo de Peirce, quien lo considera una forma de razonamiento, amén de la inducción y la deducción, señala Gómez Redondo (2008: 309) que la teoría deconstructivista implica la ruptura de las estructuras de pensamiento en el concepto de diferencia entre filosofía y lenguaje, la utilización de una metacrítica y una escasa ocupación de la creación literaria, de ahí que el profesor Higuero constituya una excepción como demuestra en/con el libro que nos ocupa, dedicado a la literatura de ficción, porque las novelas que analiza no son documentales. Pero, debemos recordar que la deconstrucción no constituye un método en sí porque es una estrategia de lectura. Pero, también es cierto que el modo de manifestar sus resultados a otros lectores, lo que hace el profesor Higuero, sí constituye un método. El profesor Higuero propone un significado de texto entre otros posibles, así que lo que busca es acceder a la intertextualidad y a la multiplicidad de voces en cuyas interpretaciones el autor es solo una localización.

El conocimiento de las obras sometidas a su análisis puede ayudar al lector, por no decir que son imprescindibles, para la comprensión de la teoría que va desgranando el profesor Higuero. Mas, en verdad, mi intención radica en racionalizar el contenido de la obra del profesor, el madurado método que utiliza, los recursos que pone en juego, las interconexiones genéricas que se producen y su misma definición de narrativa policiaca. Eso no quiere decir que haya que olvidarse de los autores y obras que comenta, sino incorporarlos al relato inconmensurable del doctor Higuero, para que el lector, el reseñador en este caso, reflexione sobre la obra novelística, pues lo que se comenta es el libro que trata del relato policiaco de/en esos autores.

Sin duda, es una obra para especialistas, para estudiosos de esta tendencia analizada desde una perspectiva no muy corriente en la bibliografía al uso, pero también es útil para conocer la aplicación de una teoría crítica concreta a un texto literario también específico. Se podría hacer un extracto del contenido del libro y otro del criterio utilizado y de su desarrollo, para mostrar la obra de cada uno de los escritores seleccionados y poder "reconstruir" la deconstrucción que producen las reiteraciones indagatorias, al tiempo que analiza también la obra ensayística.

La obra del profesor Higuero se abre con un *preámbulo* breve y se cierra también con un *epílogo* corto. Podría parecer su lectura un resumen de los objetivos del autor y su tránsito por la teoría acerca del restablecimiento del orden conculcado, o indicar un modo de lectura y aplicación de su teoría, mientras que el epílogo estaría centrado, dentro de su carácter descriptivo, en los procesos indagatorios que se derivan de las técnicas novelísticas de los autores seleccionado por el autor del ensayo. Sin embargo, participan del mismo espíritu que todo el ensayo en sí.

Sí conviene decir que no es el crítico, sino el novelista, el que tiene que tener en cuenta la estructura dual de la historia del crimen, según Todorov (1974): lo ausente, solo conocido por la víctima y el criminal, y la historia de la investigación, lo presente, solo conocido por el investigador y los lectores. Pero este es otro cantar.

Se estructura el libro en 8 partes, cada una de las cuales se divide en capítulos:

PARTE	AUTOR	SINTAGMA	CAPÍTULOS
		DEFINITORIO	
1	José Jiménez Lozano	Ananmética	1-3
2	Alicia Giménez Bartlett	Introspección	4-8
3	José M ^a Guelbenzu	Disfuncionalidad	9-11
4	Esteban Navarro	Lo impredecible	12-13
5		<i>Fenomenología</i>	
	Raúl Guerra Garrido	Histrionismo	14
	Paz Castelló	Traumas	15
6		<i>Discurso Narratológico</i>	
	Juan Manuel de Prada	Amenazas mortales	16
	Juan Marsé	Taxonomías	17
	Javier Reverte	Autodiegética	18
7		<i>Cognitividad</i>	
	Dolores Redondo	Dubitatividad	19
	Clara Sánchez	Deudas	20
8		<i>Procedimientos abductivos</i>	
	Salvador Felip	Segmentariedad	21
	José Luis Correa	Focalización y perspectiva	22

El material que proporcionan las 434 páginas del libro exige una amplitud de la que no se dispone para una reseña completa, por lo que iremos "tocando" aspectos selectivos de alguna que otra cosa que nos llame la atención. Se habrá observado que los *sintagmas definitorios* que he entresacado del índice de la obra no obedecen a criterios estrictamente críticos, sean propios del estructuralismo, de la pragmática, de la semiótica o la hermenéutica, porque se interrelaciona con otros géneros, tanto literarios como *discursivos* (Dehennin 1986: 21-43) situación que abre perspectivas desde el análisis *interdiscursivo* según Tomás Albaladejo (2011: 277-301). Por otro lado, este tipo de análisis supera los límites de la literatura comparada:

«en 1975 [...] el llamado boom de la teoría literaria en pleno apogeo durante aquella década [...] convierte la reflexión teóricofilosófica de signo deconstructivista en el centro de gravitación de los estudios comparatistas» (Naupert 1997: 270).

Higuero define este tipo de narrativa como

«la narración de determinados delitos y crímenes, seguidos de las investigaciones llevadas a cabo por personajes pertenecientes a las fuerzas del orden público, sin olvidar a los profesionales del ámbito de la judicatura, ni tampoco a individuos concretos de carne y hueso, quienes de buena fe y, por un motivo u otro, tratan de apoyar el esclarecimiento de lo acaecido e indagado» (9).

Esta definición parece concorde con lo que asumen los especialistas del género:

«aquél tipo de relatos que se centran en la investigación de un hecho criminal, implicando así la aparición de los elementos imprescindibles de este tipo de literatura: el detective, el crimen, el criminal y la investigación (Martín / Rodríguez 2011: 261)»,

aunque Higuero amplía los elementos componentes del subgénero a la judicatura y a los que de buena fe contribuyen a la solución del caso.

Tampoco entra Higuero en algunas disquisiciones que, en este caso, no afectan a su escrito, quizá las considere como cuestiones previas al desarrollo teórico, cual es si el profesor acepta que la novela policiaca forma parte de los relatos ficcionales o no, pues algunos críticos la consideran como una especie de reportaje que se lee como una historia ficcional. Martín / Rodríguez (2011: 264), entienden que no es ficcional porque «cuenta hechos reales verificables y documentados», aunque asumen que «es

un producto estético que toma como motivo narrativo la realidad sin ficcionalizarla» (265). Creo que se refieren a los artículos periodísticos que dan cuenta de los hechos delictivos ya que solo informan, no construyen una historia, aprovechando cualquier técnica tendente a la resolución del conflicto, basada en la realidad o producto de la imaginación.

Llegado a este momento, es útil señalar adecuadamente algunos apartados del libro para verificar no tanto la importancia del novelista en el desarrollo del contenido, básica por supuesto, sino el desenvolvimiento del libro del autor, quien estructura, de manera modélica, el contenido de su magnífico ensayo realmente actual y que camina por otros derroteros a los habituales.

La Anamnética, como reivindicación en la novela policiaca de Jiménez Lozano, es una práctica que se refiere a los datos que son útiles para tratar y definir situaciones más o menos complejas, cual son el enfrentamiento al delito, a la muerte violenta. Recoge datos del pasado que informan el presente. El autor actúa contra el despiadado olvido de las víctimas, lo que exige una cierta preocupación por el dolor ajeno y la revisión del criterio *justicia* para recalificar un nuevo modo de llevarla a la práctica, cuyo final sería una *teología política*, según entiende Metz (2007), lo que, en definitiva, nos conduce a la hermenéutica del discurso relacionado con la crítica, sea de la escuela que sea, estructuralista, pragmática, hermenéutica o deconstructivista. En este sentido, Higuero recoge el sinsentido del sufrimiento injusto e inmerecido que existe en el mundo (Omar Ruz 2008: 575-603).

Esos pequeños prólogos, que actúan solo en cierto modo como *prolepsis*, al menos determinan los criterios del autor al elegir un aparato crítico. Aunque no busque anticipar objeciones, que no lo hace, exponen elementos constitutivos de su explicación que no incluye algunas veces en el texto mostrativo, de igual manera que alguna notas explicativas o aclaratorias que figuran a pie de página deberían formar parte del texto, dado que en ocasiones tienen carácter teórico y facilita la lectura. Cuando analiza la obra de Giménez Bartlett, habla de estrategia deconstructiva y *discurso diegético* como lugar o medio en el que se desarrolla la trama, lo que después le permite hablar de *desterritorialización* (Deleuze & Guattari), y, por supuesto, de *actantes* en lugar de personajes, porque Greimas considera que también hay que tener en cuenta sentimientos, ideas, valores y objetos que forman parte de los sucesos de un relato. Este criterio concede un halo humanista a este tipo de novela como indicará Higuero al analizar la novela de Guerra Garrido. Pero, en realidad, lo que busca el profesor es

evidenciar la superposición *diseminatoria* de un cúmulo de ausencias, más o menos notables, que deconstruiría cualquier intento crítico encaminado a aproximarse a esta novela bien sea partiendo de paradigmas estructuralistas o buscando seguridades hermenéuticas fijas (71-72).

Derrida dedica un libro entero a la diseminación, y, en un momento dado, afirma que «es ese concepto hermenéutico de polisemia el que habría que sustituir por el de diseminación» (Derrida 1997: 393). Viene esto a confirmar mi aserto primero: si no se conoce la deconstrucción, será casi imposible acceder al significado semántico último de lo que propone el profesor Higuero. Eso no obvia para efectuar otro tipo de lecturas.

Cuanto antecede es bueno para el lector porque así sabe ante qué teoría literaria ha de situarse pues radica en la que cita constantemente: estructuralismo como teoría del texto (Barthes); narratología (Genette / Todorov); semiótica (Greimas), pragmática (Searle), que analiza aspectos no lingüísticos que sí pueden condicionar el uso que le damos al lenguaje, y, sobre todo, la deconstrucción (Derrida) que busca comprender la relación entre texto y significado. No nos sitúa a Gadamer en la hermenéutica porque tampoco se ocupa directamente de ella, pero sí se considera una experiencia, no una transgresión. Indudablemente, ayuda los conocimientos de autores de la última filosofía que figuran en su bibliografía, como Hannah Arendt y el mismo Metz ya citado. Sin olvidar sus propios conocimientos en tal disciplina como lo demuestra su libro de 2018 (Higuero). El lector de Higuero se va a enfrentar a todo eso que es familiar a los filólogos. Aunque su enfoque crítico sea conocido, su resultado es novedoso, pero complejo y profundo, apropiado para los estudiosos, pero no reservado a ellos.

Por otro lado, es satisfactorio que aplique la teoría de la *cognitividad emocional* (Ortony 1998) una de las respuestas de las emociones es la cognitiva al análisis del relato policíaco, pues de este modo se esclarecen «los acontecimientos delictivos en que se ven involucrados» los personajes, aunque en este caso lo fundamental es la relación delictiva urbana rural, transformada por la deconstrucción que la sitúa en una pragmática del texto distinta a la anterior (139).

En realidad, no se trata de una interpretación del escrito de esos novelistas, ni siquiera de una sinopsis de lo que acontece, sino de la introducción de esos textos en las diversas teorías literarias elegidas para extraer después la información que faciliten esos hechos delictivos que forman parte del subgénero novela policíaca que se relaciona con el comportamiento humano, con la moral cívica, con la educación y

con la ideología. En este caso, se analizan las emociones a través de la fenomenología de los sentimientos que, en muchos casos son los determinantes de los crímenes novelescos, porque así sucede en la realidad ¿ficcional?, cuya narración toma casi todos los ingredientes de esa realidad real diaria.

La reflexión que Higuero efectúa con relación al título de la novela de Guelbenzu es modélica por cuanto soluciona la contradicción aparente que se produce al considerar al *asesino* como *piadoso*. El lector no avisado, o el que no reflexione sobre el título, quizá no lea la novela con todo aprovechamiento si no tiene en cuenta que ninguno de los personajes que intervienen «tuvieran justificación piadosa alguna», sino que se referían a las mentiras "piadosas" «que atraviesan todo lo relatado e influyen de hecho en las motivaciones alimentadas también por el ejecutor de los crímenes en cuestión» (154).

Si regresamos a nuestras especulaciones antes de acceder a otros elementos críticos que conforman su escrito, hago constar que quizá sean las focalizaciones de los novelistas y la del propio Higuero, sito siempre en una condición posmoderna, lo que determina que, desde esta premisa, analicen los problemas siguientes: a) los que crea la existencia, b) los que conculcan las leyes convivenciales, d) los que evidencian situaciones extremas medidas entre el olvido del pasado y la complejidad de un futuro en el que apenas se cree, en busca siempre de una materialidad que viene a sustituir a la intimidad por una nueva sentimentalidad, y a la experiencia por la inmediatez y el populismo ideológico político (Rabotnicof 2018), d) los que no son una herramienta heurística, dentro siempre de perspectivas fenomenológicas que se muestran en la conciencia, mediante métodos que se salen del texto y aparcan o dejan de lado los inmanentes. Eso no quiere decir que no atienda a otras propuestas o no las tenga en cuenta. Toda esa presencia le sirve para la construcción de su método personal variable, dado que la focalización textual la ejecuta desde diversas opciones según el texto objeto de su análisis y/o propuesta.

Como Lyotard rechaza el retrato de la sociedad como proyecto para salvar la humanidad, yo diría que para salvar a la sociedad de sí misma, quizá por ello Higuero se ocupa de las situaciones sociales marginales, en las que casi obligada e inmediatamente se exige un restablecimiento de los valores cívicosociales de tipo burgués, que permanecen exactamente igual que antes, aunque con la capacidad expresa de que la sociedad descubra los fallos para legislar de acuerdo a evitar su comisión, alejar al personaje dañino o pagar su débito hasta con su propia muerte violenta, según el código penal de los países que no la hayan abolido. Higuero, a partir de su particular instalación para el análisis textual en la posmodernidad para evitar la crítica inmanente (Romero 2020: 717)), que cuestiona la realidad social desde dentro, recu-

perada por Honneth (2014), posee otra característica que reside en aportar nuevas significaciones textuales que generan otra información añadida (y diferente) del análisis de la obra en sí. Aprovecha de este modo la libertad de gestionar el texto según su pensamiento y conocimiento le dictan.

Así que, sin desdeñar el nivel semántico, que es el que en verdad nos indica el significado del texto, aporta una nueva visión al tener en cuenta las perspectiva social y su deterioro consiguiente, utilizando recursos filosóficos que ayudan a la comprensión textual, partiendo, insisto, de los pilares de su metodología, igual pero cambiante según la obra a la que se acerque, porque no improvisa subjetivamente en su enjuiciamiento social, atento a los cambios que producen las motivaciones y los hechos tanto grupales como individuales que determinan las reacciones psicológicas que, convertidas en actos a veces contra la sociedad genitora del mal, ocasionan la conculcación de la norma. Porque, he de advertir, aunque ya es conocido, que el profesor Higuero no es autor de novela policiaca, sino crítico de ella, no solo a través de sus conocimientos filológicos, sino de la *metacrítica* interdisciplinar.

Sin duda, situarse en ese estrato casi obliga a enjuiciar moralmente esos hechos propios de una ideología o política generada en un momento dado, a veces coercitiva. Higuero evita pronunciarse en ese sentido de modo lapidario, porque solo expone, como dije al comienzo, sucesos "de otro". Y como el otro "soluciona" la situación que él comenta, como ya he dicho, desde los pilares metodológicos que sostienen su entramado intelectual, pues equilibra emociones, razón, intuición, comprensión de los símbolos, con la cultura, social para unos, intelectual para él. De este modo, relata los sucesos "de otro", los relatos policiacos, por encargados de restablecer el orden social, desde el conglomerado crítico desde el que expone hechos que están fuera de él. O sea, si todo lo expuesto, más el añadido de sus criterios filosóficos y los propios de la *eticidad democrática* (Honneth 2014) y de la geografía crítica o radical (Harvey 1992⁷), más o menos humanizada, a pesar de su influencia marxista, aporta soluciones críticas comprensivas de la inteligencia del novelista, poseyendo el lenguaje, su semiología simbólica y las claves semánticas se produce la lectura comprensiva de situaciones límite que necesitamos asimilar moralmente, pues solo se entienden tras una lectura comedida desde las propuestas metodológica ya conocidas.

En cuanto a esas implicaciones filosóficas no expresadas, pero deducibles y comprensibles por la metodología usada, por la bibliografía específica que reseña, he de decir que no es un intento personal en la intertextualidad concreta de su análisis, sino de manifestar que la crítica literaria no debe considerarse como crítica filosófica, ni viceversa, sino, en mi creencia, como resultado de esa interacción disciplinar o genérica que ayuda, sin duda, a la verdadera interpretación textual.

La relación filosofía-literatura ya ha sido analizada desde un planteamiento deconstruccionista por Paul de Man, Harold Bloom y Derrida, entre otros, los cuales atribuyen mayor relevancia a la literatura que a la filosofía, mayor relevancia a la crítica literaria que al discurso filosófico argumentativo. (Aguilera 2007: 163), aunque Rorthy (Vásquez Rocca 2005) entiende que la función principal del crítico es la de «facilitar un amplio espectro de reflexiones morales que nos sugieran una revisión de los modelos» (164). Higuero no manifiesta su postura ante este y otros dilemas de modo directo, sino que deja libertad al lector al solo presentar hechos punibles y sus consecuencias señaladas por los novelistas a los que interpreta en sus libros o artículos. Así no contribuye a la conversión de la filosofía en crítica literaria posmoderna, así evita, al parecer, participar en un *totum revolutum*.

Ya hemos hecho alguna que otra incursión en los capítulos que dedica a los novelistas. Aunque vamos a añadir alguna nueva consideración, el espacio concedido será "conculcado" de seguir añadiendo reflexiones que puedan facilitar la lectura del profesor Higuero y su contribución a la crítica literaria en materia de tanto auge porque el público exige este tipo de novela que, en cierto modo, es reflejo de la sociedad. Por eso anuncio ya un final a mis divagaciones. Ni tampoco me voy a referir a la aplicación de criterios políticos a la crítica literaria porque varían o deben variar cuando el escritor modifica sus posiciones políticas. Es más, a algunos teóricos les parece que se trata de hacer pasar criterios políticos por literarios o artísticos (Kristal 2001) y no lo encuentran plausible.

Mas, antes de concluir, es de recibo volver a las cuestiones dejadas casi en el aire, como son las propuestas prácticas efectuadas para el enjuiciamiento crítico utilizado para el análisis estructural o pragmático o deconstruccionista, o ese todo, instalado siempre en la posmodernidad.

De la pragmática de Peirce toma el concepto de *abducción* considerado «como si fuese un examen meticuloso de presuntos hechos, permitiendo que estos sugieran una teoría» e «implica llegar a formular una conjetura explicativa que entraña novedad» (392). El profesor Higuero la utiliza como una forma de razonamiento además de la inducción y deducción que parte de la descripción de un hecho para llegar a una hipótesis que explica las razones del mismo mediante las premisas obtenidas.

Pero también tiene en cuenta el criterio de *normalidad* entendiéndola como no lo acaecido única y exclusivamente en un momento determinado o en un espacio cronológico reducido a parámetros excluyentes, sino también lo que se lleva a cabo durante un amplio margen de tiempo que resiste cualquier tipo de fracturas, propensas a quebrantar la continuidad verificable. (391).

Cuando se trata de Marsé, considera sus *perfiles taxonómicos*, sometido el escrito a una pragmática de texto correspondiente al momento mismo en que concluye la guerra (1939). Pero advierte:

las posturas estructuralistas o deconstructoras de ignorar e incluso desechar la misma noción de personaje no resultan compatibles, por tanto, con el enfoque crítico utilizado en este capítulo que sigue encaminado a presentar las características taxonómicas del inspector Galván. (303).

Así procede Higuero con todos y cada uno de los novelistas seleccionados particularizando y concediendo a cada uno los enfoques óptimos dentro de su criterio deconstruccionista para mejor y novedoso conocimiento de acción y actantes de acuerdo con las terminologías que el autor utiliza.

Básicamente este texto del profesor Higuero es un libro necesario porque ahonda en una metodología compleja dentro de la teoría crítica de mediados del siglo XX que alcanza con él una madurez a la que habrá que prestar mayor atención e intentar su acoplamiento y desarrollo entre las teorías usuales en las prácticas críticas por los caminos que abre en la interpretación de la obra, sin obviar por ello las reticencias de otros teóricos en la aplicación del aparato crítico derridano.

Aunque ya me parece un abuso el haberme extendido en mis reflexiones o divagaciones sobre el libro denso que nos ocupa, me voy a tomar la libertad de enumerar la pequeña bibliografía utilizada como justificación de mis asertos por otras autoridades porque me parece antiestético situarlas en el texto, porque puede ser también una aportación temática a la del autor, si es que eso es posible, o un mejor modo de entender este escrito con la profundidad que exige. Es algo no usual en las reseñas pero que creo necesario en este caso. Me disculpan.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Aguilera Portales, Rafael Enrique. «La crítica literaria como crítica filosófica y cultural». *KONVERGENCIAS*, año 5, nº 16. 2007.
< <http://www.konvergencias.net/aguileraportales152.pdf>>.
Accedido 25 septiembre 2021.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. «Interconexión de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo». (Ana Luisa Baquero et alii). *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia. editum. 2011.
- Dehennin, Elsa. «Los discursos del relato. Esbozo de una narratología discursiva». *AIH. Actas IX*. 1986. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_005.pdf>. Accedido 22 septiembre 2021.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid. Fundamentos. 1997.
- Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid. Castalia. 2008.
- Harvey, David. *Urbanismo y desigualdad social* (1992). Madrid. Siglo XXI de España. 1992⁷.
- Higuero, Francisco Javier. *La intersubjetividad constitutiva: filosofía española del siglo XXI*. Madrid. Ediciones del Orto. 2018.
- Honneth, Axel. *El derecho de la libertad. Esbozo de una eticidad democrática*. Buenos Aires. Katz. 2014.
- Kristal, Efraín. «La política y la crítica literaria: el caso Vargas Llosa». *Perspectivas*, vol. 4, nº 2. 2001. <dii.uchile.cl/~revista/ArticulosVol4-N2/339-351%2009-E.pdf>. Accedido 24 septiembre 2021.
- Martín Cerezo, Iván / Javier Rodríguez Pequeño. «La narrativa de no ficción (o periodismo literario) y la narrativa policiaca». Ana Luisa Baquero et alii. *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia. edit.um. 2011.
- Metz, Juan Bautista. *Memoria passionis. Una evocación provocadora en una sociedad pluralista*. Santander. Sal Terrae. 2007.
- Naupert, Cristina. «Comparative Literature en el ámbito académico estadounidense o la literatura comparada convertida en tropelía». *Tropelías*, 7-8. 1996/1997. <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/355>>. Accedido 25 septiembre 2021.
- Omar Ruz, Matías / Guillermo Rossolino / Carlos Schickendantz. «Razón anamnética, sufrimiento ajeno y teodicea. Claves de lectura, logros y límites de la obra de Johann Baptist Metz». *Teología y Vida*, vol. XLIX. 2008: 575-603. <https://scielo.cl/scielo.php?script=sci_ar>. Accedido 22 septiembre 2021.
- Ortony, Andrew, et alii. *La estructura cognitiva de las emociones*. Madrid. Siglo XXI. 1998.

- Robotnicof, Nora. «Populismo: concepto, vocabularios y experiencias». *Diánoia*, vol. 63, n° 81. 2018. <<https://doi.org/10.22201/iifj.187049113e.2018.81.1571>>. Accedido 24 septiembre 2021.
- Romero, José Manuel. «Modos de crítica social: externa, interna, inmanente». Romero, José Manuel / José A. Zamora (eds). *Crítica inmanente de la sociedad*. Barcelona. Anthropos. 2020.
- Todorov, Tzvetan. «Tipología de la novela policial». *Fausto* 4. 1974.
- Vásquez Rocca, Andrés. «Rorty: el giro narrativo de la Ética y la Filosofía como género literario». *A parte Rei* 42. 2005.

José Luis Molina Martínez
Academia Norteamericana de la
Lengua Española

Díez de Revenga, Francisco Javier. *AZORÍN, entre los clásicos y con los modernos*. Murcia. Real Academia Alfonso X el Sabio. 2021. ISBN 978-84-123693-1-1. 333 pp.

Cuando se tiene un libro de esta índole en las manos, no hay más remedio que, sabido por el título que va a tratar de AZORÍN, buscar en la vieja biblioteca, en la que se entremezclan los clásicos y los modernos, el más que centenario libro de José Martínez Ruiz, para refrescar un poco su contenido y aliviar el tener que soportar el estilo estragado de bastantes escritores críticos modernos de ahora mismo, con el escueto, culto, clásico y puntilloso estilo moderno de entonces, depurado, de Azorín. Es una manera como otra de "comparar" el modo de construir uno y otro libro. En *Clásicos y modernos*, Azorín escribe una dedicatoria a Ramón M^a Tenreiro (1879-1939), quien en 1910 había publicado su novela *La agonía de Madrid o la cola del cometa*, mediante la cual nos informa de que el libro casi obedece «a su deseo de que fueran coleccionados los breves ensayos de crítica e historia literaria que desparramo por los periódicos».

El profesor emérito de la universidad de Murcia, Dr. D. Francisco Javier Díez de Revenga, viene a efectuar casi la misma operación, pero en torno a Azorín, clásico y moderno. El libro entero gira alrededor del escritor monovarense. Cuando abrimos el libro y leemos sus páginas, conocemos sus secretos. A semejanza de lo que hizo Azorín, Díez de Revenga recoge en esta publicación, con un título sugerente, puesto que no quiere abandonar los sintagmas clásicos — modernos, casi todos los artículos que en su dilatada vida profesional publicó sobre la figura del hoy clásico y moderno casi olvidado entre los lectores comunes de la actualidad. Así Azorín ha pasado de clásico moderno a escritor de culto al que se analiza y estudia a niveles universitarios. Díez de Revenga ya ha utilizado esta misma fórmula en otros libros también de aires murcianos, como el titulado *Carmen Conde, desde su edén* (2020) que también tuvimos la oportunidad de reseñar en *Puente Atlántico*, si mal no recuerdo, a su aparición.

Si no nos advierte el autor de que este libro que comentamos sobre Azorín es una recopilación de quince artículos publicados en distintas revistas de crítica literaria, algunos de ellos ponencias en congresos azorinianos, es posible que el lector no

avisado tampoco se diera cuenta de tal contingencia. Viene esto al caso porque, debidamente estructurado en unos capítulos que tratan temas suscitados por el escrito de Azorín, al tiempo que comenta libros destacados de los títulos escritos por Martínez Ruiz, viene a reseñar quizá los más señeros del escritor, desde *La voluntad* a *Castilla*, desde *El enfermo* a *Isla sin aurora*. Hay un tema común en ambos autores: *Saavedra Fajardo*. El libro de Azorín de igual título fue editado por el profesor Revenga en 1993.

Dedica páginas especiales a *El enfermo* dado que en 1993 también fue editado por el mismo profesor. Quizá por ello es interesante el artículo que escribe sobre este libro que considera como autobiográfico. Es curioso que Azorín se ocupe en más de una ocasión del enfermo, la enfermedad y los médicos y comprobar cómo en su biblioteca había algunos libros sobre medicina. Azorín escribe *Diario de un enfermo* (1901), *El enfermo* (1943) y *Los médicos* (1966). La enfermedad es una experiencia en el escritor quien proyecta su patología en personajes de ficción, además de exponer las características del mal y su terapéutica como señala Escartín (2017: 189), quien, por cierto, no cita la edición de Díez de Revenga de este libro, en 2006, para Biblioteca Nueva. Ya se había ocupado del tema Sánchez Granjel (1960: 315336 & 1998: 165172), médico que era, conocedor de los síntomas que Azorín expone en su escrito. Díez de Revenga entiende que Azorín escriba este texto de 1943 porque en él medita sobre su propia identidad, el paso del tiempo, su personal evolución, la defensa de su mundo interior. Es un hombre cercano a la ancianidad, tiene setenta años cuando lo escribe. En esta novela, Víctor Albert es su trasunto. Considera Díez de Revenga que en este escrito podemos encontrar ya al Azorín renovador de la novela española.

Isla sin aurora es de 1944. Según Díez de Revenga, «el poeta que Azorín llevaba dentro [...] crea una fábula miscelánea en la que experiencia, lectura, realidad y ficción se entrecruzan en el relato del viaje imaginario que los tres protagonistas, un poeta, un novelista y un dramaturgo, trasuntos los tres de su autor, llevan a cabo en busca de una isla» (294). Es una novela poética en cuanto que «presupone la imaginación del artífice que finge la historia con un fin estético» (Sobejano 1985) y quizá poemática porque es «el resultado de una estética personal y coherente, y también de las posibilidades de un tipo especial de narración» (Lozano Marco 1996: 67) que lleva al culmen su personal estilo de novelista.

Otro artículo está dedicado a *El poeta desconocido*, curioso escrito aparecido en ABC en 1945. Tiene por objeto dar a conocer o rescatar al poeta barroco Francisco de la Torre. La curiosidad reside en que Azorín escribe otro artículo con el mismo título y lo publica en *Arriba España* de Pamplona en 1944, casi dos años antes.

Nuevo tema emblemático es el *paisaje levantino* en Azorín y Miró. Según Revenga, el paisaje se encuentra presente en la obra de ambos escritores y efectúa como un paseo por la literatura de ambos escritores para ir señalando los paisajes que describen y que son como una característica de su obra. El paisaje es como un componente más de la novela y alcanza categoría de personaje básico en el desarrollo del argumento o trama, generalmente nimio.

Azorín escribe de *Los poetas de la joven literatura* y el profesor Díez de Revenga, al hilo del texto azoriniano, expone la relación del escritor con la poesía en general y, en este caso, con la de la generación del 27. Se detiene en la opinión de Azorín sobre la poesía y expone que «fue admirador de la de la novedad traída por los poetas más jóvenes» (217), a pesar de las críticas adversas de Juan Ramón Jiménez. Claro que, entre varios poetas punteros en la época, choca con los gustos actuales que Azorín elija un libro de Enrique de Mesa, hoy totalmente desconocido, aunque sea un libro delicado como es su *El silencio de la cartuja*. Esta obra obtuvo el premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1916: *Allá, en el fondo, la llanura vieja: / lejos se pierden sus caminos albos; / verdes jirones, barnecheras pardas; / pueblos y frondas. / Y el monasterio de vetusta piedra, / rincón de paz y de ventura asilo, / con el andrajo de su torre mocha / pasto del fuego.*

Una de las cosas buenas de la lectura de obras como la que nos ocupa es la sugestiva proposición de leer las obras de las que estos escritores se ocupan. Unas veces sirve para conocer algo cuya lectura se te ha extraviado. Otras para releer una obra que ya te impresionó en su momento. Así que es un recreo placentero para los que nos ocupamos en alguna ocasión de novelista (Molina 1996: 131136; 1997).

También tiene en cuenta el profesor las novelas *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925). *Don Juan* es un mito en la literatura española con raíces barrocas gestado por medio de Tirso de Molina. En verdad, después de don Quijote, sin duda es don Juan la mayor aportación de la literatura española a la cultura occidental. *Doña Inés* no tiene nada que ver con el personaje femenino del Tenorio. Es una historia de amor.

Por cuestiones de espacio, no podemos extendernos lo que sería nuestro deseo y hemos de ir casi a salto de mata, es más, posiblemente nos hayamos saltado algún artículo que, pedidas las disculpas oportunas, dejamos para ser descubierto por el lector.

Es necesario, y casi lo exige la importancia de las novelas primeras, detenerme con alguna amplitud en la relación que hace Díez de Revenga de *La voluntad*, por ser un escrito magnífico, y de *Castilla*, por razones obvias: hice de ella (Molina 1999) una edición para escolares que tuvo bastante aceptación no solo entre ellos. Esto sucedió antes de que la política alejara estos estudios, como se ha hecho con la música.

ca, del curriculum formativo. Eso no pasaba cuando la enseñanza de la literatura era humanista. No por ello vamos a dejar de comentar otros artículos, no. Lo que vamos a hacer es detenernos en los que el autor dedica a estas novelas ya que constituye un grupo más numeroso que el de los artículos ya comentados, generalmente uno.

Es el profesor Revenga un consumado azorinista que posee la peculiar virtud de relacionar gentes y obras, no de modo anecdótico, sino con una intención que se comprende mientras dura el proceso lector, con lo que consigue una lectura amena y grata de lo que es un artículo casi para especialistas, al menos para el afortunado grupo de personas, que no voy yo a citar porque lo hace el autor del libro, que, por supuesto, no quiere acabar con el tema, sino contribuir a la reivindicación de su lectura. Leer así es reconfortante, quizá no para una medianía consumista de ensayos o literatura de escasa profundidad temática o técnica, sino para quien busca el buen hacer literario, para quienes gustan del dominio del lenguaje azoriniano que para sí quisieran muchos de los novelistas y escritores, en general, de este ahora posmoderno que queremos mejor culturalmente. Azorín crea un modo de escribir delicado, selectivo, adecuadamente adjetivado, culto por sus innúmeras lecturas y ejemplo para esa pléyade de escritores *modernos* que aún no cuentan con la vitola de *clásicos* porque un escritor, como un lector, se hace poco a poco, como el vino en odre viejo, aunque sin olvidar su pasado lo clásico y mirando, hacia el futuro lo moderno, como hacía el dios romano Jano Bifronte, avizor siempre, como Azorín: azor avizor.

Son dos los capítulos que dedica a *La voluntad*. Por un lado la considera como modelo de subjetivismo y de sensualidad como también intuye Lozano Marco (2002: 132). Le parece encontrar al crítico murciano «en sus páginas los signos que la hacen más innovadora», porque ha decidido leer la novela «como haría el mismo Azorín con un libro que ya ha cumplido más de un siglo». Entiendo que es un libro de sensaciones porque las luces, las sombras, los colores, los sonidos, los sabores, el aroma de un lugar, transmiten «al lector una placentera sensación subjetiva que es admitida por este a través de la lectura de unas palabras, formadas por unas letras, que contienen un significado» objetivo, transformador. Quizá, lo más sugerente de esta lectura y la de las novelas que forman la trilogía mágica con *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) radica en que Azorín escribe sobre sí mismo quizá para conocerse mejor el γνωθι σεαυτόν socrático, como humanista que era, creando una novela en la que el contenido educativo intenta paliar el fracaso de una juventud sobre la que recae la tradición, lo ancestral inamovible. Posiblemente eso produzca la incapacidad de una reacción de modo que Yecla, como representación de los pueblos de la España noventayochista, continúa languideciendo en ese espacio provinciano que es el propio terruño. Quizá, lo más significativo de la trilogía es que

el autor busca su propia identidad por persona interpuesta y su encuentro con ella es la respuesta que obtiene de su propia existencia.

Casi me traiciona el subconsciente por haber dejado para el final cuanto Díez de Revenga considera acerca de la historia y la sociedad que se vislumbra y narra en *Castilla*. Me alegra que se haya quedado este libro como cierre de los comentarios que vamos dejando en esta reseña. *Castilla* ofrece la sutileza de que se considera algo nuestro, al menos así la leo yo. Ofrece la sutileza de que recoge lo más selecto de la literatura española con unos comentarios alejados de los tópicos oficiales. Ofrece la sutileza de una nueva visión de la España del 98, para la que busca, porque la ansía, reformas, aunque sea la del tren que se aleja y se percibe al desvanecerse la luz del último vagón. Ofrece la sutileza de una consideración acerca del Quijote *Cerrera cerrera*, de la Celestina *La nubes*, desde otra óptica. Ofrece la sutileza de poder conocer la idiosincrasia de los pueblos de la España de entonces. Todo eso permite comparar, ver lo de ahora con los ojos de antes, con la mirada sentida quizás la del *dolorido sentir* de Azorín: los antitaurinos actuales deberían leer el capítulo cuadro, como lo denomina Azorín sobre los toros, los no religiosos, el de la catedral, ese lamento cuando expresa que Castilla no tiene mar... no tanto los ecologistas como los políticos. Son tantas las sutilezas azorinianas en ese libro que Díez de Revenga nos ayuda a descubrir que no podemos encerrarlas en este breve comentario. Así pues, provoca una lectura y una interpretación abiertas a la fortuna intelectual de cada lector.

Aunque la lectura de este libro acerca a otros textos, sobre todo los del mismo Azorín, no es mi cometido hacer una alabanza, sino instar a que tanto los objetivos de Azorín con sus obras como los del profesor Revenga con esta suya se cumplan. Leer es algo tan primario como su necesidad; leer es algo tan sublime como las sugerencias que provoca una lectura como la de ambos, Azorín y Díez de Revenga. Por ello, solo me precio de haber tenido la suerte de haber leído a ambos autores, suerte que quiero hacer extensible a los que, conociendo ya a Azorín, puedan leer eficazmente el texto armonioso de profesor de la Universidad de Murcia.

Díez de Revenga fue profesor visitante en la Graduate Center, City University (Nueva York), y ha impartido conferencias o cursos en las universidades de Columbia y CUNY (Nueva York), Kentucky y Transilvania (Lexington), Vanderbilt (Nashville), UCLA (Los Ángeles), UCR (Riverside), UCD (Davis), Wesllwley College, Harvard, Brown (Providencia) Virginia (Charlottesvill), y Saint Joseph, Filadelfia, PA.

BIBLIOGRAFÍA

Aunque no es usual utilizar bibliografía en una reseña de este tipo, me ha parecido útil y sobre todo imprescindible hacerlo porque su lectura, de poder hacerse, enriquece el comentario que, redactado para el libro, se puede extender a la obra de Azorín en general. Sucede esto quizá por considerar como una animación a la lectura la de ambos escritores, uno de novela, el otro de ensayo. También se puede innovar o romper las normas.

Escartín Gual, Montserrat. «Azorín, enfermo y escritor, ante la medicina». *Revista de Literatura*, enero junio, vol. LXXIX, núm. 157. Madrid: CSIC. <<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/414/429>>. 2017. Consulta: 19 septiembre 2021.

Lozano Marco, Ángel Luis. «Novela corta y novela poemática». *Monteagudo*. 3ª época, nº 1. 1996.

Lozano Marco, Ángel Luis. «Azorín y la sensibilidad simbolista». *Anales de Literatura*. Universidad de Alicante, 15. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7301/1/ALE_15_08.pdf>. 2020. Consultado 19 septiembre 2021.

Molina Martínez, José Luis. «Heterodoxia, realidad y ficción. (Torres Villarroel, José Somoza, Fernando de Castro y Silverio Lanza en Azorín)». *AZORÍN (1904/1924)*. III Colloque International PauBiarritz, 27, 28 et 29 avril 1995. Universidad de Murcia — Université de Pau et des Pays de L'Adour. 1996.

Molina Martínez, José Luis. *Raros, anticlericales, satíricos y anarquistas literarios en José Martínez Ruiz*. Lorca. Imprenta Méndez. 1997. Excmo. Ayuntamiento de Alicante / Ayuntamiento de Lorca / Excma. Diputación de Alicante.

Molina Martínez, José Luis (ed.). *Azorín. Castilla*. Madrid. Bruño. 1999.

Sánchez Granjel, Luis. «Médicos y enfermos en las obras de Azorín». *Baroja y otras figuras del 98*. Madrid. Guadarrama. 1960.

Sánchez Granjel, Luis. «Lectura médica de *El enfermo* de Azorín». Carmen Rico Navarro (coord.). *Azorín y Petrer*. Ajuntament de Petrer / Caixa de Crèdit / Universitat d'Alacant. 1998.

Sobejano Esteve, Gonzalo. «La novela poemática y sus alrededores». *Ínsula*, nº 464-465. 1985.

José Luis Molina Martínez
Academia Norteamericana de la
Lengua Española

**Merino, Margarita, *Las “edades” poéticas de Antonio Gamoneda (entre 1947 y 1998)*, Pinar de Jalón (Valladolid), edición de la autora.
ISBN: 978-84-09- 30432-5. 319 pp.**

Me parece un gran acierto que la escritora leonesa Margarita Merino, desde hace años afincada en Estados Unidos, en concreto en Maryville, en el Estado de Tennessee, se haya decidido a editar el libro que motiva esta reseña, aunque haya sido en una autoedición a su costa. El libro básicamente constituye la tesis que esta licenciada en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense y notable poeta, en su día defendió en la Florida State University para doctorarse. Insisto en que es un gran acierto porque se trata de una obra con muchas aportaciones bien sustanciosas sobre el poeta, entre ellas una entrevista con él realizada en su casa leonesa de Sierra Pambley, y que no es un apéndice cualquiera, sino una parte fundamental del volumen. Tal vez sea la mejor, por más granada, de las que ha concedido el escritor, y quizá también una de las más extensas, sino la que más. En consecuencia, entiendo que este libro no solo ha de ser referenciado en cualquier bibliografía gamonediana, como es de precepto, sino que ha de leerse con suma atención para extraer cuanto de valioso y de útil contiene para el mejor conocimiento de uno de los creadores más singulares de la poesía hispánica contemporánea.

Quien conozca a Margarita Merino como persona y como poeta, sabe de su característico apasionamiento desbordante, y de su imposibilidad de dejar de poner su propio sello en cualesquiera de sus acciones y escritos, y en su virtud esa impronta también se advierte con nitidez y con creces en esta labor doctoral. No puede pedírsele a la autora que se atenga miméticamente a estándares prefijados en materia de investigación, sino que hay que admitir, dar por buenos y provechosos los frutos que su idiosincrasia y su tarea ofrecen, y son muchos, aunque la presentación de los mismos adolezca de vez en cuando, y no es demérito, de patrones más o menos ajustados a la inercia de reglamentaciones consabidas.

Ha hecho bien Margarita Merino en salir al paso, a vueltas de una opinión de Vargas Llosa, de los eruditistas y de aquellos que dominan el género del tratadismo monográfico señalándoles que sus patrones académicos no garantizan en sí mismos

logro conceptual y analítico alguno. Ella, en cambio, efectúa en su libro aportaciones sobre la poesía gamonediana que son muy relevantes en no pocos puntos, y lo hace a menudo al albur de su propio genio, de su talento natural, de su intuición poética, de su escarpelo crítico y filológico, así como de su experiencia y reflexiones sobre la vida y la literatura. Esa es una de las principales virtudes de su libro, la de llevar la impronta inconfundible de quien lo hizo. Esa marca se muestra de principio a fin, desde las nutridas, expresivas y atípicas páginas de los “Agradecimientos” con las que se abre la obra, y en las que se pronuncia sobre preocupaciones polémicas diversas, hasta el “Poema y nota biobibliográfica” con los que, no menos atípicamente, se cierra *Las ‘Edades’ poéticas de Antonio Gamoneda*.

Bajo el antedicho título, y entre paréntesis, Margarita Merino concreta que su campo de estudio comprende la obra poética gamonediana creada entre los años 1947 y 1998. El resultado de esa labor hermenéutica lo ha expuesto en cuatro capítulos, siendo introductorio el primero, donde se refiere al planteamiento, a las fuentes y a la metodología. El segundo, el más dilatado, comprende más de ciento cincuenta páginas, por lo común muy densas en comentarios analíticos. Se centra y se extiende en los contenidos agrupados en *Edad (1946-1986)*, volumen publicado por editorial Cátedra en 1989. En distintos libros muy disímiles entre sí, aparecidos en la década de los noventa, se demora el capítulo tercero. Son estos: *Libro del frío*, *Libro de los venenos*, *El cuerpo de los símbolos* y *¿Tú?*, obra en coautoría con Antonio Tapies y constando de siete aguafuertes y veinte poemas. Salió en 1998, y por tanto es la última en ser examinada y valorada por Merino.

Las conclusiones ocupan el capítulo cuarto y previo a la entrevista con Antonio Gamoneda realizada por la autora de libros de poemas tan interesantes como *Viaje al interior*, *Baladas del abismo*, *Halcón herido*, *Demonio contra Arcángel* y *Viaje al exterior*. Sobre la poeta leonesa existe una excelente monografía elaborada por María Cruz Rodríguez titulada *De la confesión a la ecología: el viaje poético de Margarita Merino*. La publicó en Madrid Editorial Pliegos en 2016. Después de la entrevista figuran la correspondiente bibliografía de la tesis, el poema a dos voces “Al compás de menudos, la pena sola”, y finalmente la nota biobibliográfica a la que ya se aludió.

No vamos a ir resumiendo a continuación lo que en cada capítulo se argumenta, pero sí nos referiremos a las principales conclusiones de la indagación que Margarita Merino ha llevado a cabo sobre la poesía y en su caso sobre la idiosincrasia y opiniones gamonedianas.

El primer aserto conclusivo de Margarita Merino sobre el poeta consiste en advertir que el autor no ha propendido a simplificar con el paso de los años sus modos de expresión, sino que los ha ido sofisticando, lo que requiere como contrapartida a

lectores cada vez más exigentes. A propósito de las reescrituras gamonedianas, se puntualiza que no obedecen a pruritos de corrección, sino al propósito de liberar al poema de lo que Antonio Gamoneda entiende que no era propiamente materia poética, la cual se distingue porque obedece a una “causa musical” que confiere al texto su significado poético.

Otro de los pareceres merinianos estriba en la hipótesis de que “la ambigüedad literaria de Antonio Gamoneda es intencionada”, esmerándose el autor en lograrla y en concebirla como un fin. Es bien plausible esta argumentación, de la cual pueden dar fe todos aquellos lectores del poeta que han seguido leyendo las sucesivas entregas de su obra que ha ido dando a conocer con posterioridad a Edad.

Margarita Merino ha incorporado a las páginas finales de sus conclusiones algunos puntos de vista del propio Antonio Gamoneda sobre aspectos de su vida y de su situación en el mapa literario español coetáneo. Bien inesperada resulta su negación de la existencia del autodidactismo, negándose a nadie, y afirmando que por su parte ha sido un autor que “ha funcionado extra-académicamente.” (246) Y ha funcionado de manera excepcional, cabría añadir, porque las iluminaciones de sus obras que ha aportado él mismo revelan una genialidad que por lo común está fuera del alcance de sesudos academicistas. Y a vueltas de sus relaciones con los poetas del cincuenta, es muy sagaz su manera de ironizar sobre ellos, en una ironía que culmina en la guinda de decir, frente a quienes acuñaron el lema de ser partidarios de la “felicidad”, que él ama “la infelicidad en la que me encuentro.” (248).

Estas aserciones suponen una transición indirecta al “Apéndice” conteniendo la entrevista de Margarita Merino a Antonio Gamoneda de diciembre de 1966. La entrevistadora, a veces con preguntas extensas, sugestivas, y controversiales, ha logrado que el poeta se explaye en posicionamientos acerca de su vida, de las realidades que nos rodean, y sobre todo acerca de puntos de vista relativos a un más cabal acercamiento a las problemáticas complejas que plantea su poesía.

José María Balcells Doménech
Universidad de León

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Carlos X. Ardavín Trabanco es profesor titular de literatura y cultura españolas en la Universidad de Trinity, San Antonio, Tejas. Tiene una licenciatura en español por la Universidad Internacional de la Florida; obtuvo la maestría y el doctorado en literaturas hispánicas en la Universidad de Massachusetts-Amherst. Es autor de los libros *La pasión mediatubunda. Ensayos de crítica literaria* (2002) y *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos* (2006). Es además editor de los volúmenes *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra* (2003), *Vida, pensamiento y aventura de César González-Ruano* (2005) y *Poetas asturianos para el siglo XXI* (2009). Ha coeditado las colecciones de ensayos *Oceanografía de Xènius. Estudios críticos en torno a Eugenio d'Ors* (2005) y *La obra del literato y sus alrededores. Estudios críticos en torno a Camilo José Cela* (2006).

José María Balcells Doménech es Catedrático de la Universidad de León (España), de la que se ha jubilado como docente. Es autor de diversos estudios y ediciones sobre escritores del Siglo de Oro, entre ellos Fray Luis de Granada y Francisco de Quevedo. Acerca de poesía española del siglo XX ha publicado ediciones críticas de la poesía de Rafael Alberti, Miguel Hernández, José Corredor-Matheos y Rafael Ballesteros, así como varias monografías, entre ellas *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda* (1998), *Voces del margen. Mujer y poesía en España*. (2009), *Las palabras de la bahía. Estudios sobre Rafael Alberti* (2013) y *Los desvelos de Isis. Sobre poetas, poemas y poesía* (2014). En 2016 reunió sus estudios acerca de epopeya burlesca en *La epopeya burlada. Del 'Libro de Buen Amor' a Juan Goytisolo*. De 2020 es su libro *Miguel Hernández y los poetas hispanoamericanos y otros estudios hernandistas*.

Brenda Cappuccio is associate professor of Spanish at Florida State University, specializing in Hispanic poetry and contemporary Hispanic narrative. She holds B.S. and M.S. degrees in Elementary and Secondary Education from Indiana-Purdue University and a Ph.D. in Spanish from the University of Kentucky. Research interest: Contemporary Spanish women writers, Contemporary Uruguayan writers, The postwar Spanish novel, Feminist criticism. Selected Publications: "Fictional Afterlife: Narrative Ending in Selected Contemporary Spanish Writers" *The Journal of the Humanities*; Translations of poems in the *Apalachee Review* 48 (Spring 2000) and the *Mississippi Review* 28:3 (2000); "Black Birds at the Windows," translation of Margarita Merino's poem "Pájaros negros junto a los ventanales." *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews* 10:3. Most recently, she has translated Rafael Courtoisie's *Antología inventada* to English; The translation will be published as *The Made Up Anthology* in 2022.

Cecilia Castro Lee es escritora, poeta, crítica literaria y traductora. Nació en Bogotá, Colombia. Es egresada de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá con su licenciatura en Filología e Idiomas. Recibió su doctorado en Lenguas Romances de la Universidad de Emory en Atlanta, Georgia. Su disertación, sobre el mundo crítico de García Lorca, fue dirigida por el profesor Carlos Rojas. Actualmente es Profesora Emérita de la University of West Georgia. La Asociación de Profesores de Georgia la distinguió con el título de “Profesora del año, 2003”. A raíz de su jubilación se creó una beca en su nombre. Es autora de varios libros de crítica, entre ellos: *El sueño de la Razón y la pesadilla de la Historia en las trilogías de Carlos Rojas*, 2008. *Literatura, arte, historia y mito en la obra de Carlos Rojas*, (Compilación), Universidad Central de Bogotá, 1998. La antología, *The Literature of Democratic Spain: 1975-1992*. Tradujo al inglés la novela, *El jardín de Atocha (The Garden of Janus)* de Carlos Rojas y el libro *Ecología del Bosque / Ecología del alma de Luis Augusto Castro*. La universidad del Valle le publicó *La violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria*. En 2019, Sial Pigmalión publicó su antología / homenaje: *El imaginario poético de Basilio Rodríguez Cañada*. Su publicación más reciente es el poemario bilingüe *La fiesta no ha terminado / The Party Is Not Over*, 2020. Ha escrito numerosos ensayos sobre autores del mundo hispánico y ha dado conferencias en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Es miembro del PEN Colombia, de la sociedad de escritores de Carrollton, Georgia, y miembro corresponsal de la Academia de Historia de Boyacá.

Víctor Fuentes. Profesor emérito de la Universidad de California, Santa Barbara; miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua española. Áreas de investigación: literaturas españolas, siglo XIX y XX, cine, literatura/cultura hispana en los Estados Unidos. Entre sus libros destacan: *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, *El cántico espiritual material de Cesar Vallejo*, *La mirada de Buñuel: Cine, literatura y vida*. Ediciones de *La Regenta* y *Misericordia*. *California hispano mexicana: una nueva narración hispano-mexicana*. *Cesar Chávez y la Unión: una historia victoriosa de los de abajo*. *Galdós, 100 años después y en el presente*. Y la versión en inglés de su novela de autoficción, *Morir en Isla Vista* con el título: *To Die in the USA*. Recientemente ha publicado una nueva versión de su novela, con su propio nombre, y titulada: *Morir en Isla Vista. Novela del destierro*.

Roberto Fuertes Manjón obtuvo su licenciatura en filología inglesa en la Universidad de Salamanca (España), su M.A. en español en la Universidad de Northern Iowa, y su doctorado en literatura y pensamiento latinoamericanos en la Universidad de Georgia, Estados Unidos. Es actualmente catedrático de español, literatura y cultura latinoamericanas en Midwestern State University, Texas. Ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos en revistas de distintos países así como reseñas, biblio-

grafías y traducciones. Su campo de investigación actual se centra en las Filipinas. Además, ha sido nombrado “Hardin Professor de la Midwestern State University” y ha presentado su investigación en distintos congresos internacionales.

María González García, profesora titular de Educación Secundaria y profesora asociada de la Universidad de Murcia, es doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura, miembro del Grupo de Investigación “Didáctica de la Lengua y Educación Literaria” y técnico educativo del Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación de la Región de Murcia (España). Ha publicado diversos libros, capítulos de libros y artículos en editoriales de prestigio (Síntesis, Espasa, Pirámide, etc.) y en revistas de impacto (*Ocnos*, *Lenguaje y Textos*, *Educatio Siglo XXI*, etc.). Ha colaborado en numerosos proyectos de investigación e innovación educativa, entre ellos los proyectos ministeriales I+D+i ARCO e IARCO, patrocinados por la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

Francisco Javier Higuero, profesor emérito de Wayne State University (Detroit). Su campo de investigación se halla focalizado prioritariamente en el pensamiento contemporáneo y en la filología hispánica de los siglos XIX, XX y XXI. Ha publicado libros tales como *La imaginación agónica de Jiménez Lozano* (1991), *La memoria del narrador* (1993), *Estrategias deconstructoras* (2000), *Intempestividad narrativa* (2008), *Narrativa del siglo posmoderno* (2009), *Racionalidad ensayística* (2010), *Argumentaciones perspectivistas* (2011), *Discursividad insumisa* (2012), *Recordación intrahistórica* (2013), *Reminiscencias literarias posmodernas* (2014), *Conceptualizaciones discursivas* (2015), *Desgarramientos existenciales* (2016), *Potencialidades dubitativas* (2017), *Intersubjetividad constitutiva* (2018), *Configuraciones críticas* (2019), *Disposiciones filosóficas* (2020) y *Reiteraciones indagatorias* (2021) lo mismo que numerosos artículos en revistas especializadas, de reconocido prestigio internacional.

José Luis Molina Martínez. Licenciado con grado y Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia. Poeta, novelista, conferenciante. Especialista en literatura infantil y juvenil. Director de la Muestra Municipal del Libro Infantil y Juvenil (Lorca, 1984-1989). Director en Lorca del programa de Educación Compensatoria del MEC. Codirector de la XXIV Asamblea General y Congreso de ALDEEU (Lorca, 2004). Codirector del Congreso Internacional José Musso Valiente y su época (1785-1938). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo (Universidad de Murcia - Ayuntamiento de Lorca, 2004). Codirector del Congreso Internacional José Ma. Castillo Navarro, Vida y Obra. El cuento y la novela de su época (1950-1975) (Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Lorca, 2008). Académico Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua (ANLE).

Académico Correspondiente de la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia. Perteneció al grupo de investigación Estudios de Retórica Actual (ERA). Revisor para Revista de Escritoras Ibéricas (2017). Premio Elio de Lorca (2005) de la Asociación Amigos de la Cultura. Diploma de Servicios Distinguidos de la Ciudad de Lorca (2014). Premio Internacional Juan Bernier de Poesía del Ateneo de Córdoba (2018). Premio Arquero de Oro de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Municipal de Lorca (2020).

María Patricia Ortiz is a professor of Spanish and Hispanic Studies at Appalachian State University in the department of Languages Literatures and Cultures. Her publications include articles in prestigious national and international journals, a book on *Border Crossings Narratives and Politics of identity in the Hispanic authors of the United States*, as well as several entries in *The Greenwood Encyclopedia of Latino Writers*, edited by Nicolas Kanellos. Her latest research includes comparative literary studies in the 20th Hispanic Century novel (Spain, Latin America and Hispanic novelists of the United States), and transnational migrations.

Salvatore Poeta emigró a Estados Unidos con su familia de su nativo pueblo de Piazza Armerina, Italia, para residir en Brooklyn, Nueva York, y luego mudarse a Pennsylvania con motivo de realizar estudios doctorales. Recibió su doctorado por la University of Pennsylvania con especialidades en poesía y teatro de España. En la actualidad es profesor de español en Villanova University (EE. UU.), donde imparte cursos en sus especialidades. Salvatore Poeta es autor de cinco monografías más dos libros de sus propios versos: *El cuento: Aproximación teleológica a su 'modo de ser' constitutivo, evolutivo y operacional, con antología* (en prensa), *Federico García Lorca, poeta elegíaco y antielegíaco* (2022), *La elegía funeral española: Aproximación a la 'función' del género y antología* (2013), *Ensayos lorquianos en conmemoración de 75 años de su muerte* (2011), *La elegía funeral en memoria de Federico García Lorca (Introducción al género y antología)* (1990), *There is no Road Through the Woods and Only the Keeper Sees* (2014), *Versi Tricolori. Versos Tricolores. Tricolor Verses* (2011). Numerosos artículos y versos de Salvatore Poeta aparecen en varias antologías y revistas dedicadas a estudios hispánicos.

María del Valle Rubio, Chucena (Huelva). Diplomada en Ciencias de la Educación por la Universidad de Sevilla. Poeta, Escritora y Pintora. Su nombre aparece en diversas Antologías y Estudios, tales como la *Quinta Antología de Adonais* (Ediciones Rialp, 1993). En el 2002, 2008 y 2012, fue finalista del Premio de la Crítica Andaluza con las obras *Donde nace el desvelo*, *Inusitada luz*, y *Cibernáculo* respectivamente. En noviembre de 2002, se rotuló con su nombre una calle de su pueblo natal. Libros publicados: *Residencia de olvido* (Premio «Barro», Sevilla

1982), *Clamor de travesía* (Premio «José Luis Núñez», Sevilla, 1986), *Derrota de una reflexión* (Premio «Florentino Pérez-Embid», Adonais, Madrid, 1986), *El tiempo insobornable* (Premio «Bahía», Cádiz, 1989), *Museo interior* (Premio Nacional «Rafael Alberti», Cádiz, 1990), *La hoguera infinita* (Premio Nacional «San Juan de la Cruz», Ávila, 1992), *Para una despedida* (Accésit Premio «Ángaro», Sevilla, 1994), *Sin palabras* (Premio «Rosalía de Castro», Córdoba, 1996), *Acuérdate de vivir* (Premio «Antonio Machado», Sevilla, 1998), *Media vida* (Premio Nacional «Ciudad de Alcorcón», Madrid, 1999), *A cuerpo limpio* (Premio Internacional «Ciudad de Jaén», 1999), *Donde nace el desvelo* (Premio «Antonio González de Lama», León 2001). *Inusitada luz* (Dip. De Huelva, 2007). *Cibernáculo* (Ed. Vitruvio, Madrid, 2011), *Donadío* (Ed. En Huida, Sevilla, 2014). *Como si fuera cierto* (Ed. Vitruvio, Madrid, 2016). *ADAMAR* (Antología) Ed. Vitruvio, Madrid, 2018)

Cynthia Sue Young Ruiz-Fornells (1931-2021) Cynthia hizo del español, desde muy temprana edad, el eje de vida, estudios y carrera. Al terminar sus estudios en la Universidad de Alabama, trabajó en el Departamento de Estado en la Embajada de los Estados Unidos en Madrid, enseñó español en la Universidad de Alabama y durante varios años orientó a los estudiantes interesados en seguir cursos en el extranjero desde su puesto en la Oficina de Estudios y Programas Internacionales asimismo de la Universidad de Alabama. Por sus estudios y actividades académicas recibió el máximo honor al integrar la lista de miembros de Phi Beta Kappa Honor Society y fue también miembro de Sigma Delta Pi, AATSP, SAMLA (South Atlantic Modern Language Association), AHA (Hispanic Association for the Humanities), ALDEEU (Spanish Professionals in America). Puede obtenerse más información en sus libros *The United States and the Spanish World* o *Forever in My Heart*, próximo a publicarse.

Lizbeth Souza-Fuertes hizo su licenciatura en traducción e interpretación en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) y obtuvo su M.A. en lingüística hispánica y Ph.D. en literatura latinoamericana en la Universidad de Georgia, Estados Unidos. Es actualmente catedrática adjunta de español y portugués y directora del Programa de Estudios Latinoamericanos en Baylor University, en Texas. Ha publicado numerosos artículos en revistas estadounidenses, europeas y brasileñas así como capítulos de libro y reseñas, y tiene un manuscrito titulado *El mito de la democracia racial en la literatura brasileña*, que será publicado en breve. También ha ganado tres premios de enseñanza y ha presentado su investigación en diversos congresos nacionales e internacionales. Su campo de investigación actual se centra las dictaduras latinoamericanas. Ha organizado congresos internacionales de estudios latinoamericanos en Estados Unidos y Argentina.

María Sergia Steen. La Dra. Maria Sergia Steen es profesora en la Universidad de Colorado, Colorado Spring, donde enseña múltiples asignaturas: desde el análisis literario, cultura y civilización de España, pasando por el cuento, la Guerra Civil española, el pos-modernismo, y el teatro y la poesía de Federico García Lorca. Su investigación sobre literatura incluye a Javier Marías, Juan José Millán, Juan Bonilla, Manuel Rivas, aparte de los más clásicos como Unamuno y Cervantes. Escribe artículos, reseñas y cuentos que publica en revistas literarias en España y Estados Unidos. En 2016, fue la ganadora del XXVI Premio «Clarín» de Cuentos, concedido por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (AEAE) por su cuento *El costurero*. La editorial Orbis Press ha publicado recientemente una colección de cuentos de la Dra. Steen cuyo título, en honor al Premio, es *El costurero*.

Steven Strange, M.A., Pennsylvania State University; M.S., Central Connecticut State University; Adjunct Professor of Spanish, Quinnipiac University, Hamden, CT, Autumn 2007, 2011, 2013; Retired teacher of Spanish Language and Literature, Rocky Hill High School, Rocky Hill, CT; expresident of the Connecticut Chapter AATSP; National Endowment for the Humanities Research Scholarship (Madrid, Sevilla, Saint Augustine, FL) 1991-1992; Teacher exchange 1998-1999; Instituto Bachillerato Pintor Antonio López, Tres Cantos (Madrid); Miembro Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE); Miembro, Asociación de licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos (ALDEEU); Miembro, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP); Researcher, translator, poet.

Joseph Tyler es Profesor Emérito de University of West Georgia y Miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas. Director Ejecutivo y fundador de International Circle of Borges Scholars. Cofundador y Director de The International Conference in Literature and the Visual Arts, Including Cinema. Atlanta, Georgia, 1986-2004. Entre sus múltiples publicaciones, están las siguientes: *As Tangos Bye*, libro de poemas. «Repression and Violence in Selected Contemporary Argentine Stories,» (originally published in *Discurso 9* (1992): 87-91) published in *Short Story Criticism* Volume 156. Boston: Gale Cengage, 2011, pp. 31-35. «Speculum, Spectrum y otras reflexiones alucinantes sobre el doble en Julio Cortázar», *Semiosis Tercera Época* vol. II, núm. 4 (Julio-diciembre de 2006). «Joseph Tyler examines the Fabulous and the Fantastic,» in *Julio Cortázar Bloom's Major Short Story Writers*. Edited and with an Introduction by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004 «Julio Cortázar: Jazz y literatura.» INTI: *Revista de Literatura Hispano-americana*. (Rhode Island, 1996). *Joseph Tyler Borges' Craft of Fiction: Selected Essays on His Writing* (1992) y *For Borges: A Collection of Critical Essays and Fiction on the Centennial of his Birth (1899-1999)* (1999).

José Carlos Vela Bueno es director del programa académico de la Universidad de Albany en el Instituto Internacional de Madrid, también es profesor de cine español de los programas de Boston University, NYU, Middlebury College y de la Universidad de California (centro ACCENT-Madrid). Su campo de investigación últimamente se centra en la teoría cultural y en la aproximación intermedial al cine.

Ángel Zorita (Valladolid, 1925). Estudios: Schola Superior Litter. Latinarum y Teología (Máster) en la Gregoriana; Filosofía y Letras en Madrid; Doctorado, en Filología, en Sevilla. Professor of Spanish en Cleveland State University (1971-2001). Edita en 1991 *Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna* con sus colegas y antiguos alumnos J. J. Labrador y R. DiFranco. Con los mismos editó los voluminosos manuscritos *Cancionero de Poesías Varias* y *Cartapacio de Morán de la Estrella*, ambos con numerosos poemas castellanos desconocidos. Dos colegas, éstas del Departamento de Filosofía, le llamaron para traducir la parte latina y editar conjuntamente y por primera vez completa la obra de Doña Oliva Sabuco (University of Illinois, 2007).



**Spanish
Professionals in
America, Inc.**