

Verba Hispanica

VI



Ljubljana 1996

VERBA HISPANICA
VI

VERBA HISPANICA

VI

**ANUARIO DEL APARTAMENTO DE LA LENGUA Y
LITERATURA ESPAÑOLA DE
LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE
LA UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA
ESLOVENIA**

Director: Mitja Skubic

Secretario: Matías Escalera Cordero

Comité de redacción: Branka Kalenič Ramšak
Jasmina Markič
Juan Octavio Prenz
Nubia Zrimec
Maja Turnher
Damjana Pintarič

Diseño de la portada: Franco Juri

Edición a cargo de
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia,
con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia

MILAN JESIH

Poeta, dramaturgo y traductor Milan Jesih nació el 14 de abril de 1950. Estudió Literatura comparada en Ljubljana. Ha sido miembro del grupo vanguardista 442. Vive en Ljubljana.

Su primer libro de poesía se publica en el año 1972 bajo el título *Uran v urinu, gospodar!* (¡Uranio en la orina, señor!). A éste le siguen: *Legende* (1974, Leyendas), *Kobalt* (1976, Cobalto), *Volfram* (1980, Volframio), *Usta* (1985, Boca), *Soneti* (1989, Sonetos), *Soneti drugi* (1993, Sonetos segundos). Su poesía se basa en los juegos de palabras, sonoridad enfatizada, ironía, sátira y parodia, sus últimos libros de poesía están dedicados al soneto.

La presente selección pertenece al ya clásico *Soneti* (Sonetos). Los poemas han sido previamente publicados en *Antología de la Poesía eslovena contemporánea*, Ljubljana, 1995.

Traducción: Antonio Preciado Bernal y Barbara Pregelj.

SONETI

I

Nocoj to uro se mi zdi življenje,
kakršno je bilo — ljudje, imena,
dotiki, vonji — samo pozabljenje,
ves moj spomin pa pust spomin kretena.

Smeh pomnim, pomnim solze, tiho hvalo,
ki sem naklanjal jo ljubim jo ljudem —
ljubezni same pa ni nič ostalo:
spomin ni gluha ne slep, vendar je nem.

Od svojih zdaj imam samo grobove.
Še vem, da so me smrti prizadele,
a sveče v pišu časa dogorele

feniksi niso, da bi vstale nove;
podobe prejšnjih dni so prazna usta
vsej lakoti, da bi obudil čustva.

SONETOS

I

Esta noche a esta hora me parece lo vivido
como ha sido — los nombres, cada ser vecino,
los tactos, los olores— solamente olvido,
y todos mis recuerdos, recuerdos de un cretino.

Recuerdo risas, lágrimas, el callado halago
que dedicaba yo a la gente mía amable;
del amor mismo todo luego se hizo vago:
El recuerdo no es ciego ni sordo, aunque no hable.

Hoy de los míos ya tengo tumbas solamente.
Que sus muertes me dolieron, lo sé todavía,
mas las velas que el tiempo, brisa, amató un día,

Fénix no son, para hoy volver a ser presente.
La imagen del pasado le sabe a boca vacía
a esta hambre mía de evocar lo que sentía.

II

Mož svežeporočen pod oknom svoje
lepe izvoljenke, device mlade,
z dehtečim glasom in ob lutnji poje
neubranljivo strastne serenade,

vse uglašene, kajpada, na temo
ljubezni, Amorja, nežnih poljubov,
cvetečih lic, vzkipelih prsi — z vnemo,
ki vodi gladko in samo v pogubo.

Najprej se mu smehljala je z balkona,
več ne prikaže se od polnoči;
svatje so godrnjaje se razšli;

in stara dva obliva mrzla zona —
ne sredstvo, pesem mu je sama cilj,
dani se, pa prepeva še vsevdilj.

II

Un hombre recién casado bajo la ventana
de una doncella joven, su bella amada,
con su temblorosa voz, sobre un laúd hilvana
serenatas irresistibles por lo apasionadas,

todas ellas, claro está, afinadas sobre el tema
del amor, del Amor, del amor, con besos tiernos,
rostros en flor, pechos ardientes, fuego que quema,
que le lleva sólo, directamente a los Infiernos.

Primero sonreía desde su alto balcón,
mas ya no aparecía a partir de medianoche,
invitados murmurando, pidiendo un coche,

los padres abochornados por la situación.
Su propio fin, no un medio, es esta su canción,
y sin cesar, sin fin, canta el lírico anfitrión.

III

Nekoč nekje ob vodi mirujoči,
najbržda jezeru — in mesec mlad
bo šele pozno vzšel, a do takrat
le iz teme tema v temo se toči —

dva ljubita se gola v vlažni travi.
Poljub, ki jeden je, a ne ogrize;
objem, ki stisne, vendar ne zadavi;
nočni obed — užiti brez žlic in mize!

Nad njima lahko prišumeva listje,
piš oblizuje z gorke kože znoj,
nedoumljivo čas pozoren, čist je,

je Zmerom, ki mu je ime Nocoj,
povsodni, tu edinole navzoč:
ob tistem jezeru, nekje, nekoč.

III

Érase una vez que se era junto al agua pura,
casi intocable, quieta, —y la joven luna
va a salir muy tarde, mas, mientras no hay ninguna,
de oscuro a oscuro corre oscuridad oscura.—

Dos se aman desnudos sobre la yerba mojada.
Se come, pero no muerde, el beso que besa,
lo aprieta todo este abrazo, pero no ahoga nada,
banquete crepuscular — ¡sin cucharas ni mesa!

Las hojas leves susurran suaves sobre ellos,
la brisa lame sudor de la piel, que es llama,
incomprensiblemente, son instantes claros, bellos,

son tiempo limpio, es Siempre, que Ahora se llama,
omnipresente, mas lo encontrarás sólo a la vera
del callado lago, érase una vez que se era.

IV

O, srečnik, ki si ubil očeta Laja!
Z enim udarcem, pof, ga samosilnik
precizno si pomeril na zatilnik;
Jokasto, lastno mater pa nasajal

do jutra marsikatero znojno noč,
da se je trd kraljevski špampet majal —
ti sin očetomorni, mamin mož,
otrokom svojim brat, torej odhajaš.

Slast si užil, danes gorja nič manj.
Bogato obdarjen greš: slep in strt
iz Teb ta beli izplačilni dan

in z zadoščenjem, da bolj niti smrt
človeka ne zašpili, proč poslan:
malo še živ, a ves že dokončan.

IV

Oh, afortunado, que mataste a Layos, tu padre,
tú, soloentrometido, crac, de un golpe nada más,
acertaste a partirle el cuello por detrás
y te follabas a Yokasta, tu propia madre

muchas sudorosas noches, hasta amanecido,
en que la dura cama se movía, real,
tú hijo parricida, de tu madre marido,
hermano de tus hijos, que después te irás.

Disfrutaste el placer, hoy no menos dolor llevas.
Con buena herencia: ciego y triste te vas
en este día, blanco de pago, de tu Tebas

y con satisfacción, que ni siquiera morir, más
le jode al hombre que ser exiliado lejos
un poco vivo aún, mas ya acabado y viejo.

V

Veter podi čez trg star časopis.
Na nebu zbirajo se k jugu jate:
po sivem beg nemirnih sivih lis.
Ljudje ste v parih, radi se imate,

za roke greste tiho skozi jesen,
kot bi zamišljeni prišli od maše.
Za pičel čas zaton temno ognjen
preškrlati starinsko mesto vaše,

a prvi hip noči iz vseh strani
se bližati začutijo daljave:
brezglav poplah, češ, mili Bog, boli!

in mrejo v sladkih vonjih trepetave.
Potem, usojen, da nikdar ne mine,
se vzdigne dolg, brezkončen pisk tišine.

V

Por la plaza el viento arrastra un periódico viejo.
En el cielo se juntan al sur las bandadas:
sobre el gris, grises manchas inquietas, huyen lejos,
la gente sois parejas, de dos en dos se ama,

de la mano vais silenciosos por el otoño,
como quienes vuelven de una misa pensativos,
por un momento fuera declina un negro tono,
vuestra ciudad se tiñe de escarlata vivo,

pero, en el primer momento de la noche, sienten
acercarse desde todas partes lejanías:
pánico aturdido, ¡por Dios, que duele!

y en dulce olor, temblerosos, caen en agonía.
Lo que no ha de ser, la suerte lo ha decidido,
del silencio retumba el infinito pitido.

LITERATURA

CERVANTES Y LA MEDICINA

A Cervantes le tocó vivir los comienzos difíciles del nacimiento de las ciencias modernas. Al papel importante que España representó durante el Medioevo, como depositaria del saber de Grecia y Roma, interpretándolo, comentándolo y esparciéndolo por Europa, siguió el rol nada glorioso, de oponerse a la entrada de los nuevos conocimientos científicos que ya empezaban a florecer en los demás países europeos. Y así, de innovadora, España se fue convirtiendo en renuente a cualquier innovación que no hubiese partido de las mismas raíces de la tradición. Esto no es de extrañar, pues es sabido con cuantas dificultades ha contado el progreso español, no sólo en el terreno puramente cultural y científico, sino también en el humano, en general, y médico, en particular.

En efecto, la Inquisición romana, tribunal de excepción, para reprimir la herejía, creado en el siglo XIII contra los albigenses e introducido en España desde los Reyes Católicos, cobra bajo Felipe II una implacable saña que alcanza, tanto a los erasmistas como a los protestantes y hasta a los místicos prelados. Durante su reinado se elabora, en 1559, el nuevo “Índice de libros prohibidos” que tiene por finalidad aislar a España de las nuevas corrientes de pensamiento, surgidas con libre despliegue creador en el campo de las ideas. Este *Índice* modifica radicalmente las condiciones de la vida intelectual española en perjuicio de aquel ambiente de libre reflexión y de alta especulación espiritual que el Humanismo erasmista había iniciado en los círculos universitarios españoles durante el reinado de su padre, Carlos V. Importar libros en idioma español sin licencia regia se constituye en crimen penado con la muerte y, para digno remate de esta política reaccionaria, está la pragmática de Felipe II reflejo de su intolerancia y fanatismo religiosos con la cual prohibía a los jóvenes el estudio en las universidades extranjeras, para evitar su contagio con las ideas discrepantes de los dogmas católicos. De tal modo, el pensamiento español se asfixia y se hunde en profundo atraso.

Este gran retraso se espeja también en el área de la medicina. En una época en que Flandes, por ejemplo, *de facto* colonia de España, contaba ya con los pioneros de la anatomía moderna, Andrés Vesalio y Pieter Paav, que revolucionaron la ciencia médica y no sólo conocían, sino también practicaban la trepanación, en la patria de Cervantes, los médicos solían aplicar aún métodos y medicamentos muy primitivos que consistían en purgas, sangrías y paños calientes. La sabiduría popular ha recogido tan lamentable estado de la ciencia médica en una serie de refranes. He aquí algunos de los más típicos:

“Médicos sin ciencia, largas haldas y poca conciencia”

“Médicos de Valencia, largas faldas y poca ciencia”

“Sangrías, lavativas y ventosas, y siempre las mismas cosas”

Para ilustrarlo, mencionaré el conocidísimo caso del primogénito de Felipe II, príncipe don Carlos, quien a los dieciseis años se cayó una tarde de cabeza por una escalerilla. Fue recogido con una gran contusión en la sien izquierda y una parálisis en la pierna derecha. Curado de primera intención, fue sometido el mismo día al régimen de sangría y purga; al día siguiente le sacaron ocho onzas de sangre; el día sexto lo purgaron de nuevo sin poder cambiar su estado de insensibilidad. Creyeron conveniente los médicos dilatar la herida y dejar a descubierto el cráneo. Luego al punto se le declaró una erisipela.

Aunque reacio a pedir ayuda al sabio médico flamenco Andrés Vesalio, obligado por el empeoramiento de la salud de su hijo, el rey absolutista cedió por fin. Vesalio prohibió renovar las sangrías, pero los médicos españoles se opusieron a que se le curara la erisipela que se extendía por la cabeza, el pecho y los brazos, “porque se hubiera metido dentro”, según argüían. De tal manera, se le purgó de nuevo con “tres onzas de jarabe de nueve infusiones.” Todos los médicos de la Corte estaban reunidos alrededor del príncipe y combatían los consejos de Vesalio quien propuso una operación quirúrgica. Durante estas consultas, el embajador de Florencia, Nobili, escribía a Cosme de Médicis, su soberano: “Quien no lo haya observado, no puede formarse idea de la ignorancia de estos cirujanos.”

Así como se habían apresurado a ampliar la herida de la cabeza, en lugar de adoptar la opinión de Vesalio, consintieron en emplear los ungüentos de un curandero árabe, llamado *Pinterete*. Pero, los ungüentos no dieron mejor resultado que las purgas: el delirio duraba ya cinco días; el rey, sentado a la cabecera de la cama y rodeado de once médicos, de pie en su presencia, sin poder emitir su dictamen si no eran por él interrogados, no tenía ya otra esperanza sino un milagro.

Según relata Cabrera de Córdoba, amigo de Cervantes y cronista de Felipe II, éste hizo traer a los frailes de San Francisco del monasterio de Jesús María, seminario de Santos, en procesión, el cuerpo del bendito Fray Diego y, puesto sobre el príncipe agonizante, lo volvieron a su capilla. Acto seguido, Vesalio le practicó la trepanación del cráneo extirpándole un quiste. El príncipe entró en convalecencia de inmediato, pudo levantarse a los treinta días, y poco después sanó. Sin embargo, el rey en su fanatismo religioso recalcitrante, apoyado en ello por sus médicos vernáculos, atribuyó la curación de su hijo al cadáver del fraile franciscano, es decir, a un milagro. Vesalio, empero, hartado de aquel ambiente por todo extremo atrasado, sofocante y reaccionario, para librarse de él, pidió al rey el permiso para realizar un viaje a Jerusalén con el objeto de reconfortar su fe, a lo que Felipe II difícilmente podía oponerse. Y, una vez obtenido el permiso y abandonada la Corte española, nunca jamás volvió a ella.

Ahora bien, ¿tenía Cervantes interés y conocimientos médicos? Sin duda alguna, pues su mismo padre Rodrigo de Cervantes era médico y cirujano. En su biblioteca, en cuyos libros debió estar recopilado mucho de lo referente a su profesión, con toda seguridad el gran novelista, ávido de nuevos conocimientos —él mismo escribe en el *Quijote* que leía “hasta papeles rotos de las calles”— recibiría sus primeras impresiones médicas, que despertarían en él la afición por su estudio.

De la lectura detenida de las obras cervantinas deducimos, que hay una inclinación a considerar la enfermedad como un resultado de la propia vida, un fenómeno de la naturaleza y no una intervención teológica, como es el caso, por ejemplo, de Lope de Vega.

Contacto doloroso con la medicina fue su herida en la batalla de Lepanto, el 7 de octubre de 1571, cuando formando parte de la escuadra de la Liga, fue herido en el pecho y en la muñeca de la mano izquierda que le quedó estropeada para el resto de la vida. Se cuenta que fue intervenido por el doctor Gregorio López, médico de Carlos V. Es probable que parta de ese suceso penoso el respeto de Cervantes por la figura del médico, respeto que muestra en todas sus producciones literarias.

Sus conocimientos de la medicina eran tales y tan profundos que Richard Blackmore, poeta inglés del siglo XVII y médico de cámara de Guillermo III, pidió consejo a su famoso colega Sydenham, apodado Hipócrates inglés, sobre qué libro debería leer para aumentar sus conocimientos profesionales, a lo que Sydenham respondió sin vacilación: “Leed el Quijote.” En efecto, su obra cimera refleja muchas enfermedades magistralmente descritas, debido a los conocimientos médicos que tuvo el Manco de Lepanto, y, sobre todo, debido a sus excepcionales dotes de observación. Las enfermedades en que demuestra más sus aptitudes médicas, son las típicas y más extendidas de su época, como la sordera, las cataratas, la tos y los reumas. Y, como para muestra basta un botón, he aquí uno referente a las cataratas: “Ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos... ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre...” (Parte II, cap. 10). Aparecen también muchas anormalidades patológicas, no muy bien definidas, que quedan encuadradas en un apartado que podríamos llamar “de los males humores”, debiendo interpretar con este nombre los males producidos entonces. Así, por ejemplo, en el capítulo 25 de la primera parte, escribe: “Este es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este pequeño arroyo.”

Cervantes confiere un valor enorme, el mayor de los métodos de investigación médica, a la observación directa de los síntomas de la enfermedad. El mal, según él, siempre se patentiza de alguna manera, o físicamente o en el comportamiento del enfermo. Se menciona también la neumonía y con más profusión que ésta, las diversas calenturas y el paludismo, fiebres terciarias o cuartanas, como se nombran en la obra que nos ocupa: “... y de allí a muy poco descubrieron muchos encamisados, cuya temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho Panza, el cual comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de cuartana.” (I, 19)

Tampoco el pulso puede ser olvidado en la sintomatología cervantina, ni la próstata, ni litiasis, la hepatitis, la muerte aparente. A la hepatitis se alude en el cap. 29 de la primera parte: “Les dijo [Sancho] como lo [a D. Quijote] había hallado, desnudo en camisa, flaco, amarillo.” A la importancia del pulso, como indicio de enfermedad se hace alusión en el cap. 10 de la segunda parte: “... Que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos.” En el cap. 18 de la misma parte, se indica la litiasis renal: “Ciñóse su buena espada que

pendía de un tahalí de lobos marinos; que es opinión que muchos años fue enfermo de riñones.”

El genio de Cervantes supo ver las íntimas relaciones psicosomáticas que se producían en los hombres. Y supo exponerlas literariamente con tanto acierto que muchos de sus tipos han quedado como ejemplos en biotipología. Su aguda observación captó los rasgos diferenciales del carácter y su pluma ágil los mostró en pinceladas diestras y definitorias. Bástenos aquí también sólo un ejemplo de la descripción biotipológica. Tengo en la mente la que hace del ventero en el capítulo 2 de la primera parte: “Hombre que por ser muy gordo era muy pacífico.”

Diagnosticó atinadamente en la mayor parte de los casos que nos relatan sus novelas, y, debido principalmente a su gran intuición, llegó a superar a muchos graduados en Salamanca y Alcalá de Henares, sobre todo en el terreno de la psicología, motivo por el cual muchos historiadores de la medicina lo consideran como uno de los precursores de la psiquiatría y la psicoterapia moderna. Efectivamente, es precisamente esta disciplina médica donde sus conocimientos destacan y brillan más, máxime si tomamos en consideración el hecho de que en aquel entonces la psiquiatría no existía aún como ciencia. No tuvo el novelista otras fuentes de información psiquiátrica que su propia y directa observación. Aprendió los secretos del alma humana en su trato continuo con los hombres, en los caminos que recorrió, en las ventas donde durmió, en la guerra y en las pacíficas villas provincianas. Algunos biógrafos cervantinos afirman con mucha razón que nuestro autor se preocupó por los locos y que visitó hospitales y manicomios y que intentó indagar los arcanos de la mente y del comportamiento científicamente. En *El Quijote* y también en otras obras cervantinas, aparecen diferentes formas de locura, con una sintomatología correcta y con el comportamiento propio de cada demente de su tipo. Así, figuran en sus libros: el loco D. Quijote, el loco Cardenio, el loco de Sevilla, el loco Lic. Vidriera y otros, cada uno con los síntomas inherentes a la clase de su enfermedad mental. A título de ejemplo, mencionaré el tipo de locura que afecta a su personaje principal —don Quijote—. Esto viene a manifestarse en el episodio de la estancia del caballero andante en la mansión de don Diego de Miranda, alias el Caballero del Verde Gabán. Cuando éste preguntó a su hijo Lorenzo sobre lo que había sacado en limpio del ingenio del raro huésped, el hijo respondió: “Él es un entreverado loco, lleno de *lúcidos intervalos*.” (II, 18) He subrayado el término “lúcidos intervalos”, ya que muy contados médicos y ningún literato lo conocían a la sazón, con lo cual Cervantes se había anticipado casi cuatro siglos a la terminología sintomática de la psiquiatría moderna. Y Cervantes no se conforma con la descripción del tipo del enfermo mental o loco, que sea. Intenta, además, dar un diagnóstico, se preocupa por encontrar un remedio y toma precauciones para evitar el contagio, pues el gran novelista cree en el contagio de todas las enfermedades incluso en el contagio de la locura.

Ahora bien, ¿cuál fue la posición de Cervantes con respecto a los médicos? Si el autor del *Quijote* respeta mucho la medicina como ciencia que alivia y cura el dolor humano, no ocurre lo mismo en cuanto a su postura frente a los médicos. Estos han tenido en su abru-

madora mayoría muy mala fama, como lo asenté al principio de este ensayo. Por ello, la figura del médico aparece la mayoría de las veces criticada duramente y siempre tratada con cierto escepticismo por parte de los literatos contemporáneos suyos. El que más los fustigaba fue Francisco de Quevedo. En uno de sus escritos escribe: "... todos enferman del exceso o destemplanza de humores; pero lo que es morir, todos mueren de los médicos que los curan." Cervantes, empero, consecuente con su profundo humanismo y culto a la verdad, era más justo; por ello, vapulea a los malos, pero pone por las nubes a los buenos. Veamos algunos textos que lo corroboran. "En verdad, señor, que soy el más desgraciado médico que se debe hallar en el mundo, en el cual hay físicos [médicos] que, con matar al enfermo que curan, quieren ser pagados de su trabajo que no es otro sino firmar una cedulilla de algunas medicinas..." (II, 71), dice Sancho durante la plática con don Quijote regresando a su aldea. En otra parte escribe el novelista, que a la mujer del labrador natural de Miguelturra que se presenta ante Sancho-Gobernador, se la "mató un mal médico, que la purgó, estando preñada" (II, 47), palabras que aluden al caso real ocurrido a la reina Isabel de Valois, la tercera esposa de Felipe II. Ésa, según la carta del ya mencionado embajador de Florencia en España, dirigida a su monarca, la han matado los médicos "habiéndola sangrado por los pies", es decir, cuando más necesitaba de energías y buena alimentación.

El doctor Pedro Recio de Agüero, agregado al gobierno de Sancho Panza en la Ínsula Barataria, es una perfecta caricatura de un médico charlatán. Cervantes lo trata con ironía escribiendo que tenía el "grado de doctor por la Universidad de Osuna" —pequeña universidad de provincia que, además, carecía de la facultad de medicina— y era nombrado para maltratar a Sancho, quien fastidiado por las privaciones alimenticias a que lo somete, lo corre diciendo que "matar un mal médico verdugo de la república" es hacer servicio a Dios. (II, 47) Pero, al mismo tiempo, ensalza por labios del mismo personaje, a los buenos médicos. Así, en la misma disputa con el doctor Pedro Recio define su política respecto de los médicos: "No me ha de quedar médico en toda la ínsula, a lo menos de aquellos que yo entienda que son ignorantes; que a los médicos sabios, prudentes y discretos les pondré sobre mi cabeza y los honraré como a personas divinas." (II, 47).

También los malos cirujanos reciben el rapapolvo de la aguda pluma cervantina, tildándolos desdeñosamente de "sacapotras". Don Quijote, por ejemplo, responde colérico a Cardenio, cuando éste habla del amancebamiento de la reina Madásima: "...y no se ha de presumir que tan alta princesa había de amancebar con un sacapotras." (I, 24)

Si los médicos en su gran mayoría eran ignorantes y mal preparados, los boticarios que también tenían mucho que ver con la salud de la gente y su bienestar físico, han convertido su profesión en mero comercio. Guiábales exclusivamente el interés de obtener los mayores ingresos pecuniarios para enriquecerse, sin importarles el bien o el mal que estaban causando a los que confiados en su honradez y rectitud, acudían a ellos. Con sus embustes y engaños, vendiendo gatos por liebres, ponían en peligro la salud de la población. La sabiduría popular española refleja fielmente la corrupción de los boticarios en los refranes que cito a continuación:

“Cuando el doliente va a la botica, una persona pobre y dos ricas”

“En la cuenta del boticario, por más que se quite y requite, siempre se gana el envite”

“Donde no hay boticarios ni médicos, los hombres se mueren viejos”

Y el Lic. Vidriera, protagonista de la novela ejemplar del mismo nombre, arremete contra los boticarios cuando uno de éstos le pide la explicación de su observación según la cual, ellos tienen un oficio salutífero, si no fuesen enemigos de sus candiles. Y Vidriera le responde con presteza: “Esto digo, porque en faltando cualquiera aceite, lo suple el del candil que está más a mano...”. Además, decía que había “boticarios que, por no decir que faltaba en su botica lo que recetaba el médico, por las cosas que les faltaban ponían otras que a su parecer tenían la misma virtud y calidad no siendo así; y con esto, la medicina mal compuesta obraba al revés de lo que había de obrar la bien ordenada.”

Según parece, los boticarios buenos no figuran en la obra cervantina, de lo cual se podría deducir que no existían. Pienso, sin embargo, que sí los había también, pero eran tan pocos que eran más bien moscas blancas y, por ende, Cervantes no los menciona.

Bibliografía

- ASTRANA MARÍN, Luis: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1948–58.
- CABRERA DE CORDOBA, Luis: *Felipe II, Rey de España*, Madrid, 1876.
- FORNERON, Henri: *Histoire de Philippe II*, Paris, 1880–82.
- GACHARD, Louis Prospère: *Don Carlos et Philippe II*, Paris, 1863.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Harold: *La medicina en El “Quijote”*, Madrid, 1969.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis: *Refranero general ideológico español*, Madrid, 1953.
- OSTERC, Lúdvik: *El pensamiento social y político del Quijote*, 3.^a ed., México, 1988.
- La verdad sobre las Novelas ejemplares*, México, 1995.

CERVANTES IN MEDICINA

Cervantes je živel v času, ko so se naravoslovne vede v Evropi šele rojevale. Tudi medicina. Ta je bila v Španiji v dobi vladanja Filipa II. izrazito zapostavljena, čeprav je drugod, tako v Italiji, pa tudi v tedaj španski Flandriji, doživela pomemben razvoj.

Ne gre pozabiti, da je bil Cervantes sin zdravnika. Znano je tudi, da je bil v bitki pri Lepantu ranjen in mu je poškodba zapestja leve roke ostala vse življenje. Iz njegovega literarnega dela pa je razvidno, da zdravnike spoštuje, da sam pozna simptome različnih bolezni in ceni predvsem to, da zdravnik čimbolj natanko opazuje bolezenske znake. Več opazk o psihičnem stanju posameznih oseb postavlja Cervantesa za nekakega predhodnika moderne psihoterapije. Cervantes pa ne kaže nobene naklonjenosti do lekarnarjev, pa tudi ne do šarlatanov, kot je to gotovo bil doktor Pedro Recio de Agüero (2. del, 47. poglavje), ki uteleša karikaturo šarlataka: njegova naloga je samo ta, da prepoveduje Sanču-guvernerju vsakršno hrano, češ da mu utegne škoditi.

PROCESOS DE (DES)MITIFICACIÓN EN LA NOVELA DE PERÓN Y SANTA EVITA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

En las novelas lo que es verdad es también mentira. Los autores construyen a la noche los mismos mitos que han destruido por la mañana.

(Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, p. 389)

Al estudiar la llamada Generación parricida de 1955, en la Argentina, notaba cómo «no obstante el peso del peronismo sobre los escritores argentinos, todavía no se había escrito una gran novela sobre el tema».¹ Hoy encuentro respuesta eficaz a esta carencia en las dos novelas de Tomás Eloy Martínez que vienen a incrementar la ya larga lista de textos que directa o indirectamente se refieren al Peronismo.² Precisamente este narrador se encarga de ilustrar a su lector, en *Santa Evita*, sobre algunos textos, básicamente cuentos o ensayos en los cuales los autores del Río de la Plata han reelaborado el tema casi vedado del peronismo. Para el periodista/novelistas argentino «algunos de los mejores relatos de los años cincuenta son una parodia» de la muerte de “ella”, de “esa mujer”, puesto que «los escritores necesitaban olvidar a Evita, conjurar su fantasma.» (SE: 198)

Entre los textos en los cuales vislumbra como referente a Evita, menciona los siguientes:

- a) *El examen* de Julio Cortázar, novela escrita en 1950, pero publicada tres décadas después, en donde se presenta la historia de una multitud animal que se descuelga desde todos los rincones de la Argentina para adorar un hueso en la Plaza de Mayo (SE: 197);
- b) el cuento *Ella* de Juan Carlos Onetti, escrito en 1953 y publicado 40 años después, tinte de verde el cadáver de “ella”, pronombre que encubre el nombre pero no la identidad referenciada: la mención al embalsamador catalán, al “mandatario mandante”, al anuncio oficial de la muerte de “ella”, no dejan duda para su identificación;
- c) *El simulacro* (1960) de Jorge Luis Borges. En este breve texto, «Eva es una muñeca muerta en un cajón de cartón, que se venera en todos los arrabales». Lo que le sale, sin embargo es, sin que él lo quisiera —porque no siempre la literatura es voluntaria— un home-

¹ Diógenes Fajardo V.: “*La novelística de David Viñas*”, Disertación Doctoral, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms, 1981, p. 34.

Para el estudio del tema literario y peronismo véase Rodolfo Borello: *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse Ed., 1991.

² Tomás Eloy Martínez: *La novela de Perón* (Buenos Aires, Planeta, 1991) y *Santa Evita* (Bogotá, Planeta, 1995). Todas las referencias a estas novelas se harán en el texto mismo del trabajo precedidas de las abreviaturas NP o SE y según estas ediciones.

naje a la inmensidad de Evita: En *El simulacro*, Evita es la imagen de Dios mujer, la Dios de todas las mujeres, la Hombre de todos los dioses. (SE:99) La alusión se hace evidente al final del texto borgeano: «El enlutado no era Perón, y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón, ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología».³

d) finalmente, aparece *Esa mujer* de Rodolfo Walsh,⁴ cuento que en buena medida sintetiza muchos de los elementos empleados en la vasta literatura sobre el peronismo. Uno de ellos es el juego ambiguo entre verdad, ficción, entre historia y literatura: «Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos creer también que era ficción. Pensábamos que ningún desvarío de la realidad podría tener cabida en la Argentina, que se vanagloriaba de ser cartesiana y europea».⁵

Incluso se puede llegar a pensar, como lo hace el autor/narrador de *Santa Evita* que «todos los relatos que Borges compuso en esa época reflejan la indefensión de un ciego ante las amenazas bárbaras del peronismo. Sin el terror a Perón, los laberintos y los espejos de Borges perderían una parte sustancial de su sentido. Sin Perón la escritura de Borges no tendría estímulos, refinamientos de elusión, metáforas perversas». (SE: 57) Pero también «explícita o implícitamente, muchos de estos jóvenes vieron en Borges al representante de una clase que arruinó el país y abrió paso a Perón».⁶

En el contexto argentino los personajes míticos que mejor tipifican la traumática relación entre política y militarismo son el general Juan Domingo Perón y su segunda esposa, Eva Duarte, “Evita”. Ellos, por antonomasia, han encarnado —en Argentina y aún en la América Latina— un proceso de mitificación entendido, a la manera de Umberto Eco, «como una simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un período histórico».⁷

³ Jorge Luis Borges: *El hacedor, Obras completas*, p. 789.

⁴ En los “Reconocimientos”, Tomás Eloy Martínez hace evidente el vínculo intertextual con *Esa mujer*: «A Rodolfo Walsh, que me guió en el camino hacia Bonn y me inició en el culto a “Santa Evita”» (SE:393).

En un artículo inédito, Amelia Royo señala que “es muy sorprendente que en 1995 otro periodista-novelandor del peronismo reconstruya desde y como Walsh —sin excluir otra infinidad de fuentes— el mismo intrincado capítulo del robo y desaparición del célebre cadáver”.

⁵ Por supuesto que la lista de textos sobre el peronismo no se limita a estos autores mencionados por Martínez. Baste, por ejemplo, mencionar el libro de cuentos *Las malas costumbres* de David Viñas (Buenos Aires, Ed. Jancana, 1963), el cual trae varios relatos con ese tema: En el cuento *Entre delatores*, un oficial provoca a sus compañeros para que no presten atención a “ese imbécil y su mujer que nos manda a todos”. (p. 79) En *El privilegiado*, la protagonista, una maestra, no puede soportar el peronismo pero sucumbe ante su alumno favorito, quien sólo se dedica a mostrarle fotos de Evita. El cuento *El avió negro* se basa en el mito del retorno del general. La historia otorgó valor profético a este relato.

⁶ Emir Rodríguez Monegal: *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Deucalión, 1966, p. 68.

⁷ Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, 11ª ed., Barcelona, Lumen, 1963, p. 219.

A novelar el mito se ha dedicado la escritura de Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón y Santa Evita*. En estos textos ficticios no se pretende dar respuestas sino plantear aun más preguntas, particularmente sobre cómo se fue construyendo el mito y, a la vez, cómo se dio y se da el proceso inverso, es decir, «de disolución de un repertorio simbólico institucio-nalizado».⁸ El sólo hecho de tomar como referente de la escritura novelesca a estas dos figuras de innegable connotación mitológica, hace que el resultado sea una narración con menor carácter mítico: «El personaje del mito encarna una ley, una exigencia universal, y debe ser en cierta medida *previsible*: no puede reservarnos sorpresas. Un personaje de novela debe ser, en cambio, un hombre como cualquiera de nosotros, y aquello que pueda sucederle debe ser tan imprevisible como lo que pueda sucedernos a nosotros».⁹ La aspiración del novelista se orienta, por lo tanto, a la creación de personajes con una dimensión universal estética, sin pretender la universalidad inherente al mito.

Tal vez el mayor enigma de las novelas de Tomás Eloy Martínez sobre Perón y Evita tenga que ver con esa dualidad de tener que presentar a unos personajes arquetípicos que en un momento histórico encarnaron las aspiraciones colectivas de una buena parte del pueblo argentino y, al mismo tiempo, convertirlos en personajes sometidos a una situación novelesca contemporánea que busca quitarles las máscaras con las que actuaron como personajes míticos.

La novela de Perón se inicia con una perfecta ubicación temporal: el 20 de junio de 1973, y con una acción muy definida: el regreso definitivo de Perón a la Argentina después de su largo exilio (18 años) en España. para un historiador este hecho es muy significativo, pues «para volver a unas formas democráticas de convivencia se piensa en el regreso de un ex dictador» y «para restituir el poder a los civiles se piensa en un militar».¹⁰ Para el novelista, ese regreso de Perón el 20 de junio de 1973 se convierte en el cumplimiento del mito del eterno retorno que le permitirá trazar los ejes temporales sobre los cuales se creará la realidad de la escritura ficcional. Toda la novela se estructurará como un continuo y permanente “zigzag” que le permite al lector conocer el pasado, volver a los preparativos para la bienvenida al General en ese presente, e incluso hacer una narración prospectiva de lo que pueda pasar en el futuro.

La conjugación de esos ejes temporales, particularmente del presente con el pasado, se da por diversos medios:

a) los recuerdos del general —plasmados en sus memorias— yuxtapuestos con los preparativos del regreso inminente a la Argentina; b) microrrelatos de personajes secundarios que conocieron en su trabajo y aficiones pseudomísticas a figuras históricas como José López Rega o María Estela Martínez y c) el recurso de las “fotografías narradas” por siete viejos parientes o conocidos, testigos de la vida pasada de Perón, que, el 20 de junio como figuras fantasmales se prestaron y presentaron a recibir a Perón en el Aeropuerto de Ezeiza. Esa

⁸ Eco, p. 219.

⁹ Eco, p. 229.

¹⁰ *Libro del año 1972*, Barcelona, Salvat Editores, 1972, p. 65.

estructura temporal de contrapunteo entre el pasado y el presente intensifica eficazmente «el clima de tensión, el horror de la masacre de Ezeiza y el profundo abatimiento que se sucedieron vertiginosamente ese fatídico día de junio».¹¹ Los recursos empleados revelan el intento de emplear algunas técnicas periodísticas en la construcción del discurso ficticio.

Evidentemente, estos diversos recursos narrativos lejos de pretender dar una visión monolítica, verdadera, rígida, incrementan las perspectivas, relativizan los hechos, destruyen la verdad, y por lo tanto, apartan al lector de una lectura mítica del texto. Desde los dos epígrafes con los cuales se abre la novela, se presenta la confrontación entre la ficción y la verdad. Sintomáticamente, el primero de ellos está tomado de un periodista/novelistas, Ernest Hemingway, para justificar «la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos». El segundo presenta, en boca de Perón, un discurso sobre la relatividad de la verdad: «Los argentinos, como usted sabe, nos caracterizamos por creer que tenemos siempre la verdad». La tensión y ambigüedad generadas son factores fundamentales en el dinamismo de la escritura de Tomás Eloy Martínez. Por supuesto que esa tensión, creadora de efectos particulares en el lector, es de índole paradójica puesto que «la verdad es lo que se oculta», e investigando se puede dar «la verdad al desnudo» (NP: 38); pero el periodista está muy consciente de que «la verdad es inalcanzable: está en todas las mentiras, como Dios». (NP: 39) Muy congruentemente, se llega a invertir la relación entre “hecho → discursividad histórica para presentarnos cómo el relato puede ser el originador de los mismos hechos: «Nada de esto ocurrió [...] Y sin embargo, Perón no mintió al contar esas historias. Eran mentiras, pero las contó tantas veces que terminó creyéndolas». (NP: 274)

Teóricamente, es preciso recordar que cuando la novela se dedica a elaborar su discursividad sobre acontecimientos recientes y sobre personajes históricos adquiere necesariamente una fuerte carga política. Por otra parte, hay críticos —como Frederic Jameson— que argumentan sobre la prioridad de una interpretación política de los textos literarios como horizonte absoluto de todas las lecturas y de todas las interpretaciones.¹² Hacer una lectura política de la novela es, entonces, buscar la «ideología de la forma», es decir «los mensajes simbólicos que se nos transmiten por medio de la coexistencia de varios sistemas de signos, los cuales constituyen, por sí mismos, huellas o anticipaciones de modos de producción».¹³ En el caso de *La novela de Perón*, el inconsciente político se manifiesta intensamente en toda la textura de la novela; se comprueba, así, que no solamente tenemos una dimensión histórico-social, sino que todo en ella es, en última instancia, de carácter político, ya que tiene que ver con un grupo social que crea estos artefactos culturales y que, al mismo tiempo, sostiene tanto la productividad textual como la creación de sentido.

¹¹ Malva E. Filler: “Reseña de *La novela de Perón*” en «*Revista Iberoamericana*» 135–36 (1986), p. 762.

¹² Jameson, p. 17.

¹³ Jameson, p. 76.

La ideología de la forma en *La novela de Perón* gira en torno a algunos personajes de la política argentina y a la presentación de personajes secundarios posibles que representan diversas tendencias dentro de ella. Para nadie es un secreto que Perón ha sido la figura dominante de la política de la Argentina desde los años 40 y casi hasta nuestros días. Desde el mismo título, la novela de Tomás Eloy Martínez «juega ya con un sintagma equívoco, puesto que se trata de una construcción nominal formada por un núcleo sustantivo y un complemento, sintagma en el que, por razones más que obvias, el peso mayor lo lleva no el primero sino el segundo».¹⁴ Esas razones «más que obvias» tienen que ver con la importancia política de Perón. En la novela aparece como un viejo enfermo que regresa a gobernar; ha ganado las elecciones en Argentina, y los militares se habían resignado a dejarlo gobernar. Por supuesto, históricamente no es el mismo de 1945 cuando asumió el poder o el de 1955, cuando fue derrocado. Por otra parte, hay que ver una especie de continuidad puesto que la Argentina ha estado allí en la Residencia “17 de octubre” en Madrid.

Evidentemente, el juego estructural con los tiempos pasado, presente y futuro tiene la función de hacer que el lector perciba a esa figura fantasmal, cíclica, estática, en el tiempo sin tiempo del presente del mito. Mircea Eliade señalaba el papel de la Historia para superar el mito. Pero al mismo tiempo encontraba que paradójicamente, «ha logrado sobrevivir aunque radicalmente cambiado (por no decir perfectamente camuflado). Y lo más chocante es que perdura especialmente en la historiografía.»¹⁵

La novela de Perón promete al lector un discurso desplazado de lo mítico hacia lo histórico. Sólo que es preciso tener en cuenta que desde el título se nos dice que ese discurso histórico va a estar más cercano a lo ficticio que a lo que tradicionalmente se denomina como Historia.¹⁶

Sin embargo, no hay que perder de vista que en los discursos históricos las representaciones del pasado humano sólo son perceptibles (en la conciencia como en el discurso mismo) de la forma imaginaria. «La historia y lo histórico se originan en los hechos — hechos que dependen del lenguaje y de las posibilidades del lenguaje para su concreción. En esa medida, el hecho historiado es poética discursiva, es decir, tropos. Para nuestra civilización literatura e historia conjugan y conjugan en el ámbito de la escritura.»¹⁷ El novelista mane-

¹⁴ Goloboff, p. 99.

¹⁵ Mircea Eliade: *Mito y realidad*, 2ª ed., Madrid, Guadarrama, 1973, p. 129.

¹⁶ White establece que la distinción entre historias “históricas” e “historias ficcionales” no se da a nivel formal sino en su contenido. «Para el historiador narrativo, el método histórico consiste en investigar los documentos a fin de determinar cuál es la historia verdadera o más plausible que puede contarse sobre los acontecimientos de los cuales los primeros consisten en evidencia. Un verdadero relato narrativo, según esta concepción, es menos un producto del talento poético del historiador, tal como se concibe la presentación de los acontecimientos imaginarios, que el resultado necesario de una correcta aplicación del método histórico.» (Hayden White: *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 42.)

¹⁷ Djelal Kadir: “Historia y novela: dramatización de la palabra” en el libro *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas, Monteavila, 1984, p. 297.

ja esta escritura que le permite «crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos “verdadero” por el hecho de ser imaginario».¹⁸

¿Con qué objeto, podríamos preguntarnos, el novelista quiere hacer un discurso narrativo sobre un personaje histórico? La respuesta está directamente relacionada con el valor que se le da a la discursividad histórica para crear nuevos sentidos y posibilidades de significación de la Historia, puesto que la tarea del historiador, como anota Barthes, es la de reunir, más que hechos, significantes y relatarlos, es decir, organizarlos «con el fin de establecer un sentido positivo y de colmar el vacío de la pura serie».¹⁹

En *La novela de Perón* se comprueban los anteriores postulados teóricos sobre la relación historia/literatura. El objetivo del discurso histórico, por ejemplo, no es el de captar los hechos como son. Al contrario, el general es consciente de que no hay copia ingenua de la realidad, pues no hay garantía de que se ve lo que «es». Se puede argüir que hay documentación, pero también los documentos se inventan. (NP:52)

Esa conciencia de la historia que revela el personaje Juan Domingo Perón lo lleva a sentir más miedo a la historia que a la misma muerte; la historia revelará lo que él ocultó, mentirá sobre su vida, descubrirá que él también le ha mentado a la historia. En definitiva, le importa por encima de todo la imagen que por medio de la discursividad histórica se invente sobre él puesto que, un hombre es sólo lo que recuerda. Debiera decir, más bien: «un hombre no debiera ser lo que recuerda. Debiera ser su olvido». (NP:109)

Esta voluntad de olvido es la que produce el mito en la historia. Por otra parte, el empleo de la historia de la Argentina como el referente extratextual básico, permite al autor la desmitificación de la historia de su país. Juan Domingo Perón es presentado como héroe de la novela y no como personaje mitificado por la historia. Este proceso de desmitificación está directamente relacionado con esa discursividad que humaniza al personaje presentándolo como un ser débil, que duda y sufre, que reflexiona y se lamenta. De ahí su rotunda afirmación: «No conozco la duda. Un conductor no puede dudar. ¿Se imagina usted a Dios dudando un solo instante? Si Dios dudara, todos desapareceríamos.» (NP:331) O su reclamo a esa discursividad que ejemplifica la escritura narrativa ficcional de Tomás Eloy Martínez:

La historia no tiene por qué saber que yo, Juan Domingo Perón, tengo derecho a las vacilaciones, a la debilidad de no poder. Que a los setenta y siete años, no hallo mejor respuesta que una buena pregunta. (NP:108)

Al final de la novela, el lector percibe plenamente que el regreso de Perón pone al descubierto esas vacilaciones que debilitan el mito: Perón parece improvisar un discurso, pero se hace evidente que su voz articula las palabras que segundos antes ha musitado, con sus labios, López Rega. Sin embargo, cuando la gente se da cuenta de la treta, y se desencanta, no

¹⁸ White: *El contenido de la forma*, p. 74.

¹⁹ Roland Barthes: “Le discours de l’histoire” en *Poétique*, 49, Paris, Seuil, 1982, p. 19.

encuentra otra manera de conservar su imagen sino en el terreno mítico. (NP:353) Incluso el día de su entierro, hecho que a la vez cierra la novela, una de sus fieles creía que «todo podía suceder, que bastaba decirlo para que sucediera: —¡Resucitá, machito! ¿Qué te cuesta?». (NP:358)

El nuevo sentido que comunica el discurso histórico sobre Perón es el de la desmitificación de ese héroe construido por el discurso oficial que ejemplifica en la novela José López Rega. Pero que, en forma alucinante, aparece en los documentos históricos.²⁰

Su trabajo como historiador oficial es el de estar atento a que se presente una sola versión de lo acaecido, que no haya ambigüedad posible. La concepción del general Perón es completamente contraria y ayuda a diferenciar entre el discurso mitificante (López Rega) y el discurso histórico como tal:

Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez fue porque me contradije [...] La historia es una puta, López. Siempre se va con el que paga mejor. Y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy y con más armas cuento para defenderme. Déjelo todo tal como está. No es una estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar a la historia. Cogerla por el culo. (NP:187)

En contraste con este proceso de mitificación del personaje y de la historia misma, aparece en la novela un constante intento de relativizar la historia, de quitar el fundamento de la simbolización inconsciente que se ha hecho sobre el personaje histórico. Una de las formas de lograrlo es la de narrar unos mismos sucesos desde diversas perspectivas.

De esta forma, el otro “héroe”, el novelesco, se humaniza con una discursividad que pone al descubierto los procesos de mitificación. No hay nada más desmitificante que poner al descubierto los mecanismos de funcionamiento del mito. Es lo que constata un personaje cuando dice que «el Perón oficial ya estará vaciado. Hay que buscar al otro.». (NP:38) En la historia argentina se comprueba que «cuando la plebe adopta un mito, cont[a]mos con una masacre o, peor aún, con una nueva religión».²¹ La tendencia a sacralizar (mitificar) a Evita y Perón se dio simultáneamente con la que quería humanizarlos (desmitificarlos) y explica el hecho de que frente a ellos no se pudean tener sino dos sentimientos: la idolatría o el más profundo odio.

La única manera de diferenciar entre la *historia* de Perón y la *novela* de Perón es la de prestar atención a la poética narrativa que ofrece la ficcionalización. La vida de Perón es

²⁰ Un buen ejemplo se encuentra en el discurso con el cual el gobernador de Buenos Aires, Carlos Aloé, clausuró los cursos de la escuela sindical n° 1 de CGT:

«La Doctrina Nacional está destinada a consolidar la acción del movimiento en el tiempo y en el espacio, es decir, que a través de una acción mística, de una acción espiritual dentro de todos los argentinos vaya formando en cada uno de ellos un pequeño Perón, puesto que los hombres desaparecen pero los pueblos permanecen» (citado por Louis Mercier Vega: *Autopista de Perón: Balance del peronismo*, Barcelona, Tusquets, 1975, p. 155).

²¹ E. M. Cioran: *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 128.

presentada en la obra de Tomás Eloy Martínez como parte de una novela. Sin embargo, para un lector no argentino, desconocedor de los pormenores históricos de esa nación, hay elementos tan ficcionales que no parecen tomados de la realidad. Por ejemplo, el empleo fetichista del cadáver de Evita tanto por los peronistas, como por los militares golpistas después de 1955. Sólo así se puede explicar el hecho histórico de que el presidente argentino Alejandro Lanusse hubiese ordenado que devolvieran a Perón el cadáver de su segunda esposa en 1971. (NP:55)

Dentro del proceso de desmitificación tiene singular importancia el ingreso del autor a este mundo de ficción/realidad como un personaje más cuando aparece entrevistando al General, en su calidad de periodista de la revista *Panorama* (NP:186), como novelista incipiente (NP:192) o como un muerto de hambre (NP:194), puesto que *rompe los límites entre realidad y ficción*. El autor narra a Zamora, un periodista personaje, sus encuentros con Perón en Madrid, que le han permitido «sentir que un personaje de la historia es algo más que escritura». (NP:262) Pero que, paradójicamente, no conduce al autor a su mitificación (una única versión oficial) sino que produce el efecto contrario: «Tantos rostros le vi que me decepcioné. De repente, dejó de ser un mito. Finalmente me dije: es un nadie. Apenas es Perón». (NP:262)

Este efecto desmitificador se explica mucho más si se tiene en cuenta que para el autor, el peronismo es fundamentalmente un recuerdo no vivido como experiencia personal, sino como resultado de la imagen mitificadora de los medios de comunicación. (NP:266)

En *La novela de Perón* su autor no ha querido tan solo ficcionalizar la historia mediante la yuxtaposición de personajes históricos y seres de ficción, sino que, además, ha logrado plasmar unos enunciados que producen la ficcionalización del discurso historiográfico, puesto que permite el ingreso al mundo ficcional no ya sólo de personas o de objetos sino de discursos conocidos, preexistentes,²² que a su vez se fundamentan en otras discursividades.²³ Al cambiar la forma del discurso puede que no haya cambiado la información sobre su referente explícito, pero, ciertamente, ha logrado modificar el significado producido por él.²⁴ Este nuevo significado tiene que ver con la desmitificación de la historia reciente de la Argentina que permite establecer una relación dialógica con el pasado para iluminar el nublado presente.

Sin duda alguna, en *La novela de Perón*, el personaje por evocación es Eva Duarte, la conocidísima Evita Perón. Intencionadamente se comunica como un espíritu que vive mucho más ahora que en su tiempo mortal. Es un personaje real sobre el cual el imaginario social construye un personaje de novela, pero, a la vez, profundamente mítico y, por lo tanto,

²² Cfr. Walter Mignolo: "Ficcionalización del discurso historiográfico" en el libro *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986, pp. 203-204.

²³ El discurso de Perón, por ejemplo, aparece en la novela fundamentado en varios autores; entre ellos Clausewitz, cuyo libro sobre la guerra —según Cioran— fue texto de cabecera de Lenin y Hitler. «Y nos preguntamos todavía por qué este siglo está condenado.» (Cioran: *Silogismos de la amargura*, p. 127)

²⁴ White: *El contenido de la forma*, p. 60.

fuera del tiempo. Encuentro muy significativo que Tomás Eloy Martínez haya empleado un texto descriptivo de Evita que sirve como de gozne para unir las dos novelas:

Era (dicen) nada, o menos que nada: un gorrión de lavadero, un caramelo mordido, tan delgadita que daba lástima. Se fue volviendo hermosa con la pasión, con la memoria y con la muerte. Se tejió a sí misma una crisálida de belleza, fue empollándose reina, quién lo hubiera creído. (NP:256; SE:11)

En *La novela de Perón*, el carácter mítico de Evita se incrementa por el empleo de una estructura narrativa de contrapunteo con la 3ª esposa del General Perón, la conocida María Estela Martínez, o Isabelita. Simbólicamente, López Rega, el astrólogo, fracasa en su intento de crear un *golem* mediante la conjunción de los espíritus de Evita y de Isabel. Al final, ésta no responde con la mágica frase ritual «Que assim seja». (NP:256–259) Isabel Martínez logra ser la compañera de fórmula de Perón y es elegida Vicepresidente, cosa que Evita no pudo lograr a causa de la oposición de los militares. Sin embargo, para el pueblo, ese 20 de junio de 1973, su imagen está presente e inspira a quienes quieren tomar los micrófonos del palco en Ezeiza y humillar a Isabel «coreando que hubo una sola Evita y que es irremplazable» (NP: 101): «Evita hay una sola, no rompan más las bolas [...] Si Evita viviera sería montonera». (NP:210–11) No hay duda de que el nicho mítico de Evita no puede ser ocupado por ninguna otra. Ni aunque se lo proponga.

El novelista es consciente en todo momento que está trabajando con una figura mítica que ha padecido muchísimas construcciones, una de las cuales es «“No llores por mí, Argentina”, la ópera, el musical (¿cómo se llama eso?) [que] ha simplificado y resumido el mito. La Evita a la que en 1947 la revista *Time* declaraba indescifrable, ahora se ha convertido en un artículo cantabile de *Selecciones del Reader's Digest*». (SE:203) Y ya estamos saturados de la nueva versión fílmica de Allan Parker con la Evita Madonna...

El proceso de construcción del mito tiene dos fases: por una parte, la elaboración en el inconsciente colectivo de la imagen en la cual se proyectan las aspiraciones y deseos de un pueblo y, por la otra, la forma escrita que adopta esa simbolización mítica, no siempre coincidente. Así, lo entiende el narrador/novelistas:

El mito se construye por un lado y la escritura de los hombres, a veces, vuela por otro. La imagen que la literatura está dejando de Evita, por ejemplo, es sólo la de su cuerpo muerto o la de su sexo desdichado. La fascinación por su cuerpo muerto comenzó aun antes de la enfermedad, en 1950. (SE:197)

Hacia la mitad de la novela, en el capítulo VIII de los 16 que la componen, el narrador quiere responder una pregunta que sirve para hacer completamente diáfana la dimensión del personaje y para capacitar a su lector en su percepción. La pregunta es: «¿Cuáles son los elementos que construyeron el mito de Evita?» Y las razones enunciadas son las siguientes:

1. «Ascendió como un meteoro desde el anonimato de pequeños papeles en la radio hasta un trono en el que ninguna mujer se había sentado: el de Benefactora de los Humildes y Jefa Espiritual de la Nación.» (SE:183)²⁵

[...] En una de sus invectivas memorables, Ezequiel Martínez Estrada definió así a la pareja: “Todo lo que le faltaba a Perón o lo que poseía en grado rudimentario para llevar a cabo la conquista del país de arriba a abajo, lo consumió ella o se lo hizo consumir a él. En ese sentido también era una ambiciosa irresponsable. En realidad, él era la mujer y ella el hombre.” (SE:184)

2. «Murió joven, como los otros grandes mitos argentinos del siglo [Gardel y el Ché] a los treinta y tres años»:

[...] Como sucede con todos los que mueren jóvenes, la mitología de Evita se alimenta tanto de lo que hizo como de lo que pudo hacer.

3. Fue el Robin Hood de los años cuarenta. Míticamente se convirtió en la Reina- Madre-Santa de sus descamisados. Pero no hay que olvidar que Evita quería que la beneficiencia en pleno llevara su nombre. Trabajó día y noche por esa eternidad (186–189)

4. «Perón la amaba con locura.»

El amor no tiene unidades de medida, pero es fácil darse cuenta de que Evita lo amaba mucho más [...] Una mujer debe elegir, se decía Evita, no esperar a que la elijan. Una mujer debe saber desde el principio quién le conviene y quién no. Jamás había visto a Perón salvo en las fotografías de los diarios. Y sin embargo, sentía que algo los predestinaba a estar juntos: Perón era el redentor, ella la oprimida [...] Sus carnes se necesitaban; apenas se tocaran, Dios las encendería. Ella confiaba en Dios, para quien ningún sueño es irreal. (SE:191)

En este contexto será conveniente señalar que a la pregunta de quién conquista a quién, el coronel Moori Koening se autorresponde:

Ella se le presentó con una frase de alto voltaje seductor: “Gracias por existir, coronel”, y le propuso que durmieran juntos esa misma noche. Siempre fue de armas llevar. No concebía que la mujer pudiera ser pasiva en ningún campo, ni aun en la cama, donde lo es por mandato de la naturaleza. El aspirante a

²⁵ Alguien podría pensar que se trata de un recurso novelístico del autor. Nada más ajeno a la realidad. Un historiador nos había resumido la dimensión de Evita en la Argentina en 1952: “A medida que su agonía progresa, se le conceden todo tipo de honores públicos. Una nueva provincia, La Pampa, llevará su nombre. El Congreso le otorga el título de ‘Jefe Espiritual de la Nación’. Su libro *La razón de mi vida*, se convierte en texto escolar obligatorio a partir del 17 de julio.” (Mercier Vega, p. 129).

dictador era en cambio, algo incauto en las lides eróticas: romancón, de gustos simples. La que lo levantó fue ella. Tenía muy claro lo que quería. (SE:137)

5. «Para mucha gente, tocar a Evita era tocar el cielo. El fetichismo. Ah, sí; eso ha tenido una enorme importancia en el mito.»
[...] Sé que hay unos cien —por lo menos cien— objetos usados, besados o tocados por la Dama de la Esperanza, que han servido para su culto. (SE:194)
6. «Lo que podría llamarse “relato de los dones”»:
En cada familia peronista circula un relato [...] En la escenografía de los relatos, todo sucede una mañana: soleada, de primavera, ni una nube en el cielo, se oye música de violines. Evita llegó y con sus grandes alas ocupó el espacio de los deseos, sació los sueños. Evita fue la emisaria de la felicidad, la puerta de los milagros. (SE:195)
7. «El monumento inconcluso». En 1951, Evita propuso un gigantesco homenaje al descamisado. Sólo que Evita se entusiasmó tanto con el proyecto que cambió la figura del trabajador por la de ella misma: así yo me sentiré cerca de mi pueblo y seguiré siendo el puente de amor tendido entre los descamisados y Perón. (SE:196) El monumento jamás se levantó.

Desde la perspectiva histórica estas serían algunas de las razones para la explicación de la mitificación de Evita. Pero desde el punto de vista de la escritura es necesario señalar cómo se re-construye el mito en la textura narrativa por medio de la nominación, de su relación con la estructura narrativa y, por supuesto, la pretendida canonización que sirve de título a la novela.

En primer lugar se debería preguntar ¿tiene el nombre algún sentido mítico? Ante el fracaso del escritor para hacer su novela acude en vano a la invocación del nombre de ese ser superior en busca de ayuda:

Evita, repetía, Evita, esperando que el nombre contuviera alguna revelación: que Ella fuera, después de todo, su propio nombre. Pero los nombres no comunican nada: sólo son sonido, un agua del lenguaje. (SE:63)

En el plano discursivo, el nombre de Evita permite al narrador plantear algunos juegos con el nombre de Eva:

eva = ave
 ↓ ↓
 mito

El empleo del juego eva/ave y su sentido cosmogónico son explotados por el autor para establecer estas relaciones que le crean la sensación de que «esta novela [...] se parece a los restos de mitos que fui cazando por el camino». (SE:65) Con los restos puede volver a crear nuevos sentidos y establecer las coordenadas para su escritura:

Mito es el nombre también de un pájaro que nadie puede ver, e historia significa búsqueda, indagación: el texto es una búsqueda de lo invisible, o la quietud de lo que vuela. (SE:65)

Pero el juego por excelencia con el nombre de la protagonista se da cuando parodia el acercamiento al diccionario:

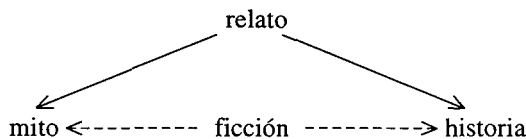
EVITA. Verb. Conjug. 3ª per. sing. pres. de evitar (del lat. “evitare”, “vitare”).
Estorbar. Impedir. Hacer que no ocurra cierta cosa que iba a ocurrir.

Evitaría la palabra evita. Evitaría las malsanas palabras de alrededor: levita/ prenda masculina; levitar (Ocult.)/alzarse en el aire sin apoyo visible; vital/ adjetivo, de la vida. Evitaría todo lenguaje contaminado por el mal agüero de esa mujer. La llamaría Yegua, Potranca, Bicha, Cucaracha, Friné, Estercita, Milonguita, Butterfly: usaría cualquiera de los nombres que ahora rondaban por ahí, mas no el maldito, no el prohibido, no el que rociaba desgracia sobre las vidas que lo invocaban. La morte è vita, Evita, pero también Evita è morte. Cuidado. La morta Evita è morte. (SE:131)

El nombre mítico se ha transformado lúdicamente en el nombre vedado que es necesario *evitar*.

El análisis de los procesos de (des)mitificación necesariamente tienen que ver con un modo de narrar. Se ha señalado cómo el mito es una historia sagrada, o un relato que establece un sistema de comunicación de segundo grado. El volver a narrar a Evita y a Perón es continuar la elaboración de una imagen para que reinicie su aventura mítica.²⁶ El mito aparece cuando se crea una imagen que responde a los deseos inconscientes y adopta la forma de una narrativa:

Lo primero que noté fue que en esos papeles había un relato. Es decir, el manantial de un mito; o más bien un accidente en el camino donde mito e historia se bifurcan y en el medio queda el reino indestructible y desafiante de la ficción. (SE:366)



²⁶ «Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo.» (José Lezama Lima: *Esfera imagen*, Barcelona, Tusquets, 1979, p. 17).

La ficción que alimenta tanto al mito como a la historia a la vez se nutre de una cantidad innumerable de microrrelatos que tienen el efecto de crear la discursividad imaginaria alrededor de estos personajes mítico/históricos pues no se constriñen al nivel discursivo o ataccional de un apasado real sino que se encaminan al mundo de lo posible y del deseo:

Poco a poco, Evita fue convirtiéndose en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser los que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que hizo. (SE:21)

Mediante esa conversión en relato, Evita se va transfigurando en mito, dirigido para el consumo de un pueblo al que no se le invita a participar en «un proyecto, sino que se le sugiere que desee algo que otros han proyectado». ²⁷ Por ello, Evita puede aparecer como una enorme red que salía a cazar deseos como si la realidad fuera un campo de mariposas. (SE:75)

[...] Evita no era ya la misma: le había llovido el polen de los deseos y los recuerdos ajenos. Transfigurada en mito, Evita era millones. (SE:65)

Esa transfiguración mítica se realiza siguiendo unos patrones culturales que Evita había aprendido en los largos y difíciles años que antecedieron a su definitivo encuentro con el entonces Coronel Perón. Se justifica, así, el que quiera mitificarse al estilo de las figuras de celuloide:

Pero Evita, que no tenía otra cultura que la del cine, quería que su proclamación se pareciera a un estreno de Hollywood, con reflectores, música de trompetas y aluviones de público. (SE:94)

En definitiva, ese proceso de (des)mitificación que se da en las novelas de Tomás Eloy Martínez se pone en funcionamiento gracias a la narración; sólo gracias a ella se puede sustraer al tiempo de la consumación y, por el contrario, buscar la manera de lograr la propia eternización:

«Pero así como detestan ser desplazadas de un lugar a otro, las almas también aspiran a que alguien las escriba. Quieren ser narradas, tatuadas en las rocas de la eternidad. Un alma que no ha sido escrita es como si jamás hubiera existido. Contra la fugacidad, la letra. Contra la muerte, el relato.» (SE:62)

La anterior condición no se aplica solamente a los relatos míticos sino a los históricos. En realidad, de los personajes históricos como Evita y Perón, sólo nos quedan relatos (SE:176). ²⁸

²⁷ Eco, p. 240.

²⁸ Valdría la pena analizar las dos formas empleadas para lograr la perduración de Evita: por una parte, el embalsamamiento y, por otra, el relato. Las dos acciones son totalmente complementarias: El arte del embalsamador se parece al del biógrafo: los dos tratan de inmovilizar una vida o un cuerpo en la pose con que debe recordarlos

El escritor/narrador de *Santa Evita* siempre está consciente de su papel en esa (des)creación del mito. Esa conciencia se manifiesta necesariamente al elegir una forma de narrar y al imponerle al relato una estructura específica:

Mi primer impulso fue contar a Evita siguiendo el hilo de la frase con que Clifton Webb abre los enigmas de *Laura*, el film de Otto Preminger: “Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura”. Yo tampoco había olvidado el brumoso fin de semana en que murió Evita. Esa no era la única coincidencia. Laura había resucitado a su modo: no muriendo; y Evita lo hizo también: multiplicándose. (SE:63)

Pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar que esa multiplicación se logra gracias a la escritura. En *Santa Evita*, la estructura narrativa será parte del objeto de búsqueda para encontrar aquella que mejor sirva para la presentación de esas figuras míticas.²⁹ Siguiendo un poco a Rodolfo Walsh, T. E. Martínez estructura su novela alrededor de tres ejes:

Nivel	Mito	Profanación ↓ necrofilia	Narración
Personaje	Evita	Cadáver/Coronel	Periodista/novelistas
Tiempo	cíclico	pasado/memorias	presente

Y el coronel, en las interminables vigilijs junto al cuerpo, se había dejado llevar por una pasión necrofílica. Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos también creer que era ficción. [...]

la eternidad. *El caso Eva Perón*, relato que Ara completó antes de morir, une las dos empresas en un sólo movimiento omnipotente: el biógrafo es a la vez el embalsamador y la biografía es también una autobiografía de su arte funerario. Eso se ve en cada línea del texto. Ara reconstruye el cuerpo de Evita sólo para poder narrar cómo lo ha hecho. (SE:157)

²⁹ «Recordé el tiempo en que anduve tras las sombras de su sombra, yo también en busca de su cuerpo perdido (tal como se cuenta en algunos capítulos de *La novela de Perón*), y los veranos que pasé acumulando documentos para una biografía que pensaba escribir y que debería llamarse, como era previsible, *La perdida*.» (SE:64)

Vaticano recibió casi cuarenta mil cartas de laicos atribuyendo a Evita varios milagros y exigiendo que el Papa la canonizara. (SE:66)

Como se sabe, el proceso de beatificación sólo se puede iniciar después de la muerte. Para los fieles de Santa Evita, era «una afrenta a la fe del pueblo peronista», que el Sumo Pontífice no reconociese de inmediato la santidad de quien —en virtudes— era inferior tan sólo a la Virgen María. Guiados por la fe, sus devotos testimonian los rasgos típicos de su santidad:

La interrumpí: “Evita no tiene ninguna aureola”, dije. “A mí no me podés vender ese boleto”. “Sí, tiene”, porfió la de nariz más grande. “Todos se la vimos. Al final, cuando se despidió, también la vimos elevarse del palco un metro, metro y medio, quién sabe cuánto, se fue elevando en el aire y la aureola se le notó clarísima, había que ser ciega para no darse cuenta.” (SE:118)

Ese proceso de mitificación culmina cuando se relaciona esa especie de muerte continuada que Evita/cadáver experimenta con la figura mayor del cristiano:

Pensó al subir por la planchada, que Evita había pasado por varias muertes en los últimos dieciséis meses, y a todas esas muertes había sobrevivido: al embalsamamiento, a los secuestros, al cine donde había sido una muñeca, al amor y a las injurias del Coronel, a los insensatos delirios de arancibia en el atilillo de Saavedra. Pensó que ella moría casi a diario, como Cristo en el sacrificio de las misas. (SE:332)

Pero la novela no se limita a este espacio señoreado por lo mítico. Sabe que tiene también como función la desacralización de esa figura mítica. Entiende que debe decir lo que se ha querido ocultar. Que la función de la literatura es la de profanar el mito, la de entronizar la carnavalización. El novelista confiesa que la seducción que experimenta por su personaje se debe «a sus márgenes, su oscuridad, lo que había en Evita de indecible». (SE:64) Le interesa corroborar, por ejemplo, cómo parte de la mitificación es la omisión de la vida sexual de la nueva santa y cómo la función de la escritura es correr el velo sobre eso que se quiere ocultar:

Evita quería borrar el sexo de su imagen histórica y en parte lo ha conseguido. Las biografías que se escribieron después de 1955 guardan un respetuoso silencio sobre ese punto. Sólo las locas de la literatura la inflaman, la desnudan, la menean, como si ella fuera un poema de Oliverio Girondo. Se la apropian, la palpan, se le entregan. Al fin de cuentas, ¿no es eso lo que Evita pidió al pueblo que hiciera con su memoria? (SE:202)

En relación con la narración, se impone como parte del proceso de desmitificación, una escritura secular, fabulosa que adquiere la cualidad de lo imaginario, de algo sobre lo cual

se admite que no es verdadero. El narrador es consciente de que se encuentra frente a los restos de una figura mítica, pero también de la necesidad de desmitificarla:

No iba a dejar que las supersticiones me arredraran. No iba a contar a Evita como maleficio ni como mito. Iba a contarla tal como la había soñado: como una mariposa que batía hacia adelante las alas de su muerte mientras las de su vida volaban hacia atrás. (SE:78)

El maleficio tiene que ver con el final trágico de todos los que han tenido que ver con el tema de Eva; ella es un mal agüero.³⁰ A pesar de los riesgos, el novelista sabe que no puede simplemente repetir una realidad mítica sino que tiene que inventarla de nuevo (SE:97), con base en fuentes poco confiables porque se basan en la ambigüedad de la realidad y en el lenguaje. (SE:143) Por lo tanto, se puede dar incluso la posibilidad de que los personajes históricos actúen, finjan, inventen como los novelistas, y al hacerlo, se ofrezcan como modelos a imitar:

Mintieron [Perón y Evita] porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, actores consumados, empezaban a representarse a sí mismos en otros papeles. Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieran. Actuaron como actúan los novelistas. (SE:144)

En este contexto de desmitificación, es importante analizar el final de la novela pues él nos revela:

– cómo fue imaginándose a su personaje:

La veía en mis sueños: Santa Evita. Con un halo de luz tras el rodete y una espada en las manos (SE:390)

– la necesidad imperiosa de narrarla:

Si no la escribo, voy a asfixiarme. Si no trato de conocerla escribiéndola, jamás voy a conocerme yo (SE:390)

– el sentido cíclico (mítico) de la estructura narrativa:

En la soledad de Highland Park, me senté y anoté estas palabras: “Al despertar de un desmayo que duró más de tres días, Evita tuvo al fin la certeza de que iba a morir”. (SE:390)

– la escritura después del punto:

No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo desde hace mucho en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez. (SE:391)

³⁰ «La culpa la tuvo Evita —repetió la viuda—. Toda la gente que anduvo con el cadáver acabó mal. [...] Si va contar esa historia, debería tener cuidado. Apenas empiece a contarla usted tampoco tendrá salvación.» (SE:59)

Luego de hacer la lectura de *La novela de Perón* y de *Santa Evita* podemos concluir que:

- a) las dos novelas obedecen a un mismo proyecto (des)mitificador aunque, paradójicamente termine como Borges haciendo «un homenaje a la inmensidad de Evita»;
- b) el proceso de desmitificación en *La novela de Perón* tiene mucho que ver con la presentación del viejo líder en un contexto que resalta su humanización, por lo tanto, sus debilidades y temores;
- c) Evita se revela como más hábil a la hora de construir su propio mito. Sus sueños y deseos estaban mucho más ligados al mundo de la actuación, de la representación. Por eso tuvo mayor conciencia de su actuación mítica. Los títulos de los capítulos son una especie de homenaje rendido por el novelista a esa capacidad discursiva mitificante;
- d) la discursividad narrativa de Tomás Eloy Martínez pretende recoger una pragmática narrativa ya legitimada, de carácter tanto popular como literario, y deslegitimarla mediante el juego con las estructuras narrativas y del lenguaje que configuran, en definitiva, un nuevo saber narrativo;
- e) este nuevo saber permite una doble mirada: desde la literatura y desde la historia con el manejo de una herramienta común: el empleo de la ficción, ya que:

Si la historia es — como parece — otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el destino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura? (SE:146)

Es este el sentido que se le puede dar al epígrafe de Santa Evita, tomado de Sylvia Plath: «Morir es un arte como cualquier otro. Yo lo hago extremadamente bien». Evita logró su mitificación gracias al arte de sus múltiples muertes y resurrecciones. El novelista logra la creación de literatura gracias a los múltiples procesos de (des)mitificación empleados en su discurso narrativo.

POSTOPKI (DE)MITIFIKACIJE V DELIH *LA NOVELA DE PERÓN* IN *SANTA EVITA* TOMÁSA ELOYA MARTÍNEZA

Juan Domingo Perón in njegova karizmatična soproga Evita Duarte de Perón, osrednji osebnosti argentinskega družbeno-političnega pojava imenovanega peronizem, pridobita pomembno fikcijsko razsežnost v romanesknem pisanju Tomása Eloya Martíneza. Argentinski novinar in pisatelj se je lotil mitifikacije in hkrati demitifikacije tako zgodovinskih oseb kot tudi pripovednih struktur, ki so mu omogočile, da je razbil zgodovinski okvir in jih spremenil v mitske simbole. S sredstvi za ustvarjanje fikcije uspe dokončno stopiti institucionalizirano simboliko ter Peronu in Eviti sneti maske, čeprav so paradoksalno tudi njegovi romani način ohranjanja in ponovnega oživljanja mitskega pomena. V tem smislu je naslov obeh romanov zelo zgovoren: *Roman o Peronu* in *Sveta Evita*. Roman in mit, da se predstava lahko nadaljuje.

SALVACIÓN Y CONDENA EN *MEMORIAL DE LA NOCHE* DE CARLOS SAHAGÚN

Cuando Carlos Sahagún se decidió a reunir en 1976 su poesía completa bajo el título de *Memorial de la noche* hacía ya casi veinte años que había iniciado una de las trayectorias poéticas más interesantes de la España de posguerra y se hallaba escribiendo *Primer y último oficio*, su mejor muestra hasta ahora de lo que es capaz de hacer en poesía. Miembro tardío de lo que se ha dado en llamar Generación del 50, su obra adquirirá así un lugar propio en un panorama poético que pronto se iba a caracterizar en su conjunto por notas bien diferentes a las que la producción del alicantino presentaba. A establecer las líneas principales de *Memorial* está destinado el presente trabajo.

Memorial de la noche se abre con un poema, “Invierno y barro”, que después pasaría con toda la parte final, “En la noche”, a *Primer y último oficio* y que se pretende emblemático del camino recorrido por el poeta. Si dejamos aparte el desengaño político que este último libro manifiesta, pero que no podía estar en absoluto presente en el resto de *Memorial*, de “Invierno y barro” nos interesan especialmente los dos versos con que finaliza:

Pues fracasó la realidad de entonces
no sucumba el poema, no haya olvido. (p. 9)¹

El tema del fracaso del pasado y de la posibilidad o no de la memoria y del olvido recorre de principio a fin *Memorial de la noche*; estos versos procuran una justificación del libro e incluso del propio acto de la escritura poética; la poesía se define así como el testimonio que el poeta esgrime contra el fracaso del pasado y, a fin de cuentas, como la única esperanza de futuro.

Sahagún pertenece al nutrido grupo de poetas a los que el premio Adonais, fundamental por tantas razones en la historia de la poesía española de posguerra, dio a conocer. El libro con el que lo consiguió en 1957, *Profecías del agua*, nos muestra ya, a pesar de los 19 años de su autor, a un poeta maduro, y muchas de las obsesiones que conformarán sus obras posteriores se encuentran ya claramente perfiladas en ésta.

La poesía de Sahagún comienza a estar construida sobre símbolos elementales desde este su primer libro. Si *Estar contigo* se edifica básicamente, como veremos, sobre el esquema bastante obvio de la contraposición luz-oscuridad, *Profecías del agua* extrae el eje fundamental de su simbología del título y así el agua y las realidades a las que ésta da forma (la lluvia, el mar, pero, sobre todo, el río) serán la principal referencia positiva de la obra. Todos

¹ La edición utilizada ha sido la de Barcelona, Lumen, 1976.

los poemas de la primera parte y muchos de las otras contienen referencias a esta realidad básica. ¿Y qué es el agua para Sahagún? En el excepcional poema que abre el libro (con “El preso” y “La sed” el mejor de la obra) el agua simboliza el alba primigenia del mundo, la inocencia, la paz y la felicidad originarias destruidas por la violenta irrupción de los “lobos” y la “sangre”. Este tema de la infancia del mundo, concepto con el que Sahagún se refiere básicamente a lo que había antes de Franco, no volverá a ser objeto de la poesía de nuestro autor, quien preferirá centrarse en su propia infancia. En la primera parte del libro, el agua, sin dejar de tomar otras caracterizaciones, pasa a ser fundamentalmente el río, imagen del hombre, símbolo verdaderamente práctico que nos permite conectar el agua de la infancia feliz con el río de la solidaridad humana en el presente de oscuridad y falta de libertad desde el que escribe el autor. Pues si algo queda claro en *Profecías del agua*, y más aún en su primera parte, es que el actual periodo de tiranía y opresión no es más que un triste paréntesis entre el anterior reinado del agua (agua de la libertad del mundo, agua de la inocencia personal de la infancia) y el futuro paraíso del agua solidaria, del agua de la libertad política. Esta conexión se expresa adecuadamente con el símbolo del agua subterránea, tema de un poema con ese título, pero cuyo desarrollo ocupa el resto de ellos; así, “Manantial” nos explica que el despertar de la inocencia infantil al mundo del dolor y de la injusticia fue también el despertar a la solidaridad, y el poeta nos habla desde su nueva condición de río en que se juntan y salvan todos los humanos en “Río” y “Otra vez río”. El último poema de la primera parte, “Llegada al mar” es notablemente representativo de lo que el agua significa en este primer libro de Sahagún. Desde Manrique, una de las metáforas que más abundantemente ha cultivado la tradición de la poesía española ha sido la que identifica mar y muerte. Pero ahora el mar, la muerte, es también agua y, por tanto, aparece despojado de connotaciones negativas. La correcta interpretación del poema, que, en un primer momento, nos hace pensar en un sacrificio, una autoinmolación mesiánica con la que se pretendiera redimir al género humano, posiblemente sólo la obtengamos si seguimos leyendo el libro; el significado que se nos muestra entonces con más evidencia es el ortodoxamente religioso: la muerte como paraíso en que descansar de los trabajos de la vida terrena.

Los tres poemas de la segunda parte constituyen una transición hacia futuros desarrollos. “El preso”, la elegía a Miguel Hernández que ocupa el centro del poemario no sólo por su situación física, sino también por su significación y su excepcional calidad, al mismo tiempo que es el poema más desesperanzado del libro nos abre a la esperanza una puerta que hasta ahora sólo se nos había insinuado: la de un Dios humano y solidario de los sufrimientos del hombre. “Cuerpo desnudo”, por otro lado, nos ofrece una nueva posibilidad de salvación: el amor. La salvación de Dios se desarrolla en la tercera parte de esta obra; para la redención por el amor deberemos esperar al segundo libro de Sahagún, *Como si hubiera muerto un niño*. Estamos hablando de salvación o redención, pero salvación o redención ¿de qué? Pues de la “infancia de humo”, de la infancia de la que despertamos sólo para hundirnos en el vacío y la desesperación.

Tenemos, pues, que la tercera parte de la obra desarrolla el tema de Dios. Y comienza haciéndolo en términos puramente existencialistas, aunque el lenguaje huya de tremendismos y se parezca muy poco al de un Dámaso Alonso o al de un Blas de Otero. En “Las nubes” se trata del silencio de Dios ante el desamparo humano; en “Lluvia en la noche” (seguimos con la evidente simbología de los títulos relacionados con motivos acuáticos) y “Montaña nevada” se alcanza el punto más alto en la esperanza religiosa, pues el silencio de Dios no obvia las cálidas emanaciones de su insoslayable presencia. Sin embargo, “Poema del Gólgota” marca una nueva inflexión del tema y nos lo conecta con lo social: la muerte y resurrección de Cristo parecían haber redimido al mundo, pero en realidad no ha sido así y la anterior situación de injusticia y dolor del hombre no ha cambiado. Sin embargo, la solución es puramente religiosa, pues se confía en Dios y a Él se ruega para que restituya a los humanos lo que el sacrificio de Cristo nos había prometido.

“La sed” es el poema que quiebra esta concepción en la misma parte donde se produce. Está claro que, si el agua es el principal símbolo positivo del libro, la sed sólo puede constituirse en su inverso. El recurso de Dios se presenta como ideal lejano y, en consecuencia, fallido. Ahora

Dolía ya ponerse de rodillas
para pedir la lluvia, hablar con Dios (p. 48)

O, si en “Montaña nevada” el poeta encontraba en la cima el lugar más propicio para sentir inmediata la presencia de Dios, aquí el protagonista poemático quiso subir a las montañas y bajó sin remedio (p. 48)

Enfrentado a su propio destino y a su propia soledad, el hombre, sin embargo, parece encontrar un apoyo inmanente en ellos mismos y una oscura, amarga esperanza en su consecución. Hacia ese nuevo humanismo dirigirá Sahagún una buena parte de su obra posterior.

Cierra *Profecías del agua* un “Soneto final” que nos confirma lo que ya veíamos aparecer en “La sed”, es decir, el fracaso de los recursos de salvación (“Dios se perdió en la lejanía”, nos dice), pero también arruina los últimos vestigios de esperanza que aquel poema nos ofrecía. Pues

la tarde, entre cansados resplandores,
caerá, como caes tú. Como has caído. (p. 53)

De este modo, el reino del agua permanecerá invisible bajo la “noche cerrada” y el libro nos deja entre las manos una cansada amargura.

La segunda obra de Sahagún, *Como si hubiera muerto un niño*, se abre con un poema, “Aquí empieza la historia”, donde se pone de manifiesto que en este libro se va a desarrollar una de las opciones insinuadas en la parte central de *Profecías*: la historia a la que se refiere es, en efecto, una historia amorosa. Este poema nos narra el despertar de un amor a

cuya exaltación se dedicarán los poemas siguientes. Es un amor históricamente real, parece, pues en varias ocasiones se insinúa un ámbito concreto (la universidad) y una identidad concreta de la amada (una estudiante). A pesar de ello, la destinataria de los versos no aparece en los mismos; no se nos dice nada de su aspecto físico o de su constitución moral y los términos de comparación, siempre iguales (“flor”, “paloma”, etc.) no nos aclaran mucho. No sólo eso: en algunas ocasiones el desarrollo del poema parece un proceso unívoco, un monólogo del poeta sobre el que la mujer no se pronuncia. En una de las mejores piezas, “Sobre la tierra”, la imposibilidad de proferir el nombre de la amada sitúa a ésta a medio camino entre lo platónico y lo irreal. Los recursos que Sahagún usa para exaltar su amor son bastante típicos y se encuentran todos dentro de la tradición, como, por ejemplo, el que me parece estadísticamente más importante, situar el amor en un marco natural que lo comparte y, al compartirlo, lo potencia:

Algo ha pasado aquí para que tenga
todo su dimensión hacia nosotros.

Para nosotros dan sombra los árboles,
para nosotros pasa el río... (p. 74)

dirá en “Río duradero”, y un proceso similar podemos encontrar en “Mañana feliz” o “Atardecer en el río”, por ejemplo.

No todo en esta primera parte respeta la uniformidad de ese exaltado canto al amor cuyo panorama hemos dibujado. Un oscuro poema (no en vano es el único nocturno de la serie), “Palabras junto a un lago”, con su pesimismo inicial es un anticipo del desenlace del libro, y con su final feliz, feliz en el sentido de *Profecías del agua*, se nos abre especialmente hacia *Estar contigo*. Otras dos piezas, “Un niño miraba el mar” y “Canción de infancia” empiezan a permitirnos captar el porqué del título de este poemario y también son un anticipo de la segunda parte del mismo. Ya en ellos aparece claro que, al igual que en *Profecías del agua* ésta era el símbolo que conectaba la infancia feliz con el futuro de libertad y solidaridad, en el caso de *Como si hubiera muerto un niño* la felicidad de la infancia y la exaltación del amor no son sino una misma cosa que, como un puente, cruza por encima de la indefensión del hombre.

A tratar este tema decisivo del conflicto entre salvación y condena en un sentido existencialista está destinado el último y fundamental poema de la primera parte del libro, “Cosas inolvidables”. Si la consigna más o menos explícita de *Profecías del agua* era “hay que olvidar”, en este poema se nos explica que no debemos olvidar el pasado desgraciado ni siquiera a pesar de la felicidad del presente, pues el no olvido es la única garantía de futuro. Ésta es la actitud que conformará, como veremos, *Estar contigo*.

La segunda parte de *Como si hubiera muerto un niño* confiere al tema tratado una originalidad de visión y una profundidad difícilmente predecibles desde la primera. Porque nos damos cuenta de que el verdadero objeto del libro no es el amor, sino el eterno tema de Sahagún: el de la felicidad, el de la posibilidad de salvación, del que el amor no es más que un aspecto, una vía que se nos ofrece, se analiza y al final, como veremos, acaba rechazándose.

Y también sabemos desde *Profecías del agua* que la concreción más inmediata de esa felicidad es la infancia, con lo que empezamos entonces a comprender el porqué del sintagma que titula el poemario. Las primeras piezas de esta segunda parte, en efecto, se dedican al antiguo paraíso. En todas ellas, un leit-motiv incesantemente repetido: “*no debimos crecer*”. La concepción paradisiaca de la infancia se muestra claramente, parece, desde los primeros poemas de la serie. La infancia es la inocencia, el futuro pleno de todas las posibilidades, pues aún no está desarrollada ninguna. Para el hombre de ahora, cumplida buena parte de su ciclo vital en la desgracia, el regreso a la infancia es la única salvación concebible. Durante el primer poema (“Hacia la infancia”) y la primera mitad del segundo (“Niño en peligro”) el regreso aún parece posible; así parecen confirmarlo el “*aún podría volver yo allí*” de aquél o el “*volveré*” varias veces repetido en éste. Pero es precisamente la segunda mitad de “Niño en peligro” la que presenta la quiebra definitiva de las ilusiones ante la insistente presión de la realidad: la distancia insalvable que nos separa del pasado hace aún más indefensa, más sin salida nuestra situación actual. El tema se desarrolla durante algunos poemas hasta adquirir a partir de “La casa”, una de las mejores piezas del libro, la configuración simbólica definitiva: el niño muerto. Parece obvio que éste representa la irrecuperabilidad de la infancia. Pero Sahagún profundiza más y hace de él el eje central de la obra: cuando el niño muere, mueren también todos los hombres que prometía, todas esas posibilidades futuras que no podrán ya ser desarrolladas; y, con ellos, muere el amor. En efecto, transfigurado por la muerte del niño, reaparece en “Deseo en la madrugada”, con continuidad hasta el final de la obra, el tema que la abría: el amor, ahora imposible, ilusorio, fracasado intento de impedir con su aura de intemporalidad lo inevitable: la muerte del pasado. El poemario se cierra con un “*aquí se termina la historia*” que le confiere una estructura circular y condensa la experiencia de una trayectoria hacia el fracaso. Conviene llamar la atención sobre el rigor estructural con el que Sahagún concibe sus obras y que confiere a *Como si hubiera un niño* una original transcendencia.

Antes de terminar con él, una cosa más. Decíamos que la concepción paradisiaca de la infancia aparece evidente en este libro. Ahora debemos matizar tal afirmación. En efecto, es evidente cuando se habla desde la perspectiva del adulto que contempla la infancia como el único refugio ante los embates de una vida miserable. Pero no lo es tanto cuando se contempla desde la propia infancia, es decir, cuando se asume el papel del niño. La primera perspectiva es la más frecuente en *Como si hubiera muerto un niño*, pero la segunda también está presente, especialmente en una de las mejores piezas, con “La casa”, de la obra: “Ciudad”. Ese “*eras niño ante el mar total de tu desgracia*” conecta con las visiones más realistas y desgarradoras de *Estar contigo* y, haciendo de este texto el más desesperado del poemario, nos permite comprender que el fracaso de la concepción paradisiaca de la infancia es aún más evidente que por la irrecuperabilidad del pasado, por la propia ficción sobre el que está basada; nos dice, en definitiva, que la infancia simbólica de Sahagún es una infancia ideal, utópica, muy diferente de aquella que a él le tocó vivir. Tema que, por otra parte, se complica con otro que estudiaremos mejor en las páginas dedicadas al siguiente

libro: el del robo de la infancia, el de la culpabilidad de aquellos que nos hicieron sufrir una infancia miserable, lo que a su vez nos remite al tema político.

Estar contigo, pues, constituye el desarrollo y, en algunos casos, solución definitiva de muchos de estos temas. Es también un alarde de algo que comentábamos líneas más arriba: la gran capacidad de organización estructural que Sahagún demuestra en sus obras; en este sentido la que ahora analizamos representa la culminación.

El libro se abre con un poema, “Dedicatoria”, que conecta los temas que en él aparecen, de excesiva autonomía para una lectura no atenta, y nos hace ver la falta de gratuidad de los mismos. El poema es una dedicatoria real del libro a la amada; la narración del nacimiento del amor de la primera estrofa coincide en gran medida con la de *Como si hubiera muerto un niño*. Se nos aclara también que *Estar contigo* comenzó a escribirse en Inglaterra, es decir, lejos de la destinataria de los versos. Esto explica bastante bien el tono de la segunda parte de la obra, la dedicada al tema amoroso.

Lo dicho hasta ahora, así como el título del poemario casan mal con toda la parte política, la más importante del libro. “Dedicatoria” establece también esa conexión necesaria entre las dos vertientes aparentemente tan disímiles de la obra cuando dice:

mi corazón te debe
haber hallado juntos la verdad más humana,
la solidaridad del sufrimiento. (pp. 101–102)

Y deja bien clara la intencionalidad de estas palabras con el último verso: “*desde estos días injustos y españoles*”.

Así se da paso a la primera parte. También, a simple vista, ésta vulnera los límites de lo expuesto en el poema preliminar, pero creo que desde *Profecías del agua* ya sabemos que no es así. En efecto, el tema de esta primera parte de *Estar contigo* es el de la infancia, tratada en términos similares a los de la segunda parte de *Como si hubiera muerto un niño*, pero dispuesta a resolver y culminar lo que en aquélla quedaba un tanto pendiente. El tema de la infancia es ahora, más que nunca, el del fracaso de la infancia, fracaso que se expresa en varias direcciones, independientes pero profundamente interrelacionadas entre sí.

La primera la he insinuado en páginas anteriores: la infancia es un fracaso porque la infancia real que al poeta le tocó vivir estuvo marcada por la sordidez y la miseria. El texto más esclarecedor en este sentido es “Visión en Almería”, uno de los tres excelentes poemas en prosa con los que Sahagún da muestras de una nueva faceta de su personalidad literaria. “*El hombre que vivió de niño en Almería nunca podrá olvidar esa presencia oscura del sufrimiento, la primera experiencia de su vida*”, frase con la que se cierra la pieza, resume bien el carácter crudamente realista que la recorre, lejos ya de las idealizaciones o simbolizaciones que poblaban los libros precedentes. El niño de ahora es tan real como pudo serlo uno cuyos padres acababan de perder una guerra civil en España.

De esta manera toma cuerpo el tema del robo de la infancia. Si ésta es la época más gloriosa del hombre, el refugio al que recurrir en tiempos de calamidad, no parece difícil entender que el robo de la felicidad de la infancia sea el mayor delito concebible. Llegados a esta

situación se hace preciso establecer culpables. Y éstos los encuentra Sahagún, ya lo insinuábamos arriba, en el bando vencedor en la Guerra Civil. La conexión se establece en “Desembarco” y concede a la cuarta parte de *Estar contigo* una motivación más original y más puramente personal que la de la simple ideología: atacar el fascismo gobernante en España, atacar el fascismo universal sería la reivindicación individual y al mismo tiempo colectiva (pues lo es de todos los que se encuentran en la misma situación, es decir, de todos los hombres) de la destrucción de lo que de paradisiaco existe en la vida.

En esta concepción trágica de la infancia real adquiere una importancia decisiva un rasgo fundamental desatendido hasta ahora: “*la radical soledad de los niños*”. Ya en “Visión en Almería” el poeta se preguntaba: “¿*Soy yo ese niño que ha conocido tan pronto la soledad y su daño?*” La soledad del niño, al conectar con la del hombre y la del anciano (en el segundo de los poemas en prosa, “Sol en la plaza”) forma un “continuum” negativo que parece alejar toda esperanza: el paso del tiempo ya no supone cambio, se reduce a una simple degeneración física hacia la nada, pero lo esencial (la radical soledad, el sentimiento trágico) no se modifica. En “La guitarra”, quizá la mejor pieza de la obra, la soledad del niño se concreta en el despertar del deseo sexual, solución tan fallida como las otras, pues nos somete a los insanos efectos de un círculo vicioso: el niño que quiere ser hombre, el hombre que quiere ser niño, los dos intentando olvidar la soledad. ¿Hay que desechar, pues, toda esperanza?

Así parece. En “Noche cerrada” el fracaso de la infancia se nos dibuja desde otra perspectiva: la infancia fracasa porque es un engaño.

Desde el punto de vista de aquel niño
todo era claro y mañanero, quiero decir, todo era
mentira, puro engaño. (p. 119)

El engaño de la infancia consiste en pensar que, a pesar de todo, la vida aún puede ser bella y es posible la felicidad; pensar que el hombre, proyecto del niño, puede colmar sus esperanzas, y ya sabemos que esto no es así.

En este poema el engaño tiene una vertiente más concreta: la religiosa. De este modo se abandona definitivamente una solución ensayada en la última parte de *Profecías del agua*. Las esperanzas que el niño ponía en Dios desaparecen y, al hacerlo, se cierran todos los caminos:

Un muchacho lloraba
frente al acantilado, bajo la dura enseña
de la noche sin Dios. (p. 113)

El tema de la desaparición de la esperanza religiosa en los mismos términos de engaño aparecerá en poemas posteriores, especialmente en “Desde esta colina”, donde se nos habla de la “*mentira que nos presentaron, bien adobada, en la infancia*” y hay versos como “*tus toros embistiendo aquellas cruces*” o “*el que ya no se pone triste a la vista de tantas catedrales*”.

Todo esto que llevamos visto hasta ahora no impide que queden restos de las concepciones sobre la infancia mantenidas en *Como si hubiera muerto un niño*. En “A imagen de la vida” aparece el fracaso del proyecto de hombre que el niño significa, al crecer éste:

el mar que emerge eternamente
al fondo de una calle,
y un niño y un caballo derribados.
tragados por el oleaje. (p. 117)

Términos bastante similares, como vemos, a los empleados en “Ciudad”, de la obra precedente. “Amanecer” recoge el tema con el viejo recurso estructural de la contraposición hombre-niño, como vimos, por ejemplo, en “Fotografía de niño”, también del libro anterior. Finalmente, tampoco la concepción idealizada de la infancia se halla ausente del todo de estos poemas; está bien representada en “Isla”, aunque mediatizada ya por todo lo visto en esta parte y, por tanto, falsamente consoladora.

Ante este panorama, ¿existen soluciones? Sí, parece decirnos el poeta en la pieza con la que se cierra la primera parte de *Estar contigo*, “La palabra”. Enfrentados al fracaso de la infancia, al fracaso de todo, aún nos queda la poesía. Haciendo de ella el relato de ese mismo fracaso, “con negación y sin remordimientos”, podemos hallar por fin “una certidumbre duradera”. La poesía deja de ser mero testimonio, simple denuncia, y se convierte en el más caracterizado medio de salvación.

La segunda parte de *Estar contigo*, como indicábamos en páginas anteriores, está dedicada al amor. Ya conocemos desde “Dedicatoria”, la relación que este tema tiene con los demás de la presente obra. Estos poemas que, de acuerdo con Cano,² “no están entre lo mejor del libro”, no dejan de ofrecer aspectos interesantes y hasta decisivos para una radical comprensión del mismo. Escritos en Inglaterra, como sabemos, el rasgo fundamental que caracterizará al amor en ellos será la ausencia. Ausencia que, si comienza siendo posibilidad de un feliz recuerdo del pasado, como en “Canción” y “Playas de Exmouth”, poco a poco llega a impregnar de manera negativa la tonalidad de los poemas hasta convertirse de por sí en asesina irreparable del amor.

De entre todos los textos de esta parte merece la pena destacar algunos. “Junio”, cuyo nombre es el del mes que a todo lo largo de esta parte simbolizará el amor, establece una conexión con el tema de la infancia “real”, es decir, “el pasado de niños tristes bajo la lluvia”, que, precisamente por su “realidad”, de la que es ingrediente importante la ausencia, la separación de unos niños que evidentemente no se conocían contamina el amor presente (actualizado por el recuerdo) y constituye una barrera que impide su plenitud.

²“La poesía de Carlos Sahagún: *Estar contigo*”, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 227.

Una visión casi contraria se nos muestra en “Un largo adiós”, donde el recuerdo del pasado feliz se muestra capaz de salvar al amor amenazado por la ausencia, perspectiva desde la que ahora se habla, porque “*¡tanta dicha no puede ser irrepetible!*”

No es ésta, desde luego, la tonalidad dominante en la sección. En el más largo y mejor poema de la serie, “Tiempo de amar”, la negatividad alcanza su punto más alto: sometido, como todo lo humano, como el hombre mismo, a la ley del tiempo, el amor, por su misma fugacidad, se niega en el mismo momento en que comienza a existir y, por tanto, carece de realidad metafísica como salvador del hombre:

Abandonados en la estancia oscura,
libres para gozar o destruirnos,
hoy mismo estamos solos. (p. 131)

Sin embargo, el amor sí puede, de alguna manera, redimirnos, aunque sólo sea ilusoriamente, pues es capaz de devolvernos la infancia; no la nuestra, pero sí la de un nuevo ser. “El hijo” es el poema con el que se cierra esta segunda sección. En sus tres partes Sahagún nos relata la anunciación, el nacimiento y, finalmente, el futuro del hijo. Sin embargo, después de la alegría del presente y la incertidumbre del futuro (defraudador, como siempre, de esperanzas), ya consabidas a la vista de la obra anterior de nuestro poeta, la pieza alcanza una dimensión un punto trascendente, no tanto por lo inesperado de la idea misma, sino por la brusquedad de su irrupción en los versos finales:

compartiendo
la única vida plena:
la libertad de los trabajadores. (p. 138)

El tema se desliza, pues, por vertientes ya conocidas hacia la trascendental cuarta parte.

Antes de pasar a ella debemos fijar nuestra atención aún en otra, la tercera, que en realidad constituye un único poema, auténtico eje de la obra, bisagra por la que la primera mitad de *Estar contigo* se abre a la segunda en un nuevo alarde de precisión estructural. Se trata de un poema en tres partes. En las dos primeras se nos presenta la situación ya conocida no sólo en las secciones I y II del libro, sino también en *Profecías del agua* y *Como si hubiera muerto un niño*: la soledad y dolor del hombre, expresados en términos puramente metafísicos. Pero en la tercera el tema político adquiere su formulación más definitiva: ni el dolor ni la soledad tienen importancia cuando los confrontamos con la rebeldía y la solidaridad humanas:

Hoy nos sobra el paisaje ante la maravilla
de un hombre en pie contra la larga, injusta noche. (p. 144)

Entramos de este modo, pues, en la cuarta parte, que, por la rotundidad de su planteamiento más que por lo inédito del tema en sí, constituye la más novedosa del libro que tratamos.

El primer poema, “Canción”, es una especie de prólogo donde el autor notifica su abandono del “*rosal sin sentido*”, de los “*sueños*” (ed decir, de toda la felicidad, todo el amor y, especialmente, toda la poesía anteriores) y su introducción en la “*historia*” y la “*realidad*”:

A la historia me lleva
la necesidad.
Cómo se llena el pecho
de realidad. (p. 198)

Creo que podemos agrupar los poemas de esta sección en dos conjuntos bastante claramente delimitados. El primero lo constituyen los dedicados a esos “*nombres solidarios*” que mencionaba el autor en la tercera parte, es decir, aquellos de personalidades cuyo ejemplo nos enseña a continuar el camino de la lucha por la libertad. Ése es el caso de Marx y Engels (“Un manifiesto: febrero 1848”) o del Che Guevara (“Guevara: octubre 1967”). En este último caso, que narra la muerte del revolucionario argentino, podemos apreciar lo lejos que nos hallamos de formulaciones anteriores cuando nos damos cuenta de que, desechando explícitamente lo elegíaco, tan acorde con el temperamento del que nuestro poeta daba tan generosas muestras en *Profecías del agua*, *Como si hubiera muerto un niño* y en las secciones precedentes de *Estar contigo*, el tema interesa casi exclusivamente como estímulo para la acción.

Dentro de este grupo de poemas tienen especial importancia los dedicados a poetas notoriamente destacados por haber hecho de su vida y su obra una batalla contra la injusticia y la opresión. Son éstos “Palabras a César Vallejo”, “Antonio Machado en Segovia” y “Homenaje a Rafael Alberti”. El menos típico en cuanto a su concepción marxista de un futuro feliz donde triunfarán la libertad y la solidaridad me parece el dedicado al poeta sevillano; sus versos, nos dice en él Sahagún, nos sirven para encontrar la verdad en nosotros mismos, más allá del fraude del tiempo, pero el trato dado por ese mismo tiempo y por el bando triunfador en la Guerra Civil a su figura y su obra parece conceder pocas esperanzas de que dejemos de ser alguna vez los “*vencidos*”.

El segundo grupo está compuesto por una serie de poemas dedicados a la situación contemporánea de nuestro país y a la reflexión patriótica, de tan amplio cultivo en la poesía de posguerra, sobre los males que aquejan a España. A este grupo pertenecen poemas como “Desde esta colina” y “Variación”, que utilizan el bastante extendido recurso de la apóstrofe a la patria, o “El nombre de los héroes”, que relata las subrepticias escuchas de una emisora de radio clandestina, única pero suficiente esperanza a la que asirse en los más negros momentos del franquismo.

Más interés que éstos considero que ofrecen un par de poemas no incluidos en ninguno de los dos grupos. “Meditación” expresa en términos bastante originales la nostalgia, tan típica de un Borges, que el intelectual siente por la acción, la impotencia del que narra la Historia porque es incapaz de hacerla. Hay un poema más interesante en esta parte, sin embargo; me refiero a “Noche del soldado”. En él, al retratarnos el puro dolor humano, el

miedo y la soledad del protagonista, se conecta lo político con lo metafísico y se hace de ello una síntesis mucho más compleja y mucho más humana que la bastante tópica, simplista y un tanto ingenua que afecta a los demás poemas. Al universalizarse lo tan personal e individual, y no al contrario, resulta todo más accesible y menos utópico y la comunicación con el autor, que es en definitiva de lo que se trata, más efectiva. Sirva todo ello como bosquejo de una teoría de la poesía social y política que no puedo intentar aquí.

Dentro de la poesía político-social se encuadran también los tres poemas que componen la quinta y última parte de *Estar contigo*. Sin embargo, el enfoque es muy otro: se trata ahora de la sátira, veta cultivada prolíficamente por varios compañeros de generación de Sahagún. Veo concretamente bastantes ecos de la poesía de Ángel González en estos poemas que no alcanzan con todo, en mi opinión, la categoría de muchos de los del ovetense. El mejor de ellos me parece el primero, “Parábola y metamorfosis”, que narra bastante típicamente la historia de un hombre nacido en el seno de una familia aristocrática al que llega la verdad de la justicia social en su juventud para cambiarla después por el retorno a la comodidad y el bienestar de su clase y que termina sus días entre la podredumbre y el fingimiento. Las primeras subdivisiones, donde se dan de nuevo cita los viejos temas de la pérdida y el engaño de la infancia y los de la soledad y el dolor del hombre, alcanzan un tono más elevado que los últimos, más nítidamente caricaturescos y despiadados. Ésta será la tonalidad dominante en los dos poemas finales, “De la vida en provincias” y “Epitafio sin amor”.

Con ellos y con el libro al que pertenecen se cierra sin duda una etapa en la poesía de su autor. Así parecen venir a confirmarlo los textos que, bajo el título “En la noche”, forman la última sección del libro al que estamos dedicando nuestros análisis y que encontrarán cabida en *Primer y último oficio*. Dado que esta obra cae fuera de los límites fijados para el presente trabajo no entraré en el comentario detallado de los mismos, pero sí aprovecharé la excelente oportunidad que nos brindan para, por contraste, arriesgar algunas observaciones acerca del estilo de Carlos Sahagún.

En un texto breve pero muy ilustrativo que sirve de prólogo a la edición de *Memorial de la noche* que estoy manejando Moreno Castillo dedica unas líneas al lenguaje de Sahagún. De ellos entresaco lo siguiente:

Por ser sobre todo búsqueda de libertad, el lenguaje poético de Sahagún posee una transparencia que produce una impresión de sencillez, de espontaneidad creativa. [...] Pero no hay en ella nada de coloquial ni de prosaico. [...] Todo es nuevo y poderoso a fuerza de sencillez. El ritmo se impone sin violencia, como algo que no se implantara desde fuera, sino que surgiese por sí solo del interior del discurso.³

³ Op. cit., p. 5.

Es la de Sahagún, en efecto, a lo largo de *Memorial de la noche* una poesía que se nos aparece desnuda de todo artificio, con una tendencia narrativa claramente marcada, a pesar de lo cual no renuncia, cuando debe hacerlo, a la sugerencia, al misterio al que parece indisolublemente unido lo poético. Poesía, también, que tanto como de impuras purezas huye del “escribo como hablo” y que triunfa la mayoría de las veces⁴ en la difícil empresa de esquivar el prosaísmo al que de algún modo parecía abocada. La impresión de transparencia y sencillez la logra Sahagún a través de un lenguaje sobrio donde el elemento imaginativo, casi ausente, se reduce en la mayoría de las ocasiones a un simbolismo elemental, a veces de invención propia, como el agua en su primer libro, otras veces tratado hasta la saciedad por la tradición, como el símbolo día-noche que recorre de principio a fin *Estar contigo*, en cualquiera de los dos casos, sin embargo, de casi obvia interpretación. Y poco más, parece, debe a la retórica esta poesía; tan es así que, en aquellas ocasiones en que intenta adoptar otro tipo de artificios, como la rima o las estrofas prefijadas, el producto resulta espúreo, técnicamente imperfecto y, me parece, poco efectivo. A veces la rima, de tan tenue, se presenta diluida en el ritmo natural del poema, como en algunos ejemplos de romance, pero en los escasos sonetos, estrofa que cultiva Sahagún en alguna ocasión,⁵ o en los poemas divididos en cuartetos con rima asonante en los pares, construcción en la que incide con cierta frecuencia en *Como si hubiera muerto un niño* y, especialmente, en *Estar contigo*, el fluir natural del verbo aparece como encorsetado y, diríamos, hasta torpe, incapaz de dar de sí y, al no corresponder con el artificio más “culto” empleado un cambio en el lenguaje, tan escueto de imágenes o epítetos como siempre, la inadecuación es palpable. Lo es también en los bastante numerosos ejemplos de “canción”, donde Sahagún pretende conectar con lo “popular”, cosa que, sin asomo de duda, hace mucho mejor en los poemas que le son más propios. Encuentro solamente un ejemplo donde la rima es de verdad efectiva y capaz de potenciar el significado: “Insomnio”, de *Estar contigo*, cuya asonancia en los pares sí ayuda a recrear con bastante perfección el misterio o la irracionalidad inherentes a la poesía de tradición popular.

“En la noche”, como hemos dicho antes, supone un cambio radical, ampliamente confirmado por la totalidad de *Primer y último oficio*. A la poesía mucho menos narrativa, mucho más imaginativa, mucho más sugerente de esta nueva etapa corresponde una forma condensada y condensadora de significado, que se expresa en poemas generalmente más breves donde se han intensificado generosamente las imágenes y la impresión de laboriosa perfección, de poesía más puramente “artística” es más evidente.

⁴ La mayoría de las veces, pero no todas. En ocasiones, especialmente cuando como objetivo primordial se impone la tarea de dar forma a un mensaje que debe ser comprendido sin ambigüedades por todos, un nexo gramatical de más, una digresión distorsionan la calidad poética del verso. Esto es marcadamente notorio en *Estar contigo*.

⁵ Cuatro sonetos descubro en *Memorial de la noche*: “Soneto final” (*Profecías*), “Entonces” y “Jardín” (*Como si hubiera...*) y la segunda parte de la tercera sección de *Estar contigo*.

Con estos poemas, pues, se abre una nueva etapa en la obra de un autor muy poco prolífico y sólo el futuro dirá qué papel jugará en ella. Sea éste cual sea, *Memorial de la noche* habrá convertido ya a su autor en uno de los poetas fundamentales de nuestra historia literaria más reciente.

ODREŠITEV IN OBSODBA V *MEMORIAL DE LA NOCHE* CARLOSA SAHAGÚNA

Leta 1976 je izšla zbirka celotne poezije Carlota Sahagúna *Memorial de la Noche*, pripadnika generacije '50.

Avtor se ob omenjeni zbirki podrobno posveča analizi celotnega Sahagúnovega opusa, od zbirke do zbirke, in posameznih pesmi, da bi podrobno ponazoril razvoj tematike njegove poezije. Tako nas v interpretaciji simbola vode, ki predstavlja nedolžnost, začetno srečo, otroštvo sveta, popelje do teme izgube in prevare otroštva, izgube preteklosti, pozabe, osamljenosti in človeške bolečine, da bi se na koncu posvetil politični tematiki, kjer bolečina in prevara postaneta nepomembni, ko se soočita z uporom in solidarnostjo. Pesnik išče sredstva odrešitve: v povratku v otroštvo, v veri, v ljubezni, a izkažejo se za neučinkovita. Mogoče je le poezija tista, ki je trajna, prisotna, ko se znajdemo pred popolnim neuspehom. Krivci za ukradeno otroštvo, za bolečino pa so fašizem, zmagovalci državljanske vojne, ki so krivi tudi za trpljenje Španije v Sahagúnovem času. Na koncu se avtor na kratko posveti tudi na videz preprostem in transparentnemu stilu analizirane poezije.

UNA NUEVA LECTURA DE *RAZÓN DE AMOR*

a mis padres

Razón de Amor es un poema de difícil explicación. Es un poema medieval de autor desconocido que se nos da a conocer por primera vez en 1887 por Morel-Fatio. Desde esa fecha, se han escrito diversos artículos de todo tipo, intentando encontrar o descubrir su sentido último, su estructura, su unidad, etc. La mayoría de la crítica ha fijado su interés en intentar encontrar su unidad compositiva o en negársela. No es extraño que esto haya sido así porque, no es normal encontrarnos dos composiciones tan distintas, como lo son un poema de amor y un debate goliardesco, en una sola obra.

Como sabemos, en la Edad Media con frecuencia se ha tratado el problema de las relaciones entre el amor y el sexo. El amor debía ser espiritual y el sexo y la carne eran aspectos mortalmente pecaminosos. Sin embargo, había quien no pensaba lo mismo. Eso es lo que podemos ver tras la interpretación que haremos de *Razón de Amor*; también se podría observar lo mismo con el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Juan Ruiz, con su característico vitalismo, llega a la conclusión de que los hombres son carne y espíritu; deberíamos poder gozar de los “dos amores”. Esa discusión se plantea y resuelve también, en el poema que nos ocupa. Este poema, dentro de su aparente simplicidad, encierra un pensamiento muy moderno para su época; o, cuando menos, bastante innovador.

En este trabajo intentaremos demostrar que dos fenómenos que en un principio pueden parecer muy distantes entre sí, e incluso contradictorios, no lo están tanto, si penetramos en sus significados y connotaciones más profundas.

Cuando leemos el poema por primera vez, lo hacemos de un tirón, aunque nos damos cuenta de que hay un cambio de estilo, una ruptura, hacia la mitad. Empezamos a leer y nos encontramos con un poema de amor que transcurre plácidamente, con la descripción de un verdadero “locus amoenus”, en el que un hombre y una mujer se unen y posteriormente se separan. Seguidamente, aparece una paloma que vierte el contenido de una copa llena de agua en una que tiene vino —copas que han sido descritas con anterioridad—. Así comienza un debate típicamente goliardesco entre el vino y el agua; ahora la lectura se acelera con el diálogo; ya no son palabras dulces de enamorados, sino un *juego dialéctico* de insultos, una lucha verbal por ver quién es mejor o peor de los dos.

La paloma y su accidentado vuelo se convierten en el elemento clave del poema, que enlaza, sin aparente quiebra, ambas partes. Salta a la vista, no obstante, que se rompe con la estructura argumental, con el tipo y con la atmósfera de la composición, pero no con el sentido del poema, el que nosotros vamos, precisamente, a proponer.

En cuanto a la estructura, hay quien piensa, como Daniel K. Cárdenas, a causa de los aragonesismos que se encuentran en la segunda parte y no en la primera, que son dos poemas unidos por un inteligente copista;¹ este habría antepuesto una introducción al poema de amor y a continuación habría añadido el debate de corte goliardesco.

Es una teoría lógica y razonable, puesto que nos permite concluir que el poema que nos ha llegado es uno y sólo uno, unido compositiva y temáticamente desde el momento en que el copista así lo quiso. Quizá, como argumenta María Cristina Azuela,² la unidad compositiva la den todos esos contrastes y paralelismos que encontramos a lo largo de toda la obra. Es un constante enfrentamiento que se resuelve con la unión final de los contrarios, tal como pensaba Spitzer;³ pero ¿son tan contrarios?

En el campo interpretativo también hay diversidad de opiniones. Jacob⁴ ve símbolos religiosos por todo el poema; desde el agua hasta la paloma, y la muchacha como una alegoría de la Virgen. Esto último, sobre todo, es muy dudoso porque, al leer la composición, vemos como ella se acuesta con el joven y eso no conviene con la idea que de la Virgen poseemos. Se pueden encontrar símbolos religiosos pero, desde luego, este poema no es, desde nuestro punto de vista, de tema religioso ni mucho menos. Spitzer⁵ daba a la *sed* el papel primordial; a ella le atribuía la función de incitadora para llegar a los dos amores. También hay quien ha intentado relacionar a la mujer con el agua —símbolos de pureza— y al hombre con el vino —la lujuria—. Esta relación podría darse, pero de otro modo; quizá después de estas líneas adivinemos de qué manera.

Para demostrar que en el poema se llega al perfecto equilibrio entre las dos vías, la espiritual y la carnal, se analizarán el texto y las connotaciones que se derivan de cada uno de los protagonistas. Para comprobar que no todo es blanco o negro, lo que hay que hacer es buscar los tonos grises del texto; es decir, encontrar actitudes *sensuales*, vale decir vitales, y *castas* en cada uno de los personajes: la mujer, el hombre, el agua y el vino.

La primera gran oposición que encontramos es de carácter textual; un poema de amor y un debate goliardesco. Se oponen pero, como se dijo al principio, se puede leer y concebir como un todo continuo y esto no se nos hace demasiado extraño. Este hecho y el que, tanto al principio como al final, quien *habla* sea el mismo Juglar que nos cuenta la historia dotan de unidad al poema. El logro del autor o del inteligente copista resulta así excelente y eficaz; aunque diferenciamos los *dos* poemas, nos es imposible dar un tijeretazo y dividirlos. Esta unión estructural ¿no tendrá algo que ver con el contenido? Probablemente sí que se pueda relacionar con la disputa antes mencionada.

¹ Daniel N. Cárdenas: *Nueva luz sobre la Razón de Amor*, Crítica, Barcelona, 1980.

² María Cristina Azuela: "La ambigüedad en la *Razón de Amor*", *NRFH*, XLI(1993), núm. 1, pp. 201-214.

³ Leo Spitzer: *Razón de Amor*, Romania, 71, 1950.

⁴ Alfred Jacob: "The *Razón de Amor* as Christian symbolism", *Hispanic Review*, XX, 1952.

⁵ *Ibid.* pág. 3.

En la muchacha y en el hombre, se pueden encontrar fácilmente actitudes tanto espirituales como marcadamente sensuales o vitales. La mujer llega cantando de amor y, en los versos 80–81, nos dice⁶:

... Amet sempre, e amare
quanto que uiua sere...

Y continúa con su canto:

... Mas amaria contigo estar
que toda Espana mandar...

Después comenta que tiene miedo porque dicen que hay otra mujer que también le quiere. Y reacciona en los versos 96–97 de este modo:

... Mas s' io te uies una uegada,
a plan me queryes por amada...

Tales declaraciones no nos extrañan, pero, cuando pasamos más adelante, comprobamos que ella, en el verso 109, le declara al joven:

... mas non connozco mi amado...

Ella ama sin ver, sin conocer; es un amor platónico —*a distancia*—. Está enamorada por las descripciones y regalos que el mensajero le ha dado. Podríamos incluso ir más lejos en la interpretación; podríamos pensar, por las connotaciones bíblicas del verbo usado, que la muchacha no ha mantenido nunca relaciones sexuales con el joven. Con ello tendríamos una inesperada faceta *espiritual* y casta de la mujer.

Antes de pasar a determinar sus facetas más sensuales y *vitales*, he aquí, las palabras con que se despidе del amado:

... bien seguro sey! de mi amor,
no uos camiare por un umperador...

A pesar de todo, sin embargo, cuando —en los versos 124–125— se da cuenta de que el hombre con el que estaba hablando tranquilamente es de quien está enamorada,

... Toliuse el manto de los ombros
besome la boca e por los oios;
tan gran sabor de mi auia,
sol fablar non me podia...

⁶ De la edición de J. J. de Bustos Tovar: *Razón de Amor con los denuestos del agua y del vino*, El Comentario de Textos, IV. La poesía medieval, Castalia, Madrid, 1994.

Como vemos, aparte del amor espiritual, ella se rinde y desea también un amor manifiestamente *físico*, plenamente carnal. En ella conviven lo sensual y lo castamente espiritual y desinteresado, como hemos visto en la despedida.

El caso del personaje del hombre es muy parecido al del que representa la doncella; él también está enamorado sin *conocer* a su amada. Empieza a darse cuenta de que él es el amado, por lo que ella dice en los versos 110 a 115:

... pero dizem un su mesaiero
que es clerygo e non caualero,
sabe muito de trobar,
de leyer e de cantar;
dizem que es de buenas yentes,
mancebo para barua punnientes...

Él lo comprueba preguntándole:

... Por Dios, que digades, la mia senhor,
que donas tenedes por la su amor?... (vv. 116–117)

Cuando ella le contesta, se reconocen mutuamente y se unen en la pasión que hemos visto más arriba.

Después de *una grant pieça alli estando, de nuestro amor enmentando*, se despiden, como sabemos, pero él también desea seguir amando y ser fielmente amado:

... yt, la mia senhor, pues que yr queredes,
mas de mi amor pensat, fe que deuedes... (vv. 138–139)

Se queda triste y solo:

... La mia senhor se ua priuado,
deja a mi desconortado.
Que la ui fuera del uerto
por poco non fuy muerto. (vv. 142–145)

Podemos ver, entonces, que en el hombre también conviven las dos actitudes, la espiritual y la sensual.

La acción argumental, a partir de ahora, con el debate, dará un inesperado giro: es la misma paloma que el caballero ve posarse, la que, después de refrescarse, vierte el agua sobre el vino y comienza la denostación con la intervención de este quejándose de su inesperada compañera.

Por el diálogo y prestando atención a las diversas cualidades que cada uno de los contrincentes atribuye al otro, encontraremos las dos facetas también en estos nuevos personajes.

Del agua, lo primero que sabemos es que está fría, y que el joven no se atreve a beberla por miedo a que esté encantada. En lo que atañe al vino, se refiere a ella despreciándola:

... Agua, as mala mana, ...
non queria auer la tu conpana;
que cuando te legas a buen tino
fazeslo feble e mesquino... (vv. 165–169)

.....
... antes amaryella e astrosa,
agora uermeia e fermosa... (vv. 189 y 190)

Para terminar anticipando su fatal transformación en barro:

... sueles lauar pies e manos
e limpiar lixos panos,
e sueles tanto andar con poluo mezclada
fasta que en el lodo eres tornada... (vv. 238–241)

Sin embargo, el agua es también símbolo de pureza, de castidad, del bautismo purificador —*que de agua fazen el bautísm* (vv. 255–259)—, y se presenta clara y fresca para el muchacho:

... Pleguem a una fuente perenal...
... tan grant uirtut en si auia,
que de la frydor de d'y yxia, ...
... non sintyades la calor... (vv. 37–42)

El agua refresca del calor y, por lo que se dice en los versos siguientes, da vida a todo tipo de bellas flores.

El muchacho bebe de ese agua y se refresca; el agua le reconforta el cuerpo sediento y acalorado. Es más, cuando se ha refrescado, exclama: *en mi mano pris una flor e quis cantar de fino amor*. Quiere cantar de *fino* amor, no de ningún otro. El ambiente que crea el frescor del agua de la fuente con sus aromáticas flores y el fresco trago hacen que el joven se sienta exaltado y quiera cantar de *fino* amor.

Además, es fuente de la vida: en los versos 197 a 204, el agua responde al vino que es hijo de la cepa y si no fuera por el agua que llueve, a su madre hacía tiempo que la habrían cortado.

El agua, símbolo de pureza y castidad, también puede ser elemento sensual, e inductora de refinado placer.

El vino siempre ha sido considerado como el símbolo de la embriaguez, de lo impuro, de la lujuria, etc. El agua, para defenderse, recalca todas esas cualidades. Por ejemplo, en los versos 178 a 182, nos recuerda los efectos que causa el vino:

... los buenos uos precian poco,
que del sabio fazes loco,
no es homne tan senado

que de ti sea fartado,
que non haya perdido el sesso y el Recabdo...

Un poco más adelante será el propio vino el que se jacte de ello:

... e io derribo a muchos valientes;
e si farya a quantos en el mundo son,
e si uiuo fuese, Sanson. (vv. 211–213)

El agua, con los ejemplos que pone, hace hincapié en lo malo del vino y deja muy claras sus lúbricas connotaciones. Sin embargo, si leemos con un poco de atención, descubriremos que el vino también tiene otras propiedades bien distintas. Ya en la primera parte del poema las encontramos; cuando el joven describe el paisaje y ve las copas, comenta de la del vino:

... un uaso de plata ui estar;
pleno era d'un claro uino
que era uermeio e fino... (vv. 14–16)

Y más adelante

... Qui de tal uino oviesse
en la mana quan comiesse:
e dello ouiesse cada dia
nunca mas enfermarya... (vv. 23–26)

¿Qué puede tener de malo un fluido que si lo bebes, no enfermas nunca?

...yo fago al ciego veyer
y al coxo correr
y al mudo faublar y al enfermo organar;
asi como dize en el scripto,
de mi fazen el cuerpo de Iesu Chrísto... (vv. 246–251)

El vino hace correr al cojo, al ciego le hace ver, hace hablar al mudo, al enfermo, sanar; tópicos sobre los efectos del alcohol, pero, además, el vino es la materia de la que se hace el cuerpo de Cristo; esto ya es más serio.

¿No serán, pues, aquellos, considerados de esta manera, la relación de los efectos milagrosos de su naturaleza divina? Probablemente, sí. Estas cualidades nos darían el aspecto más espiritual y purificador del vino.

Comprobamos, así, que el vino, aparte de ser el símbolo de la embriaguez y del exceso, puede tener también otras connotaciones diferentes, que esta lectura del poema nos muestra.

Hemos visto como el hombre y la mujer tienen los dos aspectos, el espiritual y el carnal; que se desean y se aman delicadamente, que consuman su deseo y, aun así, no renuncian a los placeres espirituales que provoca el sentimiento.

Del mismo modo, nos hemos dado cuenta de que en el vino, como en el agua, podemos encontrar elementos *puros e impuros*; espirituales, incluso religiosos, y *terrenales*.

Ahora sí podríamos relacionar a la mujer con el agua y al vino con el hombre; pero no podríamos identificar el agua y la mujer con la pureza y el hombre y el vino con todo lo contrario.

Al igual que el agua cae sobre el vino, la muchacha llega al hombre. El que primero habla, una vez en contacto, son el hombre y el vino. Y, por último, en la despedida, es la mujer la última en hablar, como también lo es el agua después. La distribución estructural y simbólica parece ser simétrica no porque se enfrenten dos parejas de contrarios. No son exactamente contrarios, son elementos distintos que pueden compartir propiedades semejantes y que, al fin y al cabo, pueden convivir perfectamente.

Analizando el poema en su conjunto, hallamos finales semejantes. El hombre y la mujer consuman su amor y se despiden, pero quedan ligados por ese amor que se han prometido en la despedida.

De forma similar, el agua y el vino terminan el diálogo y quedan mezclados irremediablemente. El autor no le da la razón a una o a otro; les deja sin más unidos indisolublemente.

De la misma manera que el amor espiritual y el amor físico, en la primera parte, se compaginan sin considerarse uno superior al otro, sino más bien complementarios; en la segunda parte, asistimos a la *mezcla* final e indisoluble de elementos tan distintos, en un principio, como el agua y el vino. Esto mostraría por sí mismo que para el autor o para el escriba, cualquiera que nos haya transmitido la versión única que poseemos del poema final, la mezcla de lo puro y de lo *impuro*, de lo casto y de lo *lujurioso* es posible.

Un poema tan sencillo, a primera vista, puede encerrar una filosofía y una forma de ver la vida que nos sorprende. Una filosofía vitalista que quizá, por la mezcla de culturas en que se da, conlleve influjos de sensualidades diversas; algo que el *espiritualismo* medieval cristiano no aceptaba. Un poema que, desde su misma estructura, intenta, y consigue, integrar dos géneros muy distintos.

Podríamos interpretar ese afán de unir dos composiciones tan diferentes como el escondido deseo de demostrar la complementariedad de los contrarios, por una parte, de lo espiritual y de lo sensual, y, por otra parte, de los mundos literarios e ideológicos que representarían esos dos tipos de composiciones, uno imbuido de un fuerte contenido platónico y contemplativo y otro que propende a la diversión y al disfrute del mundo.

DRUGAČNO BRANJE *RAZÓN DE AMOR*

Razón de Amor je srednjeveška anonimna pesem, razdeljena na dva dela: ljubezensko pesem, kjer sta protagonista ženska in moški, in na dialog med vodo in vinom.

Avtor prispevka z analizo pesmi ugotavlja, da je pred nami še en primer za srednji vek inovativne stvaritve, saj se pesnik zavzema tako za duhovno kot telesno, meseno ljubezen, ki sta eno, kot nam to sporoča tudi *Libro de Buen Amor*. Prav tako ponazarja, da oba dela pesmi nista zgolj opoziciji, kot tudi ne na videz nasprotna si para ženska in moški ter voda in vino. Vsi elementi so povezani, komplementarni, v svoji različnosti nosijo podobne elemente, ki omogočajo sobivanje. Gre za percepcijo sveta, ki ne išče le črnega in belega, pač pa želi pokazati komplementarnost nasprotnih si elementov in njihovo bogastvo.

NADA O LA VERDAD NO SOSPECHADA

Siempre surgen miles de cuestiones cuando a la voz *literatura* se le añade algo que la restringe; ahora se trata del término 'femenina'.

¿Qué es la literatura femenina: la literatura escrita por mujeres, la que se escribe para mujeres o aquella que tiene como protagonista una mujer?

Nosotros nos vamos a quedar con *literatura escrita por mujeres*, porque nos parece que restringe más claramente la voz *literatura*.

La obra que vamos a tratar, *Nada*, obtuvo el **Premio Nadal** en 1944, cuando Carmen Laforet contaba tan sólo con la edad de veintitrés años. Para cualquier lector habitual de su obra, no resulta novedoso advertir que son las protagonistas femeninas quienes se hacen del mundo literario de nuestra autora.

Nada es el principio del final de un ambiente literario que aún no ha roto con la tradición en lo que a la narración en prosa se refiere. Pese a que la técnica narrativa no es novedosa, Carmen Laforet expresa una sensibilidad distinta: la femenina.

El ambiente histórico en el que hizo irrupción la novela justifica, tal vez, el revuelo que produjo y, a la vez, explica esa impresión simulada o inexacta que *Nada* tiene de libro crítico.

El tema de nuestra obra va más allá. La reflexión oscila entre las relaciones personales —humanas— y la adolescencia de una joven que busca su propia identidad como persona y como mujer. Como Andrea expresa con desilusión al final de la obra, se marchaba

...sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor.

Carmen Laforet ganó el *Nadal*, admirando al panorama literario de la época y este hecho se achacó a muchos elementos; pero fue quizá el ambiente en que hizo su aparición lo que más lo justifica.

Santos Sanz Villanueva¹ nos dice que el momento histórico de la irrupción de *Nada* en el mundo literario *explica la falsa impresión de libro muy crítico que entonces causó, desmentida ya desde nuestra perspectiva histórica*. Nosotros estamos de acuerdo con él: *Nada* no es una obra de denuncia o, al menos, no de denuncia social tal como se viene entendiendo. Es cierto que, de acuerdo con Ciplijauskaité, "*El fondo histórico es imprescindible en la mayoría de las novelas escritas en los años cincuenta*";² pero también es cierto que eso

¹ Sanz Villanueva, S.: *Historia de la novela social española*, Madrid, Alhambra, 1986, pp. 282-283.

² Biruté Ciplijauskaité: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 21.

que Ciplijauskaitė llama *fondo histórico* es imprescindible en toda obra literaria, todo lo que trata del género humano no puede omitirlo, en cuanto que lo determina, lo conforma, etc.

Durante muchísimos años —aún hoy hay quienes lo hacen— se ha calificado esta ópera prima de Laforet como una “*novela de postguerra*”. A nuestro parecer por lo único que se la puede calificar así es por su fecha de aparición, pues carece de una forma evidente de tintes sociales. Lo que Laforet pretendió no fue convertir su novela en una prolongación de las consecuencias de la Guerra Civil en la España de los años 40. Entendemos que la autora, dado el momento histórico, hace constar que la guerra estuvo ahí y que ya había terminado; pero lo hizo brevemente y a su debido tiempo —al comienzo de la novela—. A partir del encuadre geográfico-cronológico todo se sucede en torno a las relaciones familiares y personales dejando al margen las consecuencias sociales de la guerra.

Es por esto que englobar en un mismo grupo *Nada* y *La familia de Pascual Duarte*, si no se hace desde la pura clasificación cronológica, nos parece equivocado. A nuestro entender no sólo se diferencian en el tono de la narración —lirismo de la una o cinismo de la otra—, sino que hay una abismal distancia —no en calidad, no vamos a entrar en ello— temática, de fondo y de estilo entre una y otra.

Pero queremos, sobretodo, hacer incapié en algo que resulta muy llamativo: cuando se leen las reseñas de afamados críticos, y de otros que no lo son tanto, sobre las escritoras femeninas, hablan de ellas haciendo prevalecer las biografías de las autoras por encima de sus propias obras o de la trayectoria literaria de las mismas.

La pregunta *¿a qué es debido?* es obligada y nos conduce a una suerte de dialéctica sobre *el sexo débil* en la que tampoco se debe caer.

La literatura escrita por mujeres no es la biografía de sus autoras —del mismo modo que la literatura escrita por hombres no lo es tampoco o lo es en la misma medida— ni la crítica literaria de sus obras consiste en dar vueltas en círculo sobre los argumentos de las mismas. Mucho nos tememos que va mucho más allá de todo eso.

Es incomprensible, pues, que quienes han dedicado media vida al estudio de la literatura, cuando se enfrentan a la obra de una mujer sean, por encima de todo, biógrafos y olviden que lo que tienen entre manos es *literatura*.

Encontrar los valores que entraña una obra va más allá del sexo de la persona que la ha concebido. Nuestros críticos, sean hombres o mujeres —claro—, han olvidado eso.

En algunos de los trabajos —artículos, libros de consulta, monografías, etc.— que hemos recogido para la elaboración del nuestro, hemos encontrado las citas siguientes (todas ellas sobre *Nada*):

– Para poder comprender este interés y apreciar la contribución tan significativa que esta obra representa, es iluminativo examinar *Nada* desde una perspectiva feminista.³

³ Sara E. Schyfter: “La mística masculina en *Nada* de Carmen Laforet” en *Novelistas femeninas de la postguerra española* (Edic. de W. Pérez, J.), Madrid, Edics. José Porrúa Turanzas, 1983, p. 85.

- Tienen en común la tendencia a la autobiografía trasladada a la experiencia novelística.⁴
- Me atrevería a decir que nuestros análisis revelan que la experiencia creada en *La familia de Pascual Duarte* tiene un sentido más auténtico —tal vez porque la ironía controla mejor que el lirismo la expresión de angustia frente al ambiente decadente presentado en las dos novelas.⁵
- [...] más entretenimiento que significación; muchos nervios y demasiado pocas ideas.⁶

Nos parece que la crítica ha sido muy injusta no ya con *Nada* y con Carmen Laforet, sino con la literatura escrita por mujeres (Ana M^a Matute, Chacel, etc.).

Parece un puro ademán cortés el hecho de que las nombren, incluso, de pasada o para criticar aquello que justamente da a las obras de las autoras españolas un carácter propio.

Nada es una novela que va mucho más allá de los límites de la literatura social de posguerra. La novela está construida alrededor de la relación entre la personalidad de Andrea y la situación en que ésta se encuentra. El mundo de la casa de Aribau es un mundo aparte de la vida que transcurre fuera —podríamos hablar de intramundo en el mismo sentido que Unamuno utiliza su intrahistoria—.

Andrea, una adolescente para quien es desconocido todo cuanto de ruín tiene el ser humano, se adentra en el mundo privado y peculiar de la casa de la calle Aribau, un mundo nada satisfactorio en cuanto a las relaciones personales. A raíz de lo que conoce y aprende allí, su camino se convierte en una huída; Andrea quiere huír de cuanto significan esos seres que viven anquilosados en sus bajezas. Todo gira en torno al propósito de exponernos el conocimiento que Andrea tiene, durante ese año de estancia en la casa, de las emociones y de los motivos de los hombres en general y de sí misma en particular.

La casa de la calle de Aribau tiene un papel muy significativo en la estructura de la novela. Es símbolo de lo que encierra el alma humana y de sus conflictos; es “*como un lienzo para la narración*”.⁷ Andrea penetra en ella con la inocencia e ingenuidad románticas de una adolescente de 18 años y se encuentra con un mundo enmohecido, umbrío. Es más: el desarrollo y maduración del personaje de Andrea sólo puede entenderse si se ve en relación con la casa, con sus habitantes — que viven encerrados en ella.

En el universo privado de Aribau se insertan casi todos los personajes. Sus personalidades, muy bien definidas, se establecen a nuestros ojos a través de las sensaciones de Andrea, los conflictos de los unos para con los otros y sus propias tensiones particulares. La

⁴ Margaret E. W. Jones: “Del compromiso al egoísmo: La metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de posguerra”, en *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Ibídem, p. 125.

⁵ Robert C. Spire: *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa Edit., 1978.

⁶ Eugenio G. De Nora: *La novela española contemporánea*, III. Madrid, Gredos, 1982, p. 105.

⁷ David W. Foster: “*Nada* de Carmen Laforet”, *RHM* XXXII, 1966, p. 47.

realidad de cada uno de ellos sobrepasa las relaciones con Andrea: existían antes de su llegada y existirán tras su partida —aunque sólo sea en la memoria—. La existencia de cada uno de ellos realza el papel de espectadora que Andrea tiene; ella descubre el lado oscuro del alma humana conviviendo con ellos.

Uno de los aspectos más importantes en la maduración de Andrea es su relación con Román, personaje que tiene relación con todos los demás no sólo con las mujeres que habitan en la casa, sino también con Ena y su madre, y que es culpable en gran medida de la suerte de su hermano Juan. Román aparece a los ojos de Andrea como el único miembro de la familia que no permanece encarcelado en la casa de la calle Aribau; pero, a medida que transcurren los días, Andrea se da cuenta de que él es la causa de la mayor parte de los egoísmos y problemas que padecen los demás. Él es el juez y parte de toda acción en la novela. Nada escapa a su peculiar forma de entender la *verdad*. Las mujeres son vistas por él como seres hipócritas que sólo conducen a la perdición y, como todos los personajes de la casa, es, primordialmente, el símbolo de la negación de la vida; es el personaje antagonico, representa justamente lo contrario de todo cuanto Andrea espera conseguir: amor, amistad, etc. Román, como su Xochipilli, es destructivo. Con su muerte no sólo se liberan de su yugo los personajes-habitantes de la casa, sino que se da cabida a la posible existencia del ideal de amor romántico, ya que con su muerte acaba también la negación de todo aquello a lo que aspira Andrea.

Juan, el otro hombre de la casa, es un personaje agresivo, frustrado. Su vida transcurre entre el poder de Román y su fracaso matrimonial con Gloria, destruido en gran medida por la mano de Román.

Sin embargo, nos interesa especialmente la caracterización que Laforet hace de cada uno de los personajes femeninos.

Gloria, esposa de Juan, es un personaje controvertido. Cuando se casó con Juan siendo una adolescente, tenía los mismos sueños que Andrea y se vio arrastrada a un mundo del que fue incapaz de salir. Su relación con Juan es una relación de poder del hombre frente a la mujer; ella se somete a las reglas del varón. La soledad, el hastío, y el más absoluto vacío son el resumen de su vida en la casa de Aribau.

Angustias, hermana de Juan y Román, es el personaje que encarna la crueldad. Su presencia se nos hace insoportable: ella quiere acabar con los sueños de Andrea. Sin embargo, vive una historia con un hombre casado, al que ama a espaldas de todos, que la condena —al igual que a Gloria— al más absoluto de los vacíos. Termina enclaustrándose en un convento a causa no de su fe, sino de su debilidad y de su incapacidad para enfrentarse a los hechos.

La abuelita encarna el papel femenino tradicional por antonomasia: religiosa y madre para sus hijos (no para sus hijas). Vive totalmente al margen de la realidad y representa la inocencia, frente al resto de los personajes, fruto de los años de su propia educación y, cómo no, del no saber hacer las cosas de otro modo.

La criada, con su gato negro, posee todo lo que de negativo tienen la casa y sus habitantes. Es un personaje oscuro, tétrico que, como una sombra, está en todas partes y es cada uno de los habitantes.

La madre de Ena es una mujer castrada. Infeliz como madre y como esposa, se niega toda satisfacción personal. Es la desmitificación del amor materno y, al contrario que Gloria, ella se casó sin amor y mantiene, sin embargo, una relación matrimonial satisfactoria y respetuosa.

El más desafiante de los seres que toman vida en la novela es Ena. Ella vive la vida según sus propios criterios y se da un cierto valor como mujer. A través de ella Andrea recobra la esperanza de lograr sus sueños. Aprenderá con Ena el juego de los sexos y descubrirá rasgos comunes entre hombre y mujer. Ena ayuda también a su madre a aceptar su forma de vivir de una manera menos dolorosa y triste. Transforma a su madre en un ser humano mejor y le hace entender que “amar” no es una entrega ciega de cuerpo y alma, sino que en su significación entran también comprensión, amistad y ternura.

Con Ena y a raíz de sus relaciones con Román y con Jaime, Andrea aprende tres cosas: que la mujer no es peor que el hombre, que tiene que dominar las pasiones y que es posible un amor de igual a igual. Al conocer a Ena, Andrea decide que no quiere parecerse a las mujeres de su casa; su vida no puede parecerse a las vidas de las mujeres que ha conocido. Ella quiere ser libre.

Parece evidente que *Nada* tiene una actitud de desafío, de reacción contra las normas tradicionalmente aceptadas respecto a la mujer y el papel que representa entonces, dado el camino que toma Andrea al final del libro.

No obstante, en esta obra Andrea aprende algo muy importante: Que en el mundo real (el de los egoísmos y desencantos) los sueños se difuminan con la experiencia —propia y ajena—, pero que no por ello hay que renunciar a las ilusiones, y que sólo cuando uno está capacitado para discernir entre realidad y deseo se produce el cambio desde la adolescencia al estado adulto.

El hecho de que, excepto Ena y su madre, todos los personajes fundamentales en la vida de Andrea fuesen tan particularmente diseñados (esquizofrénicos, agresivos, etc.) nos ofrece hechos específicos contra los que Andrea debe reaccionar. Carmen Laforet compromete a nuestra protagonista a un punto de vista humano y social —sobre todo respecto al papel que la mujer debe desempeñar—, a una visión idealista de la vida.

Las actitudes hacia el sexo, el matrimonio y el hombre dejan de ser al final de la novela actitudes acordes con los papeles femeninos tradicionales. Andrea es capaz de pensar, posee espíritu crítico; de hecho, el propio diseño que Laforet hace de *Nada* gira en torno a las reflexiones de Andrea cuando ya han transcurrido dos años desde que abandonó Barcelona y, con ella, un pasado nada satisfactorio.

Si aceptamos que el tema fundamental de *Nada* es el de “*un alma, capaz de comprensión y de entusiasmo, lucha por salvarse*”⁸ de la confusión de vivir y que lo más interesante es la plasmación de un ambiente en el que se desatan las pasiones más turbias, en el que “*las*

⁸ Sobejano, G.: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 144.

relaciones humanas están presididas por el egoísmo, por el odio, por un desaforado cainismo”,⁹ hemos de criticar a C. Spires que recriminara a Carmen Laforet su tono lírico, pues es el que mejor se ajusta, a nuestro entender, para la mejor expresión y el mejor acercamiento de los personajes —no de la sociedad— al lector.

La fórmula de Carmen Laforet es la de novelar dentro de un ambiente vivido, pero con un argumento inventado (no es, por supuesto, autobiografía).

Nada está construida en base a la limitación del enfoque narrativo a la primera persona, Andrea, que, con el uso de imágenes afectivas hacia el pasado, nos indica la diferencia existente —consciente por parte de la narradora— entre lo que verdaderamente sucedió y cómo lo recuerda ella.

Cuando Andrea se pone a contar la historia, ya ha alcanzado una etapa de introspección y asimilación de su pasado que le permite reflexionar sobre él. No obstante, su proyección hacia él es tal, tan absoluta, que se limita a presentar las impresiones de entonces sin clarificar las circunstancias concretas.

La novela es una interiorización y el enfoque apunta hacia los individuos. La presentación intimista y la atención prestada a cuestiones personales tienden al estudio lento y pormenorizado de la personalidad. La memoria, o narración en primera persona, afirma esta idea y, paralelamente, da pie a otra afirmación: la importancia del pasado.

Las asociaciones personales en la mente de Andrea afectan a toda la obra, que está construida fragmentariamente (también la memoria funciona así).

Pero lo verdaderamente especial de esta obra es la inseparable unidad entre tema y estructura: a una visión nihilista de la existencia —aunque esperanzada— le corresponde un dinamismo estilístico. Sus ojos y su memoria —los de Andrea— dan la sensación de oscilar de un punto a otro con rapidez —aunque con detalle—; al fin y al cabo es Andrea frente a todo lo demás. No podía haberse hecho de otra manera y hacerlo mejor.

Carmen Laforet hace alarde a lo largo de toda su obra de una especial sensibilidad capaz de captar con detalle todo cuanto acontece en los recovecos del alma humana. En esta ocasión ha sido Andrea quien nos ha llevado por las vidas de sus familiares para mostrarnos todo aquello que ella no quiso ser.

El agua no pudo limpiar la suciedad que le rodeaba, no fue suficiente porque el alivio que le confirió fue momentáneo y Andrea sólo pudo huír. Laforet libera a Andrea y también a sí misma y a cada uno de nosotros del determinismo familiar y del dominio masculino, para convertir a nuestra adolescente en una mujer adulta, capaz de pensar y de elegir; una mujer autosuficiente y libre.

El tono lírico en el que se desarrolla el relato nos obliga a aprehender la lección.

Laforet *“tiene el raro secreto de definir con los más certeros rasgos las pasiones, el mundo, las debilidades de los seres de su sexo; posee un instinto tan preciso para hurgar en*

⁹ Sanz Villanueva, S., *Ibidem*, pp. 285–286.

el secreto de su ridículo o su mezquindad como para apresar sus entusiasmos, sus ardores, sus ilusiones exaltadas".¹⁰

Encontrar en ello una carencia nos parece, por parte de algunos críticos, una forma de tomarse la justicia por su mano. Laforet acertó en el cómo y no pueden sustentarse aquellas teorías que toman el tono lírico —pero real— de esta novela como un defecto de nuestra autora.

NADA ALI NESLUTENA RESNICA

Avtorica polemizira s kritiki o njihovi naravnosti do literarnih stvaritev španskih avtoric. Na primeru romana *Nada* Carmen Laforet pokaže, da je očitana senzibilnost, lirični ton t. i. ženske pisave nameren in preišljen ter kot tak predstavlja bistveno prvino v načinu pripovedovanja in odliko njenega literarnega ustvarjanja, tako kot ustvarjanja drugih avtoric. Ne strinja se z rabo termina "ženska pisava", saj meni, da pri dovršenem umetniškem delu takšne klasifikacije niso potrebne, postavlja se na stran literature, ne glede na moško, žensko ali avtobiografsko. Podvomi tudi o etiketah "povojni roman", "družbeno angažirani roman", s katerimi kritiki največkrat oblepijo to delo. Ta roman je po njenem mnenju izzivalna reakcija na tradicionalno vlogo ženskega lika v literaturi in v njem gre zlasti za psihološko portretiranje individuumov, introspekcijo in intimizem, za poseben svet, ki je odmaknjen od življenja zunaj.

¹⁰ Alborg, J. L.: *Hora actual de la novela española*, I. Madrid, Taurus, 1985, p. 129.

IDENTIDAD DE LOS *OTROS* EN EL ESQUEMA CIVILIZACIÓN/BARBARIE:

Rodolfo Walsh en la actualización del paradigma

*Cuando hagamos escándalo y justicia
el tiempo habrá pasado en limpio
tu prepotencia y tu martirio, hermana.*

(Eva, María E. Walsh)

1. La cuestión en general

Todo intento de reconocer la vigencia de la “Barbarie”, como un elemento de interpretación de la cultura nacional en la hora actual, pareciera impulsarnos inexorablemente a la visión retrospectiva. Y no puede ser de otra manera si admitimos que vida y literatura se conjugaron en torno al binomio categorizador a partir de la herencia de Sarmiento.

Intentaremos, no obstante, reinstalar la problemática a través del análisis de un fenómeno contemporáneo, que por ser político, obviamente no instaura códigos absolutamente ajenos a la diacronía en la historia nacional, ni en el contexto amplio latinoamericano, pero supone una instancia bastante diferente de la etapa de formación de las nacionalidades, como se considera del siglo XIX.

A mediados de este siglo irrumpe en el país el movimiento liderado por Juan Domingo Perón y desde entonces a hoy mucha letra ha corrido bajo la mano de analistas políticos, investigadores sociales, escritores y críticos literarios. No es nuestro propósito abarcar el considerable espectro de esos múltiples tratamientos, básicamente porque el plano político en sí requiere de una óptica especializada, y porque el recorte que realizamos de ese objeto se centra en las ficcionalizaciones del peronismo.

El punto es que siendo la **barbarie** el eje de reflexión y el peronismo nuestro propósito habrá que transitar los espacios en que ambas entidades se interceptan. En este sentido lo primero sería despejar la abarcatura del concepto —lexicalizado ya en barbarie— o, en todo caso, sus resemantizaciones ya que la oposición Civilización/Barbarie se remonta al momento de la Conquista —en la cultura hispanoamericana¹—, aunque es el siglo XIX el escenario intelectual que arquetipiza la polaridad.

¹ América como Extremo Occidente, en el sentido en que lo plantea Mignolo (1994) es heredera del constructo barbarie con la implícita relatividad emanada de los límites del Imperio Romano, primero y de la oposición moros y cristianos, después: los aborígenes americanos eran los infieles.

Ni uno ni otro es el ámbito en que peronismo y barbarie se justifiquen como vectores confluyentes, esto si atendemos a la especificidad de la diferencia entre lo que se creyó civilizado durante la Conquista y lo que los pensadores del siglo XIX reforzaron, en términos de etnocentrismo civilizador.² Hay, sin embargo, un gozne entre ambos cortes cronológicos y ese es el que nos interesa focalizar, se trata de las categorías que implican el posicionamiento **nosotros/los otros**. Un esquema bipolar siempre supone la traslación del eje identitario al plano axiológico. Así, históricamente hubo un polo positivo para el Nosotros y negativo para los otros, ya se trate de Griegos/romanos; Cristianos/moros; Conquistadores/aborígenes o Unitarios/federales (a despecho de una enumeración asimétrica). Nos cabe, entonces, determinar cuáles serán los parámetros de una situacionalidad nada sencilla en el caso de la producción literaria que emerge de una coyuntura pero que indudablemente abreva en el genotexto de la escritura política del subcontinente.³ Cuál será el lugar de enunciación del **nosotros** para encontrar la medida de la barbarie atribuida a los **otros**, y en términos de qué valores se jerarquizan o contraponen.

El libro de Tzvetan Todorov *Nosotros y los otros* (1992), considerado por él mismo como una “reflexión sobre la historia”, provee interesantes aportes a la dilucidación de las ideologías sustentadoras de las discriminaciones. En un recorrido por el origen de los valores Todorov encuentra que los moralistas franceses del siglo XVII reconocen el peso de la costumbre en la conservación de valores. Es claro que la costumbre tiene una inserción nacional, de allí que etnocentrismo y nacionalismo se asienten sobre el supuesto de que “Lo **verdadero** se define mediante lo **nuestro**”, lo que consiste en identificar “nuestros valores” con los valores (1992:25)

A este respecto es válido detenernos en el pensamiento de Montaigne⁴ quien nos acerca más al centro de este planteo introductorio. Para el iniciador del ensayo moderno lo bárbaro no se mide en términos relativos, propone en cambio dos sentidos opuestos: uno histórico y positivo, y otro ético y negativo. Veamos, para Montaigne es bárbaro lo que está próximo a los orígenes y sólo por ello es mejor que lo que sobrevino (“esas naciones me parecen bárbaras...”) porque están muy próximas a su ingenuidad original.” — dice.

² Aún con lo contradictorio del alegato sarmientino, por ejemplo cuando enrostra a la Conquista española todos los vicios de una cultura del atraso, al tiempo que vitupera de la raza nativa, la contradicción surge al poner en pie de igualdad conquistadores y conquistados respecto de los disvalores que equivalen a **barbarie**.

Lo civilizado, en cambio, proviene de otros países europeos (Inglaterra-Francia), pero sobre todo de los Estados Unidos.

³ Al tomar en cuenta sólo el subcontinente estamos incurriendo en el error conceptual de abstraernos de todas las implicancias que supone el uso de *genotexto* (cfr. Kristeva, 1986), se trata simplemente de recortar razonablemente una parcela de las implicaturas concéntricas del Polisistema (Even Zohar, 1972). En el desarrollo seguramente aparecerán las expansiones centrípetas que demanda el tema.

⁴ Conviene señalar que en el rastreo del punto de origen de los términos “civilización” y “barbarie”, María Rosa Lojo se retrotrae al siglo XVIII (1994:11). Todorov, al remitirse a Montaigne retrocede al XVI; aunque el ensayo en cuestión se titula “Des cannibales”, el tratamiento justifica la selección de Todorov. La cita siguiente lo demuestra: “*Nada hay de bárbaro y salvaje en la nación, [América] según lo que se me ha informado, sino que cada quien llama barbarie a aquello que no es su usanza*” (Montaigne, citado por Todorov, 1992:60).

En un segundo sentido es bárbaro aquello que resulta degradante y cruel, y es así como juzga a la sociedad de su tiempo. A la sazón la cuna de la racionalidad, pero capaz de superar a la sociedad primitiva en “toda especie de barbarie”. (Todorov, 1992:62)

Curiosamente en este punto entronca el pre Iluminismo con otros momentos de la reflexión sobre la negatividad y descomposición del Occidente civilizado. Sobran los ejemplos del devaneo intelectual moderno y contemporáneo en torno a los inconfundibles síntomas de deacendencia que se profundizan en la medida en que se expande el poder de Occidente. Al igual que crece el pesimismo gestado en el fracaso de los ideales de la democracia, el progreso y la razón. Es imposible no reconocer a Spengler⁵ en este mea culpa de la civilización, pero de lo que se trata —no es de analizar aquí sus argumentos— es de arribar al estadio en que la antinomia bárbaro/civilizado, se invierte o se neutraliza en el análisis autorreflexivo de una importante ala del pensamiento logocéntrico.⁶

Si en el siglo XVI el bárbaro es el que surge como producto de la conquista-invasión del Nuevo mundo, en el siglo XX parece haber colapsado la civilización en aras de su propio cometido, pues estaba “en [su] esencia [...] el terminar con la barbarie” (Hurbon, 1993:24).

Colapso, decadencia, culpabilidad, narcisismo o como se quiera definir, lo cierto es que **lo otro**, es decir lo bárbaro terminó por encarnarse en **lo uno**, en las múltiples formas de los holocaustos que el Occidente, otrora armónico, impuso mimetizándose con lo que supuestamente combatía.

2. Fusión de texto y contexto ¿una barbarización del discurso literario?

Para situarnos en el contexto más específico de la literatura que rescata aspectos históricos de una Argentina desgarrada por síntomas de barbarie, en este siglo, hace falta interrumpir la mirada diacrónica en sentido estricto. Retomamos, sin embargo, enclaves temporales que explican la resemantización de **la otredad** en los discursos que tematizan el peronismo.

Desde luego que a esta altura se impone escindir la realidad socio-cultural argentina del resto del continente, no en términos de política internacional sino de composición racial. Desde un punto de vista político América latina vive a finales del siglo XIX el peligro de la expansión imperialista. No había dejado de padecer el impacto transculturador de la Conquista y evangelización, cuando ya se avecinaba la revitalización de los poderes de Occidente, empeñados en una redistribución neonacional.

⁵ Los juicios sobre Occidente tienen representantes de relevancia en las primeras décadas de este siglo. O. Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918) y S. Freud en *Malestar de la cultura* (1929) son hitos en la búsqueda de respuestas para los problemas de la civilización. Accedemos a ellos a través de Hurbon Laennec: “Génesis de la barbarie” en *El bárbaro imaginario*, México, F.C.E., 1993, pp. 23–42.

Por cierto, sin olvidar que Spengler es, en gran medida, el genotexto de E. Martínez Estrada en algunas de sus definiciones (*Radiografía de la pampa*).

⁶ Indudablemente siempre serán muchos más que los que aquí se mencionen, pero nos parece significativo aludir a la Escuela de Frankfort y, por supuesto, a Claude Levi Strauss (Hurbon, 1993:27). En la actualidad más próxima debe agregarse la vigilia ética de Noam Chomski.

Si bien los analistas de los diversos usos de las categorías Civilización/Barbarie —sean éstos “occidentales” o americanos— casi siempre incurren en revisar fuentes metropolitanas, es muy auspicioso comprobar cómo se diferencian los estudiosos del tema, identificados con la esencia americana. En un alto porcentaje de tratadistas la remisión obligada es a Sarmiento, pero las adhesiones y rechazos marcan líneas de gran significación a la hora de reconocer la pertenencia del enunciador a la instancia del nosotros.⁷

Es demasiado conocida la posición de Sarmiento y no tiene mayor pertinencia a nuestros fines, salvo la de antecedente del lugar de enunciación de la cultura oficial hasta nuestros días.⁸ En ese sentido apelamos a una cita de Fernández Retamar porque ilustra claramente aspectos con los que coincidimos:

...para Sarmiento “civilización” significa [...] los intereses de las burguesías metropolitanas [...] estigmatiza como integrantes de la “barbarie” desde luego a los indígenas, haciéndose eco de un racismo implacable; pero también a los “gauchos”, los llaneros o montoneros mestizos de su región [...] desde luego a los gobernantes latinoamericanos que osaron defender los intereses nacionales y entraron por ello en contradicción con los explotadores europeos... (Fernández Retamar, 1993:213–14)

Con prescindencia explícita de “muertes”, “resurrecciones” y “transfiguraciones” del gaucho como fenotipo marginal del siglo pasado, nos proponemos avanzar en la hermenéusis de la barbarie porque el texto elegido para demostrar su vigencia ficcionaliza un episodio de un protagonismo **otro**, aunque el trasfondo pueda asociarse a rosismo y a otras concomitancias.

Indagando sobre la literaturización del peronismo revisamos el valioso trabajo de R. Borello, pero el autor del texto que nos ocupa escapa a la cronología abarcada por el crítico — *El peronismo (1943–1955) en la narrativa argentina*. Borello aporta, en cambio, una visión global de los posicionamientos de grupos intelectuales, frente a un fenómeno político de tanta incidencia en la vida nacional.

Tanto Borello como Goldar⁹ reconocen el poder de la literatura para figurativizar los hechos, pero sobre todo, para registrar los conflictos de la vida social. Exactamente eso es

⁷ Sería notablemente esclarecedor mostrar posturas como la de Fernández Retamar exaltando la línea ininterrumpida Bolívar–Martí (tema en el que trabajamos sistemáticamente) en la configuración ideológica de “nuestra América”, pero sería perder de vista el objetivo de nuestro enfoque presente. (Cfr. *Algunos usos de civilización y barbarie*, 1993).

⁸ Pensamos a los intelectuales que entornaron a la revista *Sur* que bien podrían haber suscrito expresiones como la de Mitre: “Tengo odio a la *barbarie popular*. La *chusma* y el pueblo gaucho nos es hostil, mientras haya chiripá no habrá ciudadanos” (citado por Fernández Retamar, 1993:219; subrayamos nosotros).

Claro que por el ‘40 la *chusma* no era precisamente la del gaucho —arquetipo ya reivindicado y convertido en símbolo de lo nacional— sino que empezaba a ser el inmigrante obrero de las fábricas, y después del ‘45 el problema no es el chiripá sino el bombo.

⁹ Más que un trabajo de profunda reflexión crítica *El peronismo en la literatura* de Ernesto Goldar es un valioso registro de toda la literatura inspirada —a veces perpetrada— durante y a partir del peronismo (y hasta el ‘70; después de entonces se escribió mucho más).

lo que logra, como efecto de sentido el cuento de Rodolfo Walsh, que de ahora en más será nuestro objeto preciso de análisis.

*Esa mujer*¹⁰ concentra en su brevedad, y en la desnudez de su diálogo muchos de los elementos que la crítica avizora en la vasta producción literaria sobre el peronismo. Según Ernesto Goldar en la literatura —a diferencia de la historia— los episodios “tienen alguien por quien suceden” (1971:12). En efecto, *Esa mujer* recrea un episodio que pertenece a la historia nacional, pero aún conociéndolo fugazmente, su reconocimiento es privativo de iniciados en la lectura de la élipis. La estrategia discursiva central de Walsh se asienta en dos registros: en el plano de **lo dicho**, la recurrencia del sintagma del título como única nominación del personaje por antonomasia; por otro lado convergen en **lo no dicho** la identidad de los actores y la vacuidad de un diálogo que, por zonas, reproduce la letanía onírica. Fundamentalmente en la construcción del enigma.

Uno y otro registro redundan en un efecto de lectura que puede ser uno solo para quienes asumen que la historia nacional tiene “zonas de silencio”, esto es tiempos de proscripción, períodos en que se impone la presencia y el poder de un **nosotros** que decide sobre la inexistencia o invisibilidad de los **otros**. Creemos que el cuento de Rodolfo Walsh resuelve magistralmente una cuestión lindera a la genericidad como producto del cruce de “series literarias”. Pues lo que esta escritura pone en juego en este relato-cuento¹¹ son varias competencias: una existencial y compartida (lector y autor argentinos contemporáneos), la del manejo de la historia nacional en sus tramos clarososcuros, y al menos una tercera consistente en la decodificación de los roles como consecuencia de conocer la circunstancia de producción del texto. Logrado ese acercamiento el cuento permite reconocer un terreno en el que convive la polaridad nosotros/los otros, eje de nuestra reflexión.

Siendo coherentes con la premisa de que narrador y autor no son lo mismo, trataremos de hacer abstracción de incluir a Walsh en su carnadura biográfica, sin desconocer que los rasgos de enunciación irán perfilando su situacionalidad, ni perder de vista que algunos datos forman parte de las condiciones de producción, antes mencionadas. Escrito entre el '61 y el '64 *Esa mujer* constituye una pieza singular en la literatura testimonial de uno de los capítulos de la historia reciente que reedita antecedentes de profanación situados en la barbarie del siglo XIX, y preanuncia la indigna zozobra de los desaparecidos insepultos de la década subsiguiente.

En lo que toca a nuestro tema el capítulo “Evita” hace aportes más generales, pero no incluye a Rodolfo Walsh. Sin embargo el texto y el autor aparecen a propósito de otras consideraciones. En el terreno de las valoraciones conviene destacar que Goldar no emite juicio sobre *Esa mujer*, lo hace en cambio sobre *Operación masacre* (1957) y sobre “¿Quién mató a Rosendo?” (1969). Señala que hay entre ambos una involución no literaria sino ideológica de Walsh, pero el nivel de análisis es muy plano para darle crédito (1971:128 y 139).

¹⁰ El cuento se publicó en 1965 en *Los oficios terrestres*, Bs. As: Jorge Alvarez, pero la versión que manejamos pertenece a *Crónicas del pasado*, Bs. As: J. Alvarez, 1966. Citaremos siempre de allí.

¹¹ Tal vez más apropiado que acudir a definiciones genéricas convencionales sea apoyarnos en concepciones de escritores contemporáneos porque son termómetro de la relación causa-efecto entre historia y ficción. Es el caso de Ricardo Piglia (cercano a Walsh en la mirada crítica y en el cultivo de la escritura policial) para quien “los contenidos sociales del género [...] pasan [...] por la constitución de la subjetividad. Una subjetividad amenazada [...]” que él ha llamado conciencia paranoica (Clarín, 1991).

Ahora bien, los rasgos que hacen del texto un claro ejemplo de transposición de la barbarie devienen significantes. Si el modo narrativo se redujese al “coraje civil” que caracteriza su visión del mundo, no tendría demasiado sentido un análisis minucioso del enunciado, bastaría con comprobar que diegéticamente cumple con el pacto historia/ficción y que con ello contribuye a la aprehensión consciente de un **deber ser**, bastante subcutáneo.

Rodolfo Walsh, autor de *Esa mujer* —y del resto de su narrativa— va más allá de la instauración de un tipo discursivo que se nutre de la crónica periodística y del cuento policial, crónica que ingresa en la Historia y enigma que traduce un comportamiento bárbaro, sustentando una tradición política que entró en la literatura para no abandonarla.

El relato se apoya en el trípode:

autor-narrador = periodista

coronel = interlocutor del periodista

misterio del paradero de un cadáver = esa mujer

Ahora bien ¿en qué o en quién radica la barbarie si el relato abarca sólo un largo diálogo entre entrevistador y entrevistado?

Desde el punto de vista del significado el enigma tiene un antecedente: el cadáver fue robado y su escondite es incierto por dos motivos (tal vez para protegerlo de dos frentes de barbarie):

—¿Qué querían hacer?

—Fondearla en el río, tirarla desde una avión,
quemarla y arrojar los restos por el inodoro,
diluir la en ácido. ¡Cuánta basura tiene uno
que oír!... (Walsh, 1965:99, subrayamos nosotros)

Lo elusivo de la enunciación no se limita al dato no relevado de la identidad del cadáver —sujeto/objeto disparador de la trama— pero es ahí donde la cooperación del lector aporta su competencia para descifrar cuáles son los sectores confrontados, en torno al enigma. En esa confrontación de los sectores textualizados como “ellos” ¿quiénes son los bárbaros y por qué, si el sujeto que oficia de eje de esa bifurcación de la referencialidad se define como lector de Hegel y ostenta cierto buen gusto en la posesión de objetos de arte?

“Me la tienen jurada”. [...] Crean que yo tengo
la culpa. Esos roñosos no saben lo que yo hice
por ellos...

[...] Pero ellos no saben lo que querían hacer,
esos roñosos no saben nada, y no saben que
fui yo quien lo impidió. (98–99, subrayamos nosotros)

Poco a poco el discurso se articula permitiendo llenar las marcas pronominales con identidades: “esos roñosos” son los autores del atentado en la casa del Coronel; los profanadores del cadáver son sus compañeros de armas. Si en ambos bandos hay violencia, una parece

menos justificada. Los que juran venganza por la profanación de los restos de su **reina=madre=santa** (como el pueblo peronista concebía a Evita, pero también como está discursivizado por el Coronel) y lo intentan mediante una bomba, es la “pobre gente”.

La otra es violencia más perversa, pero no tan gratuita como parece, en realidad profanar y desaparecer el cadáver de esa suerte de diosa pagana para millones de argentinos, era una consigna de la Libertadora. Había que terminar con el culto, conjurar la idolatría, recuperar terreno, procurar el olvido.

Ellos —“los roñosos”, “la pobre gente”— son, entonces, **los otros** cuando el **nosotros se constituye en poder**. Nos queda por resolver el lugar de enunciación de los actores visibles.

El yo narrador está investido de mirada objetiva y profesional, busca la información sin más. No obstante, entre el parecer del periodista y el decir del escritor ocurre una revelación:

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte [...] si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas, vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo... (96)

Esta voz en off entra en conjunción con tramos del diálogo que son altamente provocadores, proféticos diremos (si ingresa en el pacto de lectura el triste final del sujeto extra-textual como víctima del proceso militar 1976–1983).

—Todos, coronel. Porque en el fondo estamos todos de acuerdo, ¿no? [...]

—Pero sin remordimientos, coronel. Enarbolando *alegremente* la bomba y la picana.
¡Salud! [...] (subrayamos nosotros)

Por su parte el actor que consideramos como visagra entre el **ellos** de los desposeídos de Evita y el **ellos** que encarna el relevo en el poder, sufre el conflicto de su ambivalencia frente a una situación que lo desborda. Por momentos puede sumarse al ultraje —“y orinarle encima”—, pero también su performance fluctúa entre el decir y el hacer.

—Hice una ceremonia [...] Yo respeto las ideas [...] yo la voy a enterrar como cristiana. (104)

Se puede leer que el grito final, con el cual el Coronel completa lo que está insinuado varias veces el texto,¹² remata su lugar pretendidamente histórico (Hegel mediante):

—Es mía [...] Esa mujer es mía. (107)

¹² Juzgamos como marcas indiciales muchas de las actitudes del coronel con el cadáver, pero hay un enunciado inconcluso que funciona como antecedente del desenlace:

“Eso le demuestra, ¿eh?. Eso le demuestra”.

La inmediata intervención del narrador lo confirma.

Sin embargo, no puede ignorarse que está ebrio y que la escritura de Walsh tiene derecho a un gesto final de respeto por el canon genérico: un cuento tiene final sorpresivo.

Por lo demás, hay una evidencia del pronunciamiento del Coronel por la barbarie. Jorge Bracamonte ha reparado en ello a propósito de la “gravitancia equívoca, compleja y contradictoria” que ejerce el caso — como episodio histórico real. Aunque rescata la referencia a Facundo en otra codificación: la de la sexualidad. Veamos:

La gravitancia del cuerpo de Eva Perón se vincula con una interpretación cultural que remite además a elementos primordiales de carácter transexual: “*¡La enterré parada, como Facundo porque era un macho!*” (Bracamonte, 1993:149)

Para nosotros lo transexual funciona como elemento de identificación. Facundo es históricamente el paradigma de la **barbarie**, y en la axiología militar el coraje es cosa de machos, por eso haber enterrado a Eva de pie como Facundo supone una valoración, una constatación con sus agallas. ¿Dónde queda, entonces, nuestra hipótesis de **nosotros/los otros** en el anclaje de Argentina de la Revolución Libertadora de 1955?

Quizás sea el momento para retrotraer el planteo inicial, es decir el punto en que la barbarie se relativiza toda vez que se produce la supremacía de un poder sobre otro, sea éste “civilizado” o no. Así, el Peronismo fue un régimen **bárbaro** (pese a sus mayoritarios resultados electorales), de fuerte analogía con el rosismo, en la perspectiva ideológica de los no complacientes. Simétricamente para Perón y su movimiento “La fuerza es el derecho de las bestias”.¹³ El apotegma está tomado de Cicerón pero da título a un libro de Juan Domingo Perón escrito en 1958 y, por supuesto, condena el golpe de Aramburu como un ataque imperdonable a la democracia.

Para concluir rescatamos un aspecto insinuado páginas atrás que tiene que ver con la **barbarización del significante**. Pese a que los antecedentes de Walsh existen, en tanto el relato policial es ya una práctica discursiva vigente en la década del ‘50, lo que constituye un cambio es la hibridación llevada a extremos desnaturalizantes de lo literario canónico, es decir lo civilizado e incuestionable. La fusión en la escritura de Walsh es una “barbarización” que empezó en Roberto Arlt en tanto incorpora el ingrediente policial y el registro del lumpen, pero que culmina en él por lo acendrado de su diferencia con el “borgismo” — dicho en alusión a la atemporalidad y al tono metafísico de las ficciones de Borges (Ford, 1974:274), pero sobre todo porque en esa línea de la narrativa argentina era muy difícil escapar al epigonismo, dada la consagración del maestro.

Adherimos a Aníbal Ford también en la apreciación de que R. Walsh funde lo policial con lo político y que en su búsqueda consciente de objetivos sociales, accede a una literatura

¹³ El libro de Perón, como tantos otros escritos por gente del movimiento, debe ser leído con la misma prevención con que se lee a Sebrelli en *Los deseos imaginarios del peronismo*, pues no hay objetividad posible cuando la pertenencia de clase es tan categórica como un intelectual de izquierda (volveremos sobre esta cuestión).

que es más una “reconstrucción” de los hechos que esencia fictiva. En páginas anteriores (cfr. nota 9) hemos adelantado algo sobre la numerosa producción literaria en torno al personaje Eva Perón, nos interesa aquí detenernos en Tomás Eloy Martínez porque su abordaje da crédito a la nomenclatura que Ford atribuyera a la ficción walshiana en 1974, es decir cuando se podía constatar históricamente la reconstrucción, y estaba permitido usar la palabra al servicio de la verdad de los hechos, en esos temas.

Exhumar el tema después del '83 supone nuevos hallazgos y ensambles, así, es muy sorprendente que en 1995 otro periodista-novelandor del peronismo **reconstruya** desde y con Walsh —sin excluir otra infinidad de fuentes— el mismo intrincado capítulo del robo y desaparición del célebre cadáver. Concretamente Martínez retrotrae *Esa mujer*,¹⁴ como el primer testimonio edito del hecho (producido después de diez largos años de silencio). Luego cuenta un encuentro con R. Walsh en París, cuyo diálogo intertextualiza aspectos del cuento original.

Convocamos estos datos sólo a instancias de una homología, ¿es el tema el que ha dado lugar a una escritura *deconstructiva* de lo literario canónico y, simétricamente, *reconstructiva de los hechos*?. Por cierto que el interrogante no se resuelve aquí —porque lo de canónico hoy es una incógnita más—, pero en todo caso es sugestivo el avance de la **barbarie**: de lo innominado —esa mujer— al centro absoluto de la cultura de masas. En lo que va de este año se han reeditado y lanzado tantas publicaciones sobre Eva Perón como escándalo ha suscitado la filmación de A. Parker, por no hablar de toda suerte de remates y otras bastardías.

Lo literario sobre el tema, en consecuencia, se convierte en un fenómeno más de esa masificación, habrá que aguardar el impacto en el terreno académico para juzgar los giros en un sentido o en otro.

Bibliografía

- BORELLO, Rodolfo (1991): *El peronismo (1943–1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse ed.
- BRACAMONTE, Jorge (1993): *Rodolfo Walsh y “Esa mujer”: la búsqueda imposible y lo preferible* en Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina, pp. 147–152.
- COSERIU, Eugenio (1987): “Lenguaje y política” en Alvar: *El lenguaje político*, Madrid, Elbert, ICI.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1993): *Algunos usos de civilización y barbarie*, Bs. As., Buena Letra.

¹⁴ Desde luego que nos referimos a la novela *Santa Evita* (1995) que documenta valiéndose de toda la competencia lectora y periodística de un investigador incuestionable de la vida y de la política de la pareja Perón–Eva. Su texto rescata gran parte de lo escrito por los opositores y lo funde en una curiosa amalgama (pero su análisis es objeto de un papel en ejecución). A nuestros fines actuales diremos que Walsh está textualizado en pg. 14 de la novela y más ampliamente en el capítulo 13 “Pocas horas antes de mi partida”, pg. 301 sgs.

- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1973): *Calibán. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*, Bs. As., Ed. La Pléyade.
- FORD, Aníbal (1974): "Walsh: la reconstrucción de los hechos" en Laforgue (Comp.): *Nueva novela latinoamericana 2. La narrativa argentina actual*, Bs. As., Freeland.
- GOLDAR, Ernesto (1971): *El peronismo en la literatura argentina*, Bs. As., Freeland.
- HURBON, Laennec (1993): *El bárbaro imaginario*, México, F.C.E.
- LOJO, María Rosa (1994): *La barbarie en la narrativa argentina siglo XIX*, Bs. AS., Corregidor.
- MARTÍNEZ, Tomás E. (1994): *Santa Evita*, Bs. As., Biblioteca del Sur-Planeta.
- MAYER, Marcos (1994): Prólogo a *El Peronismo. Historia de una pasión argentina*, Bs. As., Ed. I.M.F.C.
- MIGNOLO, Walter (1994): "Occidentalización, Imperialismo, Globalización: herencias coloniales y teorías poscoloniales", Conferencia II Encuentro Internacional sobre teorías y prácticas críticas, Univ. Nacional de Cuyo.
- PERÓN, Juan D.: (1958): *La fuerza es el derecho de las bestias*, Montevideo, Cicerón.
- PIGLIA, Ricardo (1991): "La ficción paranoica" en *Cultura y Nación*, Clarín, 10/X.
- SEBRELI, Juan José (1983): *Los deseos imaginarios del Peronismo*, Bs. As., Legasa.
- TODOROV, Tzvetan (1991): *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI.

IDENTITETA DRUGIH V SHEMI CIVILIZACIJA/ BARBARSTVO: RODOLFO WALSH IN POSODOBITEV PARADIGME

Argentinsko življenje in argentinska književnost se že od Sarmienta dalje vrtita okoli pojmov civilizacija/barbarstvo in mi/drugi. To dihotomijo je avtorica članka prenesla v današnji čas in v argentinsko stvarnost dvajsetega stoletja ter v ta okvir umestila kratko zgodbo argentinskega pisca Rodolfa Walsha *Esa mujer* (Tista ženska). Zgodba je bila napisana med letoma 1961 in 1964 in je eno od neštetihih besedil, ki so jih o peronizmu pisali politični analitiki, sociologi, pisatelji, literarni kritiki. Besedilo je pričevanje zgodovinskega obdobja in izraz pomena peronizma, ki je močno zaznamoval Argentino. Avtorica Amelia Royo se ob Walshovi kratki zgodbi, ki govori o skrivnostnem izginotju Evitinega trupla – ta motiv je kasneje v svojem romanu *Santa Evita* uporabil Tomás Eloy Martínez –, sprašuje, kaj je barbarstvo in kaj civilizacija, kdo so naši in kdo oni drugi.

DE SERPIENTES Y DE MUJERES: A PROPÓSITO DE UNOS VERSOS DE QUEVEDO

I. Para todo aquel que guste de la poesía castellana de los Siglos de Oro no habrá pasado desapercibido el ambivalente papel que interpreta la mujer como tema literario — ambivalencia de dilatada trayectoria, sin duda—. Si pudiéramos polarizar diríamos que esa mujer literaturizada, y por consiguiente tan irreal como extremadamente cotidiana, sufre por un lado la influencia de la lírica de tradición petrarquista (la dama idealizada, cúmulo de virtudes físicas y morales) y, por otro, la difusión de los modelos de buena parte de la poesía popular y de la religiosa (con una concepción más claramente terrena y en muchas ocasiones misógina).

El caso de la poesía de Francisco de Quevedo resulta *ejemplar* desde esta perspectiva, como sabemos. Recordar el venerable estudio de Amédée Mas, en donde se practica un detenido análisis sobre los temas, el estilo y la significación que esa caricatura genérica a la mujer aporta para el conocimiento del gran poeta barroco, permite subrayar la larga estela en que se apoya y a la que transforma, pues «c'est contre les femmes, le mariage et l'amour que Quevedo s'est le plus affirmé, et c'est dans cette satire ou cette caricature qu'il a déployé les ressources les plus caractéristiques de son art».¹

Las presentes páginas, sin embargo, ni pretenden ni pueden abordar un aspecto tan rico y sugestivo como el de la *misoginia* quevediana, o el de la sátira, más o menos jocosa o moralizadora, en torno a las diversas facetas que las mujeres desarrollan en buena parte de su obra. La presente nota adopta como base un poema y una imagen que éste nos ofrece (la mujer metaforizada en serpiente) con el objetivo de rastrear algunos de sus orígenes religiosos, así como apuntar algunas calas de la evolución histórica y literaria que sufre hasta llegar a manos del autor del *Buscón*.

Los versos que me interesan del largo romance titulado “En la simulada figura de unas prendas ridículas, burla de la vana estimación que hacen los amantes de semejantes favores” son los siguientes:

[...] ¡Ay, despojos venturosos
—dijo—, que entre estos guijarros
me dejó aquella serpiente
que se enroscaba en mis brazos!

¹ Amédée Mas: *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957, pág. 7. Véase también Lía Schwartz Lerner: *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984, y *Quevedo, discurso y representación*, Pamplona, Eunsá, 1987.

No sé si os eche en el río,
que de llevaros me canso;
mas quien da llanto a Pisuerga,
no es justo que le dé asco.

Quemaros será mejor
como favores nefandos,
pues contra naturaleza
los toma un hombre de un diablo. [...] ²

II. La serpiente es un animal cuya riquísima simbología podemos rastrear en las más diversas culturas y cuya función, lejos de ser unívoca, permite un sinfín de aproximaciones: antropólogos, etnólogos, estudiosos de la historia de las religiones y psicólogos, entre otros, se han aproximado con diferentes presupuestos e intenciones y han obtenido resultados de muy variado signo. Tal vez la importancia y el interés que este reptil ha despertado en investigaciones tan variopintas se deba a que «tanto como el hombre, pero contrariamente a él, la serpiente se distingue de todas las especies animales [...]. En este sentido, hombre y serpiente son opuestos, complementarios o rivales. En este sentido también, hay algo de serpiente en el hombre y, singularmente, en la parte de él que su entendimiento controla menos».³

Pero más allá de la posible vitalidad que el estudio de su simbología haya disfrutado, el factor que me interesa destacar es la universalidad del culto mágico-religioso (y de su consecuente uso literario) a lo largo de toda la Historia: pigmeos cameruneses y aztecas mexicanos, sagas nórdicas y asiáticas, deidades mediterráneas...⁴ Pensemos, además que con frecuencia este culto y esta presencia no proceden de la serpiente en su totalidad sino, como apunta Juan Eduardo Cirlot, de uno de sus rasgos dominantes —esquema onduloso o cambio de piel, por ejemplo— y a su variable localización geográfica —bosques, ríos, desiertos, etc.—.⁵

Un aspecto que conviene subrayar es la dualidad intrínseca de la serpiente en estos cultos: puede ser tanto la portadora de la vida como de la muerte, del bien y del mal, de la regeneración y de la destrucción, de lo masculino y de lo femenino. Se constituye, en definitiva, como elemento cósmico del universo. Así la imagen gnóstica del *ouroboros*, que se muerde la cola y representa el ciclo vital, al igual que la figura de la serpiente emplumada —síntesis del cielo y la tierra—, es de capital importancia en las religiones precolombinas. En árabe

² Francisco de Quevedo: *Poemas escogidos*, Edición de José Manuel Blecuca, Madrid, Castalia, 1983, n° 166, versos 69–80.

³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, pág. 925.

⁴ Véase, a modo de ejemplo, el amplio estudio de Nai-tung Ting: "The holy Man and the Snake-Woman. A Study of a Lamia Story in Asian and European Literature", *Fabula. Journal of Folktales Studies*, 7 (1964–65), págs. 145–191.

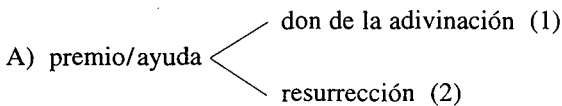
⁵ *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, pág. 407.

la serpiente es *el-hayat*, uno de los principales nombres divinos (pues “el-Hay” puede traducirse como “el que da la vida”, el que es principio mismo de la vida). En caldeo existe una sola palabra para “vida” y “serpiente”, y en el tantrismo la *kundalini*, enroscada en la base de la columna vertebral, es la manifestación renovada de la vida. De parecida manera, la serpiente puede convertirse en el *midgardorm* de las eddas escandinavas, que provoca las mareas cuando bebe y las tempestades cuando resopla, o en el *leviatán* hebreo. La serpiente puede asociarse al dragón celestial chino que llevaban bordado los emperadores en sus estandartes para denotar el origen divino de su cetro, o a la *atum* que se dirige a los infiernos del libro de los muertos egipcio.⁶

Todas estas serpientes son divinidades por sí mismas, es decir, son seres que no adquieren sus atributos gracias a un poder superior a ellas. Pero en algunas religiones y cultos la serpiente va perdiendo su carácter cósmico y se transforma en auxiliadora o brazo ejecutor, pierde su sentido de totalidad y comienza a decantarse hacia la idea del Bien o del Mal. Este sería el caso de la religión budista y de la tradición clásica grecorromana, como esbozaré a continuación.

III. La serpiente que representa Tifón pierde, tras ser derrotada por Zeus, sus poderes cósmicos y se convierte en una nueva divinidad que representa las fuerzas de la Naturaleza. Esta es la razón por la que numerosas deidades griegas y romanas (Atenea, Deméter, Cibeles...) la tendrán como distintivo, complemento de las fuerzas racionales y espirituales, dentro del juego dialéctico que fundamenta el pensamiento clásico. Los orígenes inmediatos que podemos vislumbrar en esta serpiente constituida en brazo ejecutor de una divinidad superior parecen proceder de las cosmogonías siria y egipcia, en donde comprobamos la veneración de unas serpientes aladas de carácter sagrado, mediadoras entre dioses y humanos, cuya actuación, aunque a veces negativa, jamás era injusta o gratuita. Esta función, tal vez contaminada por otros cultos, podrá haber llegado a Grecia, quizás en época micénica, merced a los contactos comerciales tanto con el delta del Nilo como con la costa asiática.⁷

El esquema básico de actuación de esta serpiente en la mitología griega es el siguiente:⁸



⁶ Además de los diccionarios citados, pueden consultarse los de Manfred Lurker: *Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*, London, Routledge & Kegan Paul, 1987, y Iona Opie & Moira Tatem (eds.): *A Dictionary of Superstitions*, Oxford, University Press, 1992.

⁷ Véase Pierre Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

⁸ (1) Casos de Heleno, Casandra, Malampo y Yamo, cuyo don es siempre otorgado durante la niñez. (2) Casos de Glauco y Tylon, en los que la resurrección siempre se efectúa aplicando una hierba que trae una serpiente (recordamos también, por otra parte, el poema de Gilgamesh, en el que una serpiente arrebató al héroe la hierba de la inmortalidad).

B) adivina (3)

a una acto injusto — profanación (4)
o incorrecto — indiscreción (5)

C) castigo

por venganza — infidelidad (6)
— muerte (7)

Hasta aquí comprobamos el papel de la serpiente en la tradición griega, su relación con la divinidad y su presencia en la mitología y la literatura. Observamos claramente el nuevo estadio en el que se configura la serpiente: primero, ya no como una divinidad autónoma sino como prolongación de una voluntad superior; segundo, heredera de una rica tradición que le confiere tanto rasgos positivos como negativos, vinculada tanto a la idea del Bien como a la del Mal. Sin embargo será esta segunda idea la única que prevalecerá en la cosmogonía cristiana pues, desde el primer texto sagrado del Antiguo Testamento, la serpiente aparece ligada al Mal y su espacio de actuación se verá drásticamente reducido hasta convertirse en *símbolo*.⁹

IV. Tal como se nos presenta en el Génesis (III, 1), la serpiente es el animal más astuto y cauteloso de cuantos viven en el Jardín del Edén y el que consiguió que la primera pareja se rebelara contra Dios al probar la fruta del Árbol del Bien y del Mal que les había sido prohibida explícitamente. Las escenas son de sobras conocidas, motivo por el que me limitaré a subrayar dos motivos recurrentes: el carácter del animal y su relación con Eva.

Los orígenes de la serpiente bíblica se relacionan con la imagen del *antiureus*, del ángel caído que dispuso su conocimiento al servicio del Mal y en contra de Yahvé (que obtiene sus correlatos en esfinges y toros alados egipcios y mesopotámicos). La elección de este animal no resulta gratuita ya que, además de tener en cuenta el gran número de leyendas y cultos en los que se le otorgaba poderes oscuros y negativos, en muchos casos se vinculaba estrechamente a la mujer. Merced a la serpiente el *pecado* transforma la relación armónica entre hombre y mujer, origina la pérdida de la inmortalidad del ser humano y la expulsión del Pa-

(3) Vaticinios del fin desastroso de la expedición de los siete contra Tebas (a Anfiarí), de la duración de la guerra de Troya (a Calcante) y de que los futuros lacedemonios serán "terribles en el combate".

(4) Casos de Filoctetes y Laoconte.

(5) Casos de Agalauro, Herse y Pandroso.

(6) Ejecutora de Hera, celosa de Zeus, quien envía a Pitón contra Leto, a la Hidra contra Hércules, y a muchas serpientes contra Eaco y Hércules durante su infancia.

(7) Caso de los hermanos de Pindo.

⁹ Sobre su representación artística, véase Margarita Bru: "Iconografía y simbología de la serpiente en la España antigua", *Historia 16* (agosto de 1988), págs. 140-147.

raíso. A la mujer se le impone el castigo de transmitir la vida con su propio sufrimiento y de subordinarse a la voluntad masculina.¹⁰

De esta manera se justifica el carácter patriarcal de la cultura hebrea que llegará hasta San Pablo, cuando manifieste en su primera carta a los timoteos que «no permito que la mujer enseñe ni que domine al hombre. Que se mantenga en silencio. Porque Adán fue formado primero y Eva en segundo lugar. Y el engañado no fue Adán, sino la mujer que, seducida, incurrió en la transgresión. Con todo se salvará por su maternidad mientras persevere con modestia en la fe, en la caridad y en la santidad» (2, 12–15). Será a partir de este momento, de la mano de San Pablo y de la patrística, cuando asistiremos a la condena sistemática y al menosprecio de la mujer por parte de las instituciones eclesíásticas y de sus portavoces más significativos.¹¹

La influencia de San Pablo fue tan considerable durante los primeros siglos del cristianismo que sus juicios fueron copiados y argumentados por los Padres de la Iglesia de manera casi idéntica. La mujer es siempre considerada como origen y culpable del pecado original: Agustín de Hipona, Tertuliano, Isidoro de Sevilla, Tomás de Aquino son algunos de los portavoces de una corriente cuyo objetivo más frecuente era la exaltación de la virginidad y de la vida ascética. Desde esta óptica, la sexualidad se contempla —al contrario de lo que sucedió en el mundo grecolatino— no como una manifestación natural del ser humano sino como un aspecto negativo, incluso en el ámbito consagrado del matrimonio.¹²

Abelardo, en sus comentarios al Génesis, argumenta dialécticamente la superioridad de Adán sobre Eva y, por ende, del hombre sobre la mujer. Afirma que el *vir* puede definirse como *imago Dei*, mientras que la *femina* sólo puede entenderse como *similitudo*. De la misma manera, Tomás de Aquino subraya la inferioridad de la mujer, que debe ser subordinada al hombre que «mas et ratione perfectior et fortior», puesto que el hecho de que Eva se hubiera dejado seducir por la serpiente le confirma que la mujer es «etiam quantum ad animam viro imperfectior».¹³

Como contrapunto de esta imagen negativa nacerá la «mulier sancta ac venerabilis», procedente también de la Biblia, cuyo arquetipo será María, que surge de la necesidad ideológica de los autores cristianos de difundir un topos contrapuesto al anterior. Así Eva será el símbolo de pecado y de la inferioridad femenina mientras que María será el símbolo de la salvación, a menudo interpretada como metáfora de la Iglesia, fuente de luz y de vida.¹⁴

¹⁰ Véanse los artículos “Adam,” “Eve” y “Snake” de la *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem, Keter, 1972, vol. 1, págs. 234–246, vol. 6, págs. 980–984, y vol. 15, págs. 14–15.

¹¹ Véanse la antología preparada por Alcuin Blamires: *Woman Defamed and Woman Defended*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

¹² Cfr. James A. Brundage: *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, University Press, 1987.

¹³ Cfr. Joan Cadden: *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages. Medicine, Science and Culture*, Cambridge, University Press, 1993. Véase también R. Howard Bloch: *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, University Press, 1991.

¹⁴ Véanse Marina Warner: *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991.

V. Porque, en definitiva, las mujeres que aparecen retratadas en las literaturas románicas medievales son en su inmensa mayoría metáforas o símbolos. No nos encontramos con mujeres reales que nos presentan sus problemas —pienso que tal pretensión por nuestra parte sería un disparate anacrónico— sino con imágenes que representan aquellas fuerzas y valores que les otorga una cultura escrita casi en su totalidad por varones.

De los dos polos que representan Eva y María, el primero sin duda es el más utilizado en la exégesis bíblica: como he señalado, la mujer representa el vicio y el pecado, la tentación contra las que el hombre debe combatir. Por su parte, la tradición alegórica, de origen más clásico que religioso, otorga a la mujer un simbolismo positivo mucho mayor: por ejemplo, la Retórica solía personificar en figuras femeninas conceptos abstractos, como la filosofía o las artes.¹⁵

En la literatura cortesana también apreciamos esta dualidad. La “Dama” que representa la fuerza del amor en la lírica trovadoresca puede ser confundida con la misma noción de “Amor”. Esta *domna* representa en muchas ocasiones más un ideal que una mujer real, escasamente individualizada en las descripciones físicas, donde casi siempre aparece “bela”, “dousa” y colmada de “pretz” y “cortezia”. El juego cortés podría ser definido por ello, tal como planteara Paul Zumthor, como un ejercicio de ficción en estrecha relación con los señores de la nobleza, pues no olvidemos que la *cansó* provenzal es poesía feudal y vasallática.¹⁶

Pero si durante los siglos XII y XIII se produce la renovación en el culto mariano, que obtiene su correspondiente reflejo en las literaturas neolatinas como consecuencia del influjo de la orden cisterciense y de la ideología trovadoresca (que se proyecta desde Dante y Petrarca hacia el futuro), también durante esta época se reinstaura la imagen de la mujer asociada a la serpiente de la tradición religiosa.¹⁷ Conviene valorar en este punto la importancia de la literatura doctrinaria escrita en latín durante los últimos siglos medievales y su gran difusión, pues muy a menudo proceden de estos textos las metáforas que con posterioridad se irán adaptando en lengua vulgar.¹⁸ Recordemos en este sentido, a modo de ejemplo, un texto de gran popularidad redactado hacia 1300 en donde se nos ofrece una interpolación definitiva:

Quid est mulier? Humana confusio. Insatiabilis bestia. Continua sollicitudo. Indesinens pungna. Cotidianum dampnum. Domus tempestatis. Castitatis inpedimentum. Incontinentis viri naufragium. Adulterij uas. Precio-

¹⁵ Véase Joan M. Ferrante: *Woman as Image in Medieval Literature from Twelfth Century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975.

¹⁶ *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁷ Véase, a modo de contrapunto, Isabel Mateo Gómez y Ana Quiñones Costa: “Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica”, *Fragmentos*, 10 (1987), págs. 38–47.

¹⁸ Véase la edición de Mercè Puig Rodríguez-Escalona: *Poesía misógina en la Edad media latina (ss. XI–XIII)*, Barcelona, Universidad, 1995.

sum prelium. Animal pessimum. Pondus grauissimum. Aspis insanabilis.
Humanum mancipium.¹⁹

La narrativa caballeresca también nos brinda imágenes de este tipo, sobre todo en la configuración de los personajes maravillosos femeninos, cuya influencia advertimos, por ejemplo, en el episodio de la hija de Hipócrates en el *Tirant lo Blanch*, o en la representación del hada Urganda del *Amadís de Gaula*, por citar dos casos hispánicos. Sin embargo, esta tradición cortesana se vincula a la transformación de la cultura folklórica que acometieron los círculos aristocráticos para configurar un universo maravilloso distinto del espacio monolítico de la tradición clerical.²⁰

Mucho más importante y más ligada también a la tradición religiosa apuntada en los escritos de filósofos moralistas, naturalistas, teólogos y gramáticos, entre otros, es la trayectoria de las colecciones de sentencias y cuentos en toda la Romania durante los siglos XII al XIV: en el *Libro de los engaños*, el *Libro de los exenplos por a.b.c.* o *El espéculo de los legos*, por señalar tres ejemplos del ámbito castellano, abundan los relatos en donde el diablo se transforma en mujer para tentar a sus víctimas. Este modelo se recogerá en el siglo XV en numerosas obras — así el caso señero del Arcipreste de Talavera — como reacción a la doctrina que emanaba de la literatura cortesana.²¹

VI. Pero, ¿cuál es la tradición que recoge Quevedo en su poema? Sin duda no es la folklórica, extraña a este tipo de lírica, pero tampoco la clásica, de enorme éxito en el Renacimiento y que tiene su origen en el “angué” de las *Bucólicas* virgilianas, que, a partir de Dante y Petrarca, remite a la imaginería de Orfeo. Así en la égloga tercera de Garcilaso de la Vega:

Estaba figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponzoñosa,
entre las hierbas y flores escondida;
descolorida estaba como rosa
que ha sido fuera de sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya volviendo,
de la hermosa carne despidiendo.²²

¹⁹ Véase Carletón Brown: “Mulier est hominis confusio”, *Modern Language Notes*, 35 (1920), págs. 479–482.

²⁰ Véase Laurence Harf-Lancner: *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, así como Alberto Várvaro: *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

²¹ En torno a la evolución de estas tradiciones, véase María Jesús Lacarra: “Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. I, págs. 339–361.

²² José Manuel Blecua (ed.): *Poesía de la Edad de Oro. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1985, pág. 91, versos 129–136. Como señala Francisco Rico al comentar este pasaje, «Petrarca orientó la fábula y la sentencia clásica».

Esta imagen, de uso muy frecuente se irá transformando paulatinamente hasta llegar a las *Soledades* gongorinas, donde la víbora no remite de forma directa a Eurídice, sino que los mecanismos culteranos le conceden un nuevo significado, en este caso el del recuerdo doloroso de un antiguo amor:

Y en la sombra no más de la azucena,
que del clavel procura acompañada
imitar en la bella labradora
el templado color de la que adora,
víbora pisa tal el pendamiento...²³

Quevedo no es un poeta que se asiente exclusivamente en una tradición, sino que, hombre del Barroco, acude a una imagen múltiple como la de la serpiente dependiendo del registro que utilice, para confirmar su habilidad y dominio retórico. Así, en el ciclo de poesía amorosa dedicado a Lisi, puede usar a la víbora (antídoto contra su propio veneno, como señala Covarrubias) para exhortar a la amada para que tenga efectos semejantes:

Esta víbora ardiente, que, enlazada,
peligros anudó de nuestra vida,
lúbrica muerte en círculos torcida,
arco que se vibró flecha animada
hoy, de médica mano desatada,
la que en sedienta arena fue temida,
su diente contradice, y la herida
que ardiente derramó, cura templada.

Pues tus ojos también con muerte hermosa
miran, Lisi, al rendido pecho mío,
templada tal vez su fuerza venenosa;
desmiente tu veneno ardiente y frío;
aprende de una sierpe ponzoñosa;
que no es menos dañoso tu desvío.²⁴

ca hacia una cristalización en romance, depurando y fijando elementos en diversos poemas; los elementos acabaron por convergir, y fue Garcilaso, fue la lengua del petrarquismo.» Véase “Valoraciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo” en *Actas del Coloquio Interdisciplinar* “Doce Consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés”, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pág. 120.

²³ Véase Dámaso Alonso: *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, vol. I, pág. 146. Como señala Alonso, «el poeta ha incorporado a esta complicada imagen la alusión a un adagio (*latet anguis in herba*, o, a la manera española, la serpiente está oculta entre las flores). En el momento de mayor complejidad creativa, Góngora ha sentido necesidad de establecer un nuevo nexo; pero, ¿con qué?: con una fórmula anquilosada, inmutable; con un cuadro fijo de la representación humana del mundo» (págs. 146–147).

²⁴ Francisco de Quevedo: *Poemas escogidos*, Ed. cit., n° 100, págs. 175–176.

La serpiente puede ser también un buen elemento en una de esas descripciones físicas hiperbólicas, tal del agrado de Quevedo, en las que nuestro autor ataca sin piedad a su enemigo, en esta caso “un hipócrita de perenne valentía”:

Su colerilla tiene cualquier mosca;
sombra, aunque poca, hace cualquier pelo;
rápeselo del casco y del cerbelo;
que teme nadie catadura hosca.

La vista arisca y la palabra tosca;
rebotando la faz libros del duelo,
y por mostachos, de un vencejo el vuelo,
ceja serpiente, que al mirar se enrosca.

Todos son trastos de batalla andante
u de epidemia que discurre aprisa:
muertos atrás y muertos adelante.

Si el demonio tan mal su bulto guisa,
el moharrache advierta, mendicante,
que pretende dar miedo, y que da risa.²⁵

Si bien las serpientes pueden ser asociadas a seres inanimados, como en la jácara donde Quevedo narra cómo «los dos se hicieron atrás,/ y las capas se revuelven:/ sacaron a relucir las espadas, hechas sierpes»,²⁶ parece claro que nuestro autor prefiere vincularlas a las mujeres, con independencia del tipo de metro escogido. Así en el romance que presenta las “advertencias” de una dueña a un galán pobre:

Una picaza de estrado,
entre mujer y serpiente,
pantasma de las doncellas
y gomía de los billetes,
tumba viva de una sala,
mortaja que se entremete,
embeleco tinto y blanco
que revienta quien la bebe;
una de aquestas que enviudan
y en un animal se vuelven,
que ni es carne ni es pescado,
dueña, en buena hora se miente,

²⁵ *Ibid.*, nº 132, pág. 206.

²⁶ *Ibid.*, nº 182, pág. 361.

· viendo cocer en suspiros
dos rejas y unas paredes,
con su lengua de escorpión...²⁷

A mi entender, sin embargo, la serpiente *misógina* del poema que ha dado pie a estas páginas se apoya en la tradición religiosa. Aunque no crea que el “antifeminismo” de Quevedo pueda equipararse al de la tradición medieval, conviene recordar que Francisco de Quevedo estudió, además de Filosofía y Humanidades, Teología, y que esta formación le proporcionó una gama de recursos temáticos mucho más amplia que la del resto de poetas profanos de su tiempo. Tengamos presente que la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII explotó la imagen bíblica con frecuencia. Fray Luis de León, por ejemplo, en el poema “A nuestra Señora”:

Virgen, por quien vencida
llora su perdición la sierpe fiera,
su daño eterno, su burlado intento:
Miran de la ribera
seguras muchas gentes mi caída,
el agua violenta, el flaco aliento.²⁸

O mucho más diáfano Alonso de Ledesma, en su composición dedicada “Al Santísimo Sacramento:

“Comed, y no moriréis,”
Dijo la antigua culebra;
Y a decirlo deste pan,
Fuera infalible sentencia.
En espada que te adorne;
Pero, si bien no la juegas,
Es arma en manos de loco,
Con que se hiere o degüelle.²⁹

Resulta pertinente observar que mientras Quevedo puede utilizar a la serpiente con registros muy variados, la mayoría de poetas renacentistas y barrocos se caracteriza por su única elección. Esta pieza se nos aparece, además, como un excelente reflejo de la caricatu-

²⁷ *Ibid.*, n° 161, pág. 267.

²⁸ Fray Luis de León: *Poesía*, Edición de P. Angel Custodio Vega, Barcelona, Planeta, 1980, pág. 72, versos 45–55.

²⁹ En *Poesía religiosa*, edición de A. Sancha, “Biblioteca de Autores Españoles” (vol. 35), n° 367, pág. 442. En un poema mariano titulado “A la soledad de Nuestra Señora” del *Romancero espiritual* de Valdivieso también se incluye esta reminiscencia: «Ay engañosa manzana!// Ay mentirosa culebra!// Ay enamorado Adán!// Ay mal persuadida Eva!// Llevó quel árbol vedado/ Fruta de culpas y pena.» *Ibid.*, n° 281, pág. 102)

ra del amor y de los amantes, tan frecuente en su obra y, de acuerdo con la noticia de José Manuel Blecua en su edición, como una sátira de los romances pastoriles de Lope de Vega y sus amigos, por lo que respecta a la forma.

Por consiguiente, la misoginia declarada en el contenido se reviste de una formulación satírica que identifica a la mujer con la serpiente de la tradición cristiana y la vincula directamente con el diablo. En definitiva, podría cerrarse esta nota verificando y reconociendo en su trayectoria el origen y utilización que Francisco de Quevedo ha efectuado de nuestra imagen en su poema, singular amalgama de saberes y estilos.

O KAČAH IN ŽENSKAH: OB NEKAJ VERZIJH QUEVEDA

Avtor skozi zgodovinska obdobja pregleda ambivalentno vlogo, ki jo ima lik ženske v literaturi. Na eni strani nastopa ženska kot idealna podoba, ljubezen, bog, abstrakcija, na drugi pa kot zemeljska podoba, greh, pregreha, vrag. Osredotoči se na satirično Quevedovo pesem, v kateri se ženski lik kaže v metafori kače, razišče mitološko in simbolno ozadje tega motiva ter natančno predstavi krščanski simbol kače v raznorodni srednjeveški poeziji. Baročni Quevedo se v svojem pesništvu ne opira na eno samo tradicijo, temveč predstavlja mnogolično podobo kače.

LAS CUATRO VERSIONES DE *ADIÓS A LA BOHEMIA* DE PÍO BAROJA

Dentro de la breve creación para el teatro de Baroja, *Adiós a la bohemia* ocupa un lugar especial. De ella realizó cuatro versiones, dos de las cuales están vinculadas a la música, concretamente a la zarzuela, a la que nuestro autor era muy aficionado.

No deja de ser curioso que a Baroja eso de la vida bohemia le gustase muy poco. En su juventud era algo corriente en el ambiente literario y artístico de Madrid, que incluso se había puesto de moda, acaso por imitación de París que era el gran modelo. Las entonces todavía famosísimas *Scènes de la vie de bohème* (1848) de Henri Murger y las óperas de Puccini y Leoncavallo tituladas ambas *La bohème* —sobre todo la primera, que tuvo un éxito fulgurante—, escritas al mismo tiempo y estrenadas con un año de diferencia, 1896 y 1897, extendieron el atractivo falsamente romántico de una forma de vida que terminaba casi siempre con una muerte prematura. En España, Amadeo Vives, que era buen amigo de Baroja, plasmó el lado amable de esa vida con su zarzuela *Bohemios* de 1904 que se hizo popularísima pese a la evidente falsedad del texto.

En su artículo *Bohemia madrileña*,¹ dice Baroja:

El entusiasmo por la supuesta vida holgazana de artistas y literatos encarnó hace tiempo en el célebre libro de Enrique Murger titulado *Escenas de la vida bohemia*, libro un tanto mediocre y amanerado, pero agradable a la primera lectura [...] Muchas veces a mí me han dicho: “Usted ha sido un bohemio, ¿verdad?” Yo siempre he contestado que no. Podrá uno haber vivido una vida más o menos desarreglada, en una época, pero yo no he sido jamás el espíritu de la bohemia. Además, no he visto por Madrid Rodolfos, ni Colines, Mimís ni Musetas. [...] Todavía por Madrid se puede encontrar algo parecido al hombre bohemio; lo que no se encontrará es algo parecido a la mujer bohemía. Y la razón es comprensible. Con la vida desordenada, el hombre puede perder algo, la mujer lo pierde todo.

En ese mismo artículo, nos dice algunas cosas que reflejan sus ideas acerca de los personajes que aparecen en *Adiós a la bohemia*:

El bohemio no es práctico. Proyecta, proyecta mucho, pero no pasa de ahí. [...]

El bohemio no sólo es vanidoso, sino que es ególatra, siente admiración por

¹ *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1946–51, V, p. 91–95. En las demás citas se indica solamente el volumen y la página.

sí mismo. Si se ve humilde, desdeñado y solo, va casi siempre gozando con su desgracia interior; si está enfermo o triste, llega también a gozar. Hay esos placeres paradójicos y malsanos en los fondos turbios de la personalidad humana. [...] Otro de los caracteres de la bohemia madrileña ha sido el amor a lo lúgubre.

El pintor protagonista de *Adiós a la bohemia* tiene las características aquí apuntadas por Baroja y su retrato parece tomado de la observación directa de las tertulias de los cafés que frecuentó en su juventud. Los personajes episódicos de la pieza responden también a la observación de aquellas tertulias de bohemios tal y como el escritor lo recordaba en el citado artículo:

En general, esas reuniones (las tertulias en los cafés) eran constantemente literarias, pero antes de las exposiciones se convertían en pictóricas. Entonces se producía una avalancha de melenas, sombreros blandos, pipas, corbatas flotantes; las conversaciones variaban. A Shakespeare le sustituía Velázquez, y a Dostoyevsky, Goya.

En la antecrítica *Con motivo de un estreno*,² que Baroja publicó cuando se puso en escena *Adiós a la bohemia* en el teatro Cervantes de Madrid, después de señalar humildemente que su obra «no tiene nada esotérico y no se presta, por su parvedad de materia, cómo dirían los antiguos, a un comentario», deja bien claro que no está de acuerdo con el tono del teatro de su tiempo, que él califica de retórico. Sus palabras no dejan lugar a dudas: «La retórica, un poco casera, vulgar y al mismo tiempo falsamente natural, la que la gente de teatro considera el lenguaje típico de las pasiones, la que se encuentra en la fraseología de Galdós, de Dicenta, de Benavente y de Martínez Sierra, yo no la puedo soportar». Es evidente que Baroja intentó recrear unas situaciones y un lenguaje realista, sencillo, sin el menor asomo de retórica ni de efectismo teatral, un lenguaje gris —adjetivo con el que él mismo califica su palabra literaria—. Veremos cómo en la transformación de *Adiós a la bohemia* de obra hablada a obra cantada, Baroja alterará parte de este lenguaje, por supuesto en prosa, para transformarlo en verso, alejándose así, por razones musicales, de ese realismo que había cultivado en las dos primeras versiones de la obra.

En la relación de don Pío con el arte de los sonidos, sin duda la aportación más importante es, precisamente, *Adiós a la bohemia*, una breve obra dramática que Pablo Sorozábal convirtió en zarzuela o, mejor, en ópera chica tal y como le gustaba decir al compositor. Baroja había publicado *Adiós a la bohemia* dentro del *Nuevo tratado de Arlequín*,³ aparecido en 1917. Sin embargo, este pequeño drama, el reencuentro entre un pintor fracasado y una antigua novia suya ahora prostituta, no era sino una versión teatralizada y ampliada del

² En *Divagaciones apasionadas*, V, 560–61.

³ V, 101–106.

cuento *Caídos*, que formaba parte del primer libro de Baroja *Vidas sombrías* (1900). Aquí la historia de Ramón y Trini, el pintor y la prostituta, se hace también en forma dialogada, se desarrolla igualmente en un café madrileño y una gran parte del diálogo es exactamente el mismo que en *Adiós a la bohemia*. En *Caídos* (a la que denominamos Versión A), sólo existen los dos personajes centrales y el mozo del café, que se limita a decir, acercándose a la mesa donde están los jóvenes, “¿café?”. En la segunda versión —primera de *Adiós a la bohemia* (Versión B)—, además del mozo, que ahora tiene algún que otro parlamento, aparecen nuevos clientes del café —un chulo, un señor viejo que lee *El Herald*, un señor de capa, varios jóvenes que discuten— y la acción dramática se amplía con nuevos recuerdos comunes vinculados a la vida bohemia, como la historia del poeta tuberculoso, el anarquista, el joven flaco que recitaba versos de Verlaine por la calle, el escultor con melenas... todos acabaron mal, muertos por la enfermedad o desgraciados accidentes. Y también se dan a conocer nuevos detalles de la relación entre los antiguos amantes que hacen más completa la información que tenemos sobre el caso. Veamos un ejemplo:

Versión A

TRINI .—¡Qué lástima! Tú hubieras sido un gran pintor.

RAMÓN .—(con sonrisa dolorosa) ¡Bah!, ¿Tú qué sabes?

TRINI .—Oye, ¿qué hiciste con aquella tela?... Estaba yo con un corazón en la mano, sonriendo...

RAMÓN .—La quemé... Aquella figura es la mejor que me ha salido... No podía hacer otra cosa que resultase a su lado... Me quisieron comprar el cuadro sin concluir, y dije no, ¡qué demonio!, no pienso coger los pinceles.

Versión B

TRINI .—¡Qué lástima! Tú hubieras sido un gran pintor.

RAMÓN .—(Con sonrisa dolorosa) ¡Bah! ¿Tú qué sabes?

TRINI .—Sí; todos lo decían cuando vivíamos juntos. Ramón es un artista. Ramón llegará.

TRINI .—Oye, ¿qué hiciste con aquella tela?... Estaba yo con un corazón en la mano, sonriendo...

RAMÓN .—La quemé... Aquella figura es la mejor que me ha salido... No podía hacer otra cosa que resultase a su lado... Hubiera tenido necesidad de, tiempo..., de tranquilidad... y ya sabes, no tenía tiempo, ni tranquilidad, ni dinero. Me quisieron comprar el cuadro sin concluir, y dije: “¡No, qué demonio, lo quemo!...” Y le pegué fuego. Romperlo me hubiera

hecho daño. Ya no pienso coger los pinceles. (Se queda mirando fijamente al suelo.)

En 1931, Pablo Sorozábal, donostiarra como don Pío y también con simpatías anarquistas, que acababa de estrenar con enorme éxito *Katiuska*, estaba buscando una nueva forma de hacer zarzuela, un asunto de carácter social, vinculado a problemas reales y no a príncipes rusos de opereta. Según él confiesa en sus muy interesantes memorias *Mi vida y mi obra*,⁴ buscaba hacer un teatro que tuviese emoción y se situase lejos de tópicos y latiguillos. Se acordó entonces de una breve obra dramática que había visto representar varias veces en el Teatro Principal de San Sebastián, no recordaba exactamente cuándo, y en la que él mismo actuaba tocando el violín (en una acotación de *Adiós a la bohemia* dice Baroja: «El piano y el violín del café comienzan a tocar la sinfonía de *Cavalleria rusticana*».)⁵ Decidió entonces escribir al novelista pidiéndole permiso para poner música a la pieza. Don Pío, que según Sorozábal era el hombre más modesto y atento que había conocido, le contestó amablemente autorizándole a ello, aunque teniendo dudas y reservas sobre la viabilidad del asunto.

Sorozábal se puso a trabajar inmediatamente en la composición de *Adiós a la Bohemia*, pero creyó conveniente introducir algunos cambios en el libreto, contando para ello con la colaboración del insigne escritor, lo que daría lugar a la tercera versión de la obra o Versión C. Ante todo había que convertir algunos diálogos en romanzas en verso, destinadas al lucimiento de los protagonistas, una soprano y un barítono. Le escribió, pues, a Baroja solicitándole que rehiciese la obra y que pusiese en verso al menos dos romanzas. El 13 de junio de 1931, don Pío le contestaba desde Vera:

Mi querido amigo: He recibido su carta y le contesto a vuelta de correo. Me pide usted una cosa que no he hecho nunca y que no sé si voy a saber medianamente. De todas maneras para favorecer el intento lo que debía usted hacer era mandarme una muestra para cada una de las romanzas (esto creo que sería lo mejor) o decirme por lo menos qué clase de versos tienen que ser, supongo que serán octosílabos, y cuántos.

Aquí todo el mundo anda loco con la política. Hasta en Vera hay gente que se pasa la vida devorando periódicos y pensando en la República.

Muchos recuerdos de su afmo.

Pío Baroja

⁴ Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986. Para todo lo referente a *Adiós a la bohemia* véanse las páginas 201–203 y 210–223 en las que se incluyen las cartas dirigidas por Baroja al compositor a propósito de la zarzuela y parte de las cuales se reproducen en este trabajo.

⁵ Baroja se refiere con la palabra sinfonía al preludio que, al igual que el famoso Intermezzo, se hizo enormemente popular, en todo tipo de arreglos, desde el estreno de la ópera en 1890.

Diez días más tarde, vuelve a escribir sobre el asunto:

Querido amigo: Le mando tres cosas como prueba. Si vale ya le haré las otras dos. Si no valen no sé cómo nos arreglaremos. En el coro de golfas he cambiado unas palabras porque el público español no aceptará la palabra prostitución en ese coro. Respecto a la duración me parece bien. Claro que creo que en el café debía haber más gente que los personajes, los pintores y los músicos. Lo del chotis burlón del señor que lee “El Heraldó” lo he puesto en rima y le he intentado dar un carácter español. Son cosas que no las sé hacer porque no hay costumbre de hacerlas. Aquí en Vera la gente vive preocupada por la política. Esto les avispará. Echarri me pregunta constantemente si piensa usted venir.

Muy afectísimo su amigo,

Pío Baroja

Se aumentó, en efecto, el número de personas en escena, entre ellas un grupo de prostitutas que, como decía Baroja, no podían en el teatro decir la palabra prostitución. Veamos los versos y el eufemismo de las desgraciadas mujeres:

¡Noche! Noche triste y enlutada
como mi negro destino.
¡Noche! Con el alma destrozada.
entre tus sombras camino.
¡Luna! Que mis pasos iluminas,
mi siempre fiel compañera.
¡Luna! Ven y alumbrá las esquinas,
que voy a hacer la carrera.
-¡Luna! Tú ves el sacrificio
de mi cruel profesión.
¡Luna! Que perdonas nuestro vicio
te pido con devoción.

Para el chotis burlón del señor que lee “El Heraldó”, Baroja se inspiró en los cantares de ciego, a los que era muy aficionado y de los que habla con frecuencia en sus memorias *Desde la última vuelta del camino y en otros escritos autobiográficos*.⁶ El relato, cruel y tremendista, con un aire de humor negro, hace un curioso contraste con la música, alegre y marchosa, del chotis de Sorozábal.

⁶ El amor de Baroja por las canciones populares —tangos, habaneras y otras coplas— que escuchaba por la calle, le llevó a introducir numerosas de estas letras en sus novelas, sobre todo en las partes consciente o inconscientemente autobiográficas. El interés por la zarzuela y por la ópera italiana más melódica así como su rechazo de Wagner y lo colosal, creo que tienen su raíz en estas músicas populares. En sus libros de viaje siempre recoge las canciones que escucha por las calles, muestra inequívoca de este interés musical.

Al volver cansado a su guardilla
el peón Gregorio Tarambana,
como siempre puso en la mesilla
el jornal de toda la semana.
Y su niña que, sin darse cuenta,
el jornal tomó para su juego,
un billete grande, de cincuenta,
inocente lo quemó en el fuego.
Furioso el padre, desesperado,
en un momento de locura,
con un cuchillo muy afilado
cortó el gáznate a la criatura.
La pobre madre, que al más chiquito
bañando estaba en la cocina,
salió corriendo al oír un grito
y se murió de la sofoquina.
Mientras tanto el niño se ahogaba
al sorber el agua en la bañera,
al peón un guardia detenía
medio loco por la carretera.
Y aun tratándose de proletarios
ha causado grande sensación
y se hacen muchos comentarios
del horrible crimen de Chinchón.

Poco después, Sorozábal se trasladaba a Leipzig y desde allí continuó la correspondencia con Baroja acerca de *Adiós a la bohemia*. El 9 de julio, don Pío le escribe al compositor:

Querido amigo: Le envío a usted ese dúo de despedida. Como no tengo aquí libros de versos ni de nada de cosa lírica no sé si lo que le mando podrá servir. Si quiere usted intentaré de nuevo hacer el chotis con otra medida. Estoy escribiendo ahora unos libros en que se recogen los sucesos de Vera, la de Jaca y las otras de la situación actual (sic) y he escrito la ejecución de los reos de Vera, cosa siniestra.

No creo que se pueda hacer gran cosa en cuestiones de traducción al alemán, pero si tiene usted algún amigo literato podría usted hablarle de mis libros. Yo iría con mucho gusto a Leipzig pero la madre está con muchos años y delicada y hay que cuidarla.

Es de usted muy afectísimo amigo,

Pío Baroja

Veamos un ejemplo de la transformación de la prosa en verso que hace Baroja, pasando así de la versión B a la C. Son las dos romanzas que el compositor le pedía. La primera, la de la Trini, recoge parte de un diálogo entre los protagonistas.

Versión B

TRINI .—¿Y aquella tarde que fuimos a la Moncloa?

RAMÓN .—Es verdad... yo no sé qué pasa; ya no hay tardes ahora como aquella. Al llegar hacia la Florida había un charco grande, ¿recuerdas? Tú no querías pasar, para no mojarte los zapatos de charol, y yo te cogí en brazos, con gran algazara de unos golfos, y al llevarte así me mirabas sonriendo...

TRINI .—Es que te quería.

Versión C

TRINI .—Y aquella tarde que fuimos a la Moncloa.

¿Recuerdas aquella tarde
que me juraste amor?
el cielo sin una nube
y se ocultaba el sol.
La lluvia de primavera
por la mañana mojó
las calles de mis Madriles
y en el jardín la flor.
al llegar a la Moncloa
nos encontramos los dos
en medio de un charco grande,
que tanto miedo a mí me dio.
Tú me cogiste entre tus brazos
con mucha fuerza y con decisión,
y yo en tus brazos temblaba
de miedo de un chapuzón.
Y, entre algazara de golfos
y risas de algún chulón,
tú conseguiste que no mojara
mis zapatitos de charol.
Y al pasar entre tus brazos
yo te miraba con amor.

RAMÓN: ¡Yo también, pues te quería!

La segunda romanza, la de Ramón, es una rememoración de un poeta enfermo, símbolo de la desgraciada vida de la bohemia, al que la pareja recogió. Los versos de la Versión C resultan más independientes de la Versión B que los anteriores.

Versión B

RAMÓN .—¿Y cuando vino aquel poeta enfermo a casa, no recuerdas?

TRINI .—Sí.

RAMÓN .—Lo estoy viendo entrar; nevaba fuera, y nosotros hablábamos con una vecina alrededor de la estufa, ¡Cómo temblaba el pobrecillo! “No he encontrado a nadie en el café —recuerdo que nos dijo, castañeándole los dientes— y voy a pasar aquí un rato, si no os estorbo.” Tú le invitaste a cenar, y cuando él nos dijo que hacía ya mucho tiempo que no dormía en una cama, tu le dijiste que se acostara en la nuestra, y te tendiste en el sofá. Yo pasé la noche sentado, fumando, y al verte dormida pensaba: “Es una mujer buena, muy buena.”

Versión C

RAMÓN .—¿Y cuando vino aquel poeta enfermo a casa, no recuerdas?

TRINI .—Sí; lo estoy viendo entrar. Nevaba fuera y nosotros hablábamos alrededor de la estufa. ¡Cómo temblaba el pobrecillo!

RAMÓN .—El poeta pobre, bohemio y truhán, no tenía casa, no tenía hogar. El poeta pobre solía alternar una vez la calle, otra el Hospital. El día y la noche dejaban en él desamparo triste, amargor de hiel. La luz y la sombra, la luna y el sol, herían su alma de un nuevo dolor. El poeta pobre, bohemio y truhán, no tenía casa, no tenía hogar. Tú le recogiste en nuestro taller; tú le diste asilo y algo de comer. Y al verte tendida en nuestro diván, sin dormir la noche y sin descansar, decía yo sólo con gran convicción:

“Es una mujer
de buen corazón.”

Una vez finalizada la obra, hubo dudas de cómo calificarla: zarzuela u ópera. Sorozábal se decidió por la expresión ópera chica, pues consideraba que era algo más serio que una zarzuela pero, al mismo tiempo, tenía evidentes connotaciones con el género chico, es decir con la zarzuela breve en un acto. Sobre el tema le escribe Baroja el 21 de julio de 1931, mientras el compositor seguía en Leipzig:

Querido amigo Sorozábal: No sé cómo se le podrá llamar a *Adiós a la bohemia* puesta en música. Hay muy pocos nombres en qué elegir. Si le llama usted ópera, aunque sea ópera chica, quizá tenga usted dificultades para colocarla. Usted verá. La letra del chotis me parece bien. Yo le he cambiado el final. Creo que así tiene más aire periodístico.

A lo largo del año 31, Sorozábal trabajó en la partitura. En diciembre se había terminado pero la temporada estaba ya avanzada y no había sitio para el estreno, por lo cual éste quedó proyectado para la temporada siguiente en Barcelona. Al mismo tiempo, el compositor no estaba satisfecho con la obra porque le parecía demasiado corta así que volvió a escribir a Baroja para que ampliase el libreto. Sin embargo a don Pío no pareció convencerle la propuesta y el 27 de diciembre le escribía al músico:

Querido amigo Sorozábal: Yo también creo que aquí en esta temporada lírica no hay hueco para la obra. Me parece muy bien que la envíe usted a Barcelona. Respecto a la cuestión de añadirle algo me parece que eso no se puede hacer más que viéndola en el ensayo. Viéndola en su marco se comprenderá si falta o sobra algo. Yo no tengo inconveniente en ir tres o cuatro días a Barcelona a ver los ensayos. Supongo que esto sería ya hacia la primavera. Aquí estoy trabajando en mis libros y anarquizando todo lo posible. Que el año próximo sea feliz.

De usted muy afectísimo amigo

Pío Baroja

Sin embargo, hubo dificultades con los empresarios y *Adiós a la bohemia* no se pudo estrenar hasta diciembre de 1933, en el Teatro Caderón de Madrid. Pasó sin pena ni gloria. Sorozábal, en su citado libro de memorias, cuenta el ambiente enrarecido y singular del estreno, con un público que, según él, estaba formado en gran parte por soldados, furcias y chulos. Dice taxativamente el compositor: «En esas condiciones, en ese ambiente y con ese público, se estrenó mi mejor obra, la que creo nada menos que es un hito en el teatro lírico español».

Sorozábal no quedó satisfecho con la obra. Le faltaba algo y no le sobraba nada. Se reunió con Baroja y le pidió que le ayudase a hacer algunos arreglos en el libro a lo que don

Pío accedió. Nació entonces la cuarta y última versión de *Adiós a la bohemia* o Versión D. Fundamentalmente la nueva y definitiva versión alargaba la obra introduciendo una amplia intervención en prosa, a modo de prólogo, que cantaba el vagabundo, como si él fuese el autor del libreto. En él, se hace una especie de sinopsis de lo que va a seguir. Ese prólogo, quizá sugerido por el músico siguiendo el ejemplo del de *I pagliacci* de Leoncavallo, enlaza con el breve epílogo, puesto también en labios del mismo personaje, dando así a la obra una mayor unidad. *Adiós a la bohemia* tuvo malos inicios debido a la situación política y luego a la guerra.

Terminada la contienda, se dio a conocer en América y también se repuso en España a finales de 1945, aunque nunca con mucho éxito. Sus representaciones se debieron sobre todo al enorme cariño que Sorozábal tenía por la obra (la mujer del compositor, la soprano Enriqueta Serrano, la llamaba “Adiós a la taquilla”). Sin embargo, Baroja sí quedó satisfecho tanto con la obra como con los resultados económicos, pues en una carta fechada el 5 de diciembre de 1945 le escribe al compositor en los siguientes términos:

Querido amigo Sorozábal: Vea usted si de esta primera historia titulada *Locuras de carnaval*⁷ se puede sacar una zarzuela. Si lo cree usted así, la recorta usted, la divide en escenas y en actos con sus actuaciones correspondientes y me pondré a hacerla. Ahora he terminado libros ya prometidos y medio pagados que no tenía más remedio que acabar.

Su afectísimo amigo,

Pío Baroja

Desgraciadamente, *Locuras de carnaval* nunca se convirtió en zarzuela. No sabemos la causa. Desde luego no hubo roce alguno entre libretista y compositor y éste guardó siempre una verdadera devoción por el novelista, del que en sus Memorias llegó a decir: «Para mí el haber podido leer a Baroja ha sido uno de los mayores placeres que he tenido en esta perra y absurda vida».

En cuanto a los derechos de autor, el escritor estaba muy satisfecho con los resultados pues en carta a Sorozábal de 8 de enero de 1948, luego de una amplia gira que la compañía de zarzuela del maestro vasco había hecho por varios países de Hispanoamérica, le dice: «Hacia el comienzo del otoño estuve en la Sociedad de Autores y me pagaron bastantes pesetas por derechos de autor».

La Versión C, la del estreno de 1931, no llegó a editarse. La Versión D vio la luz en 1949, publicada por la Sociedad General de Autores. Además de las diferencias antes señaladas

⁷ *Locuras de carnaval* es la tercera parte de la trilogía *La juventud perdida*. Fue publicada en 1937 y no es una novela en el sentido estricto del término sino un conjunto de cuatro narraciones breves de las que la primera da título al libro entero. Probablemente sería ésta la que Baroja envió a Sorozábal como posible libro de zarzuela. Es la historia de un grupo de amigos que van a un baile de carnaval y lo que le sucede a cada uno varios años más tarde. Quizá no fuese el texto más adecuado para una zarzuela.

con respecto a la Versión C, hay que decir que fueron suprimidas algunas palabras «que podrían alarmar a la censura», según escribe Baroja al músico, el 26 de febrero de 1944.

Adiós a la bohemia es una obra en verdad singular tanto desde el punto de vista dramático como musical. Es sin duda una de las zarzuelas más interesantes del siglo XX, y abrió un camino que, por desgracia, no tuvo seguidores. En una conversación que el autor de este trabajo tuvo con Pablo Sorozábal en 1987, es decir, cuando el músico vasco contaba 90 años, pero estaba en plena lucidez, afirmaba: «*Adiós a la bohemia* fue una revolución, una revolución pero con base en el género chico. Nace de ahí. Es lo mejor que yo he hecho».⁸

ŠTIRI RAZLIČICE ADIÓS A LA BOHEMIA PÍA BAROJE

Gledališko delo Pía Baroje *Adiós a la Bohemia* je bilo napisano v štirih različicah, dve sta bili uglasbeni in prirejeni za zarzuelo. Avtor članka, poleg uvodnega pojasnila o odnosu Baroje do "bohemskega", izčrpno opisuje genezo vseh štirih različic, s primerjavo opozarja na razlike med njimi, predvsem pa pojasnjuje usodo in samo ustvarjanje prve različice za zarzuelo, pri katerem sta plodno sodelovala Pío Baroja in skladatelj Pablo Sorozábal. Avtor se strinja s Sorozábalom, da gre za prelomno delo na področju zarzuele, čeprav v tridesetih letih ni imelo veliko odziva in uspeha, kot tudi ne naslednikov. Sorozábal je namreč hotel v zarzuelo uvesti spremembe, podobne kot Baroja v gledališče: več socialne vsebine, stvarno problematiko in realizem.

⁸ Carlos Ruiz Silva : "Pablo Sorozábal a los noventa años. Genio y figura", *Ritmo*, Madrid, 1987.

LINGÜÍSTICA

MORFOLOGIA DAS CRÓNICAS PORTUGUESAS DOS P. M. H. (artigos, numerais e pronomes)

1. Dos cronicões dos *Portugaliae Monumenta Historica* (vol. *Scriptores*), Lisboa, 1856, publicados sob a direcção do insigne historiador Alexandre Herculano, vamos estudar agora a parte da morfologia que abrange os artigos, os numerais e os pronomes.

Muitos outros aspectos já foram por nós tratados quer em artigos, quer em comunicações, quer em livros, o último dos quais intitulado *Crónica da Tomada de Lisboa* (Lisboa, 1995).

A grafia empregada é a dos originais, quando existem, ou a dos mais antigos apógrafos; no entanto, para facilitar a localização dos vocábulos, apresentamos aquela em que se acham nos *Scriptores* (página, coluna e linha), excepto nas ocorrências repetidas. Sempre que os termos estudados não se usam na actualidade, levam a indicação de antigos (ant.) ou arcaicos (arc., estes não posteriores a 1500).

2. Como é normal, começamos pelos **artigos definidos** e suas contracções ou combinações com diversas preposições. Masculino do singular: **o**, “des *Ocomeço*” (22, A, 8); **el- /el/**, “*ElRey* noso señor” (22, A, 22); “Estando assi *elRey*” (408, A, 62); feminino do singular: **a**, “he *arrenenbrança*” (22, A, 17); **la**, arc., ainda popular, “por *lla* emveja que aujam” (76, B, 25); plural masc.: **os**, “*os* seus Juizes” (22, A, 23); fem.: **as**, “*as* maiores casas” (25, B, 11); variantes arcaicas do artigo *lo, la, los, las* (formas primitivas): masc. sing.: **no**, “em *no* corpo” (75, B, 45); fem. sing.: **na**, “*ē na* era” (29, A, 47); masc. plural: **nos**, “em *nos* seus feitos” (75, B, 38); fem. plur.: **nas** “em *nas* maaos” (78, A, 13). Contracções/combinacões:

- a) com a preposição **a**: fem. sing.: **à**, “*à* uida” (75, B, 30); **aa**, arc., “*aasua* custa” (22, A, 54); masc. sing.: **ao**, “*ao* papa” (22, B, 49); masc. plur.: **aos**, “*aos* mouros” (24, A, 36); **òs**, arc. e pop., “preguntou *affomso* Enrriquez *os* (=òs) uassalos” (29, B, 41); fem. plur.: **às**, “*as* (=às) horas canonicas” (409, B, 18);
- b) com a prep. **com**: masc. sing.: **coo**, “*coo* conde” (29, B, 51); fem. sing.: **coa**, “*coa* Rainha” (31, B, 24);
- c) com a prep. **de**: masc. sing.: **do**, “*do* algarue” (22, A, 18); fem. sing.: **da**, “*da* Coroa” (22, A, 25); masc. plur.: **dos**, “*dos* Reyes” (22, A, 17); fem. plur.: **das**, “*das* bestas” (27, B, 7);
- d) com a prep. **dês**: masc. plur., ant. e pop.: **delo**, “*delo* começo” (414, A, 19);
- e) com a prep. **em**: masc. sing.: **no**, “*no* dīcto logar” (22, A, 40); fem. sing.: **na**, “*na* maneira” (22, A, 33); masc. plur.: **nos**, “*nos* liuros” (407, A, 39); fem. plur.: **nas**, “*na[s]* azaas” (29, B, 67);

- f) com a prep. **per** (arcaizante): masc. sing.: **pelo**, “*pello bispo*” (27, B, 70); fem. sing.: **pela**, “*pella porta*” (27, A, 16); masc. plur.: **pelos**, “*pelos merecimētos*”(410, A, 25); fem. plur.: **pelas**, “*pellas mããos*” (25, A, 55);
- g) com a prep. **por**: masc. sing.: **polo**, ant., “*polo seu sancto acordo*” (407, B, 32); fem. sing.: **pola**, ant., “*pola uida*” (409, A, 2); masc. plur.: **polos**, ant., “*pollos peccadores*” (24, A, 17); fem. plur.: **polas**, ant., “*polas almas*” (409, B, 11).

3. **Artigos indefinidos**: masc. sing.: **um**, “em *hum* acordo” (416, A, 42) [*hum*=*ū* (hoje *um*) não é anterior ao séc. XV, segundo José Leite de Vasconcelos]; **ũu**, arc., “*hũu homẽ*”(407, B, 22) [até pelo menos ao séc. XV, de acordo com José Joaquim Nunes]; fem. sing.: **ũa**, ant. e pop., “*hũa dona*” (22, B, 27) [até tarde na língua literária, na pop. ainda hoje se usa, por ex. na Madeira; *uma* só depois do séc. XVI (J. J. Nunes)]. Contração ant. e pop. com a prep. **de**: **dũa**, fem. sing., ant., “natural *dhũa* uila a que dizem *bõna*” (410, A, 3) [hoje é só *duma*, pl. *dumas* (ant. *dũas*) e masc. sing.: *dum*, pl. *duns*, e é sempre lícito não usar as formas contractas, mas *de um*, *de uma*, *de uns*, *de umas*]. **Artigo partitivo**: masc. plur.: **dos**, arc., “*dos Mourros que ficarom se acolherom ao alcaçar*”.

4. Numerais:

A. **Cardinais**: **ũu**, arc. = um “*noveenta E hũũ*” (25, B, 35); **ũa** (fem. > *uma*, forma actual), “*hũa cruz de prata*” (24, B, 60); **dous** (forma desusada, por *dois*), “*dous años*” (22, A, 50); **duas**, fem., “*duas vezes*” (24, B, 18); **três**, “*tres años*” (23, B, 6); **quatro**, “*quatro años*” (22, B, 41); **cinco**, “as *cinquo* qujnas” (30, A, 39); **cinqui**, arc., “*çinqui años*” (22, B, 56); **seis**, “*seis dias*” (22, A, 51); **sete**, “*sete años*” (22, B, 43); **oito**, “*oito años*” (22, B, 32); **nove**, “*nove años*” (22, A, 21); **dez**, “*pera dez años*” (27, A, 19); **onze**, “*onze dias*” (22, B, 30); **doze**, “os *doze* pares” (24, A, 34); **treze**, “*treze* Reys mourros” (25, B, 24); 14 (falta); **quinze**, “*qujnze dias*” (78, B, 27); 16 (falta); **dezesete** (forma ainda usual no Brasil, por *dezassete*); “*dezeseite años*” (23, A, 7); **dezoito**, “*dez oito dias*” (31, B, 69); 19 (falta); **vinte**, “*vjnte E seis años*” (31, B, 57); **viinte**, arc., “*vijnte e noue*” (22, A, 21); **trinta**, “*trinta e sete*” (22, B, 43); **triinta**, arc., “*trijnta e dous*” (22, A, 50); **quarenta**, “*quarenta e sete*” (407, B, 44); **quareenta**, arc., “*quareenta e noue*” (22, B, 33); **corenta**, ant. e pop., “*quorenta* Ecĩquo” (32, B, 4); **cinquenta**, “*Çinquoenta años*” (22, A, 41); **sesseenta**, arc., “*seseenta e tres años*” (23, B, 6); **sasseenta**, arc., “*saseenta e hũũ años*” (22, B, 42); **seteenta**, arc., “*seteenta annos*” (24, A, 16); **oiteenta**, arc., “*oiteenta e çinqui*” (22, B, 56); **noveenta**, arc., “*noueenta e hũũ*” (22, A, 52); **cento** ..., “*Çento e Çinquoenta*” (22, A, 40); **duzentos**, “*mjle dozentos*” (24, B, 42); **trezentos**, “*mjl e trezentos*” (23, A, 8); **quatrocentos**, “*mjlequatroçentos*” (22, A, 20); **quinhentos**, “*qujnhētos maraujdijs*” (77, A, 74); **novecentos**, “*nouecentos annos*” (24, A, 33); **mil**, “*mjlequatroçentos*” (22, A, 20).

B. **Ordinais**: **primeiro**, masc., “*oprimeiro* Rey” (24, A, 72); **primeira**, fem., “a *primeira* pedra” (409, A, 17); **segundo**, “filho *segundo*” (24, B, 75); **segunda**, “a outra pedra *segũda*” (409, A, 39); **terceira**, fem., “na *terceira* uez” (410, B, 26); **treceiro**, masc., arc. e pop.,

“o *treçeiro* ffoy dom pero paez” (28, B, 70); **quarto**, “*quarto* Jdus” (78, A, 5); **sexto**, no fem. **sexta**, “*sesta* feira” (24, A, 8).

C. I. **Colectivos**: milhares, “*mjlhares* delles” (25, B, 64). II. **Partitivos**: **meo**, arc. (<> actual *meio*), “*acabado meo* año” (76, A, 14); “Em *meeo* do coro” (78, A, 16); **meatade**, arc. (<> actual *metade*), “o coytelo entrou pela *meatade* do dito pam” (410, B, 60). III. **Distributivos**: **senhos**, ant. (existe a variante *sendos*) <*singulos*, “*acadahũ senhos* pãães” (24, B, 44).

5. Pronomes.

A. **Pessoais**: (a) formas tónicas de sujeito: 1ª p. sing.: **eu**, “que *eu* leixo” (26, A, 46); 2ª p. sing.: **tu**, “*tu* perderias” (29, B, 34); “*tu* senhor es hũ deus soo” (411, A, 26); 3ª p. masc. sing.: **ele** (não ocorre); **el**, arc. e pop. /el/, “que *ell* fez” (23, B, 8); “*Eell* veendo que nom queriam fazer” (28, A, 8); fem. sing.: **ela**, “*ella* sse affastara” (26, A, 56); “E stando *ella* em o hospital” (25, A, 50); 1ª p. plur.: **nós**, “vos ou *nos* ssairemos” (26, B, 18); 2ª p. plur.: **vós**, “ssairemos de portugall ou *uos*” (26, B, 18); “Amigos *uos* bem sabedes” (408, B, 11); 3ª p. plur. masc.: **eles**, “*elles* lhe disserom” (26, A, 70); **elas**, fem. (falta); **ende**, arc. (=dele, dela, deles, delas), “esta terra que teeu lheixo deestroga ataa alem decoJnbra nom percas *ende* hũ palmo” (29, B, 22); (b) formas tónicas com preposição: 1ª p. sing.: **mim**, “*amĩ*” (26, A, 50); **mi**, ant., “cõ todo seu dotamẽto fique a *mi*” (412, B, 21); 2ª p. sing.: **ti**, “*ella* se affastara de *ty*” (26, A, 56); 3ª p. sing. masc.: **ele**, “que fose com *elle*” (75, B, 51); reflexo: **si**, “perasy E pera todos” (23, B, 9); “sentia *ẽ sy*” (410, A, 75); **nós**, 1ª p. plur., “por *nos*” (76, B, 50); 2ª p. plur.: **vós** (falta); 3ª p. plur. fem.: **elas**, “em *ellas* faz mençõ” (22, A, 29); (c) formas átonas: 1ª p. sing. complemento: **me**, “*mandame* ssterrar” (26, A, 65); “*dahonrra* que *me* meu padre leixou” (26, B, 47); 2ª p. sing. compl.: **te**, “logo *te* torna” (26, A, 63); “*eu te* hor-deno” (28, A, 21); 3ª p. sing. compl. ind.: **lhe**, “*quelhe* deus mandou” (24, A, 7); masc. compl. dir.: **o**, “*assy* opodiam fazer” (24, B, 12); “que *o* metam *ẽ* sua oraçom” (24, B, 45); fem.: **a**, “*pera* adefensarem” (24, B, 1); masc. plur.: **os**, “que *os* venceo” (24, A, 69); fem. plur.: **as**, “*as* no podesse fazer” (25, B, 42); **no** [<> *lo* > *o*], “*honrauãno* muito” (28, A, 30); “fezerõno [neutro] asi” (30, A, 52); na [<> *la* > *a*], “*cobrarãna* os mouros” (24, A, 6); reflexo: **se**, “quando *sse* finou” (22, A, 30); 1ª p. plur. compl.: **nos**, “nõ *nos* faz mester” (26, B, 23); “*mudemonos* Em abito” (76, B, 69); 2ª p. plur. compl.: **vos**, “escumungou *uos*” (30, B, 21); “segundo *uos* aestoria deuj-sara (26, B, 51); 3ª p. plur. compl. dir. fem.: **las**, “*exllas* aqui” (27, B, 23); 3ª p. plur. compl. ind.: **lhes**, “e que *lhes* desse hũ logar” (408, A, 43); **lhe** (=lhes), ant. e pop., “aos conçelhes [*sic*] ffazelhe honrra” (26, A, 51); “*lhe* demos sepulturas” (408, B, 36); **lhis**, arc., “*lhis* demos logar” (408, B, 41); “*pera lhis* averẽ de dar os sacrametos” (409, B, 38); (d) compl. ind.+compl. dir.: **mo**, “nom *mo* outorgou” (76, A, 60); **ma**, “dom affom[so] *ma* leixou” (26, B, 22); **lho**, “nõ *lho* quis consintir” (26, B, 3); **lha**, “despois *lha* tomou o conde dom ffernando” (26, B, 4); **lho**, arc. [=+s+lo], “*majs* em modo o glorioso padre santo escrepueo ao duque de portugall tam gloriosamente podemolho veer” (77, A, 33); **no-lo**, “segundo *nollo* Ja aestoria ha Ja deuj-sado” (26, A, 36); **vo-lo**, “nõ *uollo*

consentira” (27, A, 69); **vo-la**, “que *uolla* possa dizer” (28, A, 21); (e) combinação/contração com prep.: **vosco**, arc. (< *vobiscum*)=*convosco*, “*uosco* quero êtrar” (29, B, 67); realizadas em port.: **comigo**, “*vay comygo*” (26, A, 63); **commigo**, arc.: “iunto *cõ migo*” (410, B, 21); **contigo**, “el he *contigo*” (412, A, 29); **consigo**, sing. e plur., “leuou *com ssigo* sua madre” (26, B, 66); “trazião *consigo*” (409, B, 24); **connosco**, “os que *cõnosco* quizerẽ ficar” (408, B, 42); **convosco**, “*com uosco* quero hir” (26, B, 29); **del** (<>de+el), arc., “açerca *dell*” (29, A, 50); **dele** (<>de+ele), “o que se fez *dele*” (418, A, 63); **dela**, “ouue *della* estes filhos” (22, A, 46); “filhauã *dela* [partitivo=alguma]” (413, A, 28); **deles**, “mjlhares *delles*” (25, B, 64); “segundo seu emtemder *deles*” (76, B, 74); **nele** (<>em+ele), “*nele* moreo” (416, A, 16); **nela**, “que *nela* leuaram” (417, A, 29); **pelo** (<>per, ant.+lo), “*pello* homrar em seu casamento” (26, A, 30); **polo**, ant. (<>por+lo), “*pollo* fazer alleuantar” (27, A, 36).

B. **Possessivos** (pronomes (a) e adjetivos (b)): 1ª p.: **minha**, “mjnha he a terra” (26, B, 21); 3ª p.: **os seus**, “aos seus” (26, A, 69); **sua**, “que era *ssua*” (26, A, 41); (b) 1ª p.: **meu**, “por *meu* amor” (26, B, 30); **a minha**, arc., “a *mjnha* morada” (75, B, 62); **os teus**, “aos *teus* homẽes” (26, A, 58); **(o) seu**, “todo *seu* dotamẽto” (412, B, 20); “no *seu* moesteiro” (22, A, 53); **os seus**, “*os seus* Jujzes” (22, A, 23); **(a) sua**, “asy foy *sua* vida” (22, A, 52); “aa *sua* custa” (22, A, 54); **suas**, “*suas* companhas” (408, A, 4); **nosso**, “*nosso* seõor Jesu” (22, A, 20); **noossa**, “*noossa* madre” (407, A, 32); **vosso**, “*uosso* filho” (26, B, 24); **vossa**, “*uossa* madre” (26, B, 39); **deles**, “segundo seu entender *deles*” (76, B, 74); [pleonasma arc.]. Formas antigas dos adj. pos.: **sa**, “toda *ssa* terra” (27, B, 44); **sas**, “cõ *ssas* perteeças” (29, B, 17); **as tas**, “quebrantadas sejã *as tas* pernas” (30, A, 18).

C. **Démonstrativos** (pronomes e adjetivos: **ambos**, “*danbos* estes castellos” (25, B, 13); **a**, fem. sing., “aque chamarõ *adelharcos*” (24, A, 46); **o**, masc. sing., “o de mayor poder” (24, A, 68); “cõ o que era *gaanhado*” (26, A, 34); **os**, masc. plur., “os que a leer ouuire [*sic*]” (407, A, 41); “os *destorga*” (26, A, 61); **aaquel**, arc. “*aaquel* que era” (410, B, 15); <> *àquele*; **aaquela**, arc., “*aaquela* palma” (413, A, 27); <> *àquela*; **aaqueles**, arc., “aos franceses e *aaqueles*” (411, B, 41) <> *àqueles*; **aquele**, arc. <> *àquele*, “*aquele* tempo” (408, B, 8); “*aquell* que vem” (29, A, 15); **aquele**, “*aquelle* seu filho” (26, A, 45); **aquela**, “*aquella* sazom” (26, B, 9); **aqueles**, “*aquelles* cinco Reis” (27, B, 60); “*aqueles* que erom” (76, B, 61); **aquelas**, “*aquela(s)* companhas” (418, B, 32); **aquelo**, arc.<> *aquilo*, “*aquelo* que lhe ia por tantas uezes mandara fazer” (410, B, 29); **aquilo** (?), “que era *aquello/aquillo*” (27, A, 54) [O ms. traz *aqillo*, que tanto pode ser uma coisa como a outra; *aquilo* documenta-se já em 1214; cf. Huber, *Altportug.*, §346; **aqueste**, ant.<> *este*, “*Aqueste* cardeall” (30, A, 65); **aquesta**, ant.<> *esta*, “*aquesta* mjnha molher” (27, B, 25); **aquestas**, ant. <> *estas*, “*aquestas* mããos” (27, B, 23); **assa**, arc. (=a essa < *ãd ipsa*-), “ismar, que *assa* sazom era Rey” (27, B, 50); **asta**, arc. (= a esta < *ãd istã*), “*asta* sazom quasou” (30, B, 48); **esta**, “*Esta* he arrenenbrança” (22, A, 17); “*esta* ujlla” (27, A, 17); **este**, “*Este* conde” (22, A, 38); “e *este* auja nome otha” (407, B, 29); **estes**, “*estes* filhos” (22, A, 46); “*Estes* erã muytos” (409, B, 52); **estas**, “*estas* eras” (22, A, 31); **esto**, ant. <> *isto*, “*Esto* nõ he apocrifo” (25, A, 56);

56); **neeste**, “*neeste preito*” (29, B, 58); **esse**, “*en esse tempo*” (407, B, 26); “*esse que uos dizedes*” (30, A, 50); **essa**, “*ē essa egreja*” (409, B, 9); **esses**, “*todos esses*” (412, A, 26); **elo**, arc. <> *isso, aquilo*, “*ffallarom ē ello*” (28, B, 44); **do** (=daquilo), “*auerdade doque*” (22, A, 32); (=daquele), “*deuaçom do que o deu*” (76, B, 55); **daquele**, “*memoria daquela booaqueçimento*” (27, B, 59); **desse**, “*sobrinho desse Rey*” (22, B, 23); **desses**, “*os nomes desses marteres*” (409, B, 35); **deste**, “*deste lenho*” (24, B, 57); **destes**, “*fforom destes Regnos*” (22, A, 17); **desto**, ant. (=isto), “*ante desto*” (29, A, 52); **delo**, ant. (=disso), “*nō curou delo*” (410, B, 26).

D. **Relativos: que**, suj., “*aaquel que era guardador*” (410, B, 15); compl. dir., “*que ell fundou*” (22, A, 54); **a que**, compl. ind., “*aque elle deu Villa de Conde*” (22, B, 28); **quem**, suj., “*quem vem*” (417, A, 23); compl. ind., “*a quē mester fazia*” (413, B, 24); **o qual**, “*O quall segūdo a dada dessa escriptura*” (22, A, 27); **a qual**, “*A qual rrenenbrança*” (22, A, 21); **os quaes**, arc. (=os quais), “*os quaaes forō na filhada*” (407, B, 28); **as quaes**, arc. (=as quais), “*As quaaes aqui som escriptas*” (22, A, 33); **pelo qual**, “*pelo quall era mujto amado*” (75, B, 48); **na qual**, “*na qual se faz cada dia memoria*” (407, A, 33); **dos quaes**, arc. (=dos quais), “*no sangue dos quaaes*” (410, A, 47); **onde**, “*onde Jaz sepultado*” (22, A, 30); arc. (=donde), “*terras honde eram e de que sangue uinham*” (409, B, 36); **donde**, “*donde trouxe mujtas Riquezas*” (25, B, 60); **aonde**, ant. e pop. no sentido de *onde*, “*daly a onde estauom*” (417, A, 12); **u**, ant. (=onde), “*per hu ell uem*” (28, A, 35); **quē**, “*nom avya rrazom por que*” (27, B, 31); **cuija**, arc. (=cuja), “*Cujya alma deus aja*” (78, B, 9); “*Por cuija e semelhança [sic] do diuinal misteryo*” (25, B, 1); **cujo**, “*cuio logo uos teedes*” (408, B, 62); **cuja**, “*cuja alma deus aja*” (76, B, 2); **cujos**, “*cujos corpos forom despois tidos em gramde reliquia e reueremçia*” (418, B, 14).

E. **Interrogativos: (pron. e adjetivos): qual**, “*quall riqueza me trazedes [...]?*” (28, A, 44); **quaes**, arc. (=quais), “*maginou quaaes foram*” (75, B, 63); **quais**, “*notou muj bem quaaes erom os ofiços*” (75, B, 68); **quanto**, “*quanto ben e mercee*” (408, B, 11); **quantos**, “*quātos corpos*” (413, B, 52); **quantas**, “*quantas E quaaes*” (28, B, 25); **que**, “*que gritos atam altos*” (78, A, 18); **quem**, “*quem pode declarar os muj altos sospiros deste santo homē*” (77, B, 13).

F. **Indefinidos: (pronomes e adj.): al**, ant. (=outra coisa), “*todo oall*” (26, A, 64); **algo**, “*setrazedes algo*” (30, B, 7); **algum**, “*algum lugar*” (416, B, 24); **alguns**, “*alguns fariom*” (417, A, 26); **algũu**, arc., “*algũu de uos*” (28, B, 54); “*sem pecado algũu*” (77, B, 20); **algũa**, ant. (>alguma), “*algũa ouelha*” (75, B, 72); “*quando algũa ouuesē*” (23, B, 11); **algũas**, ant., “*algũas doaçoões*” (22, A, 23); **algũus**, arc., “*outros algũus*” (413, A, 29); “*algũus emijgus*” (76, A, 40); **alguem**, “*alguem disse*” (27, A, 16); **atanta**, arc. (=tanta), “*virom atanta toruaçom*” (77, A, 4); **cada**, “*cadadia*” (29, A, 74); **cada ũu**, arc. (=cada um), “*cada hũu Rey*” (22, A, 29); **certo**, “*deulhe çerta (f.) terra*” (26, A, 35); “*çerto conde*” (26, B, 19); **nemigalha**, arc. (=nada), “*nom teuisse de veer hy nemjgalha*” (77, A, 12); **nem um**, “*nemhum tornaua atrras*” (417, A, 18); **nem ũu**, arc. (=nenhum), “*nē hũu nom fez al*” (30, B, 47); “*nēhũu desaguisado*” (27, B, 30); **neũu**, arc. (=nenhum), “*sssem ssabendo nehũu*” (27, A, 6); **nem**

ũa, arc. (=nenhuma), “*nēhũa* cousa” (26, A, 48); “*nō ouerō* colheita *nē hũa*” (408, A, 2); **ninguém**, “que o não semtio *ninguem*” (417, A, 1); **nenguém**, arc., “por *nēguem*” (30, A, 44); **outrem**, “dado *aoutrem*” (27, A, 62); **outro**, “*Eoutro* em omoesteiro” (23, A, 6); “*outro* homẽ” (407, B, 27); **outra**, “sem *outra* detardança” (408, A, 33); **outros**, “*Eoutros* dous filhos” (23, A, 5); **outras**, “*Eoutras* escripturas” (22, A, 23); **pouco**, “a *pouco* tempo” (76, B, 29); **pouca**, “*pouca* diligencia” (24, B, 5); **poucos**, “*huũs poucos* de mouros” (408, A, 41); “*poucos* dias” (411, B, 27); **qual**, “tall enmenda *quall* ffor” (27, B, 26); **quaes**, arc. (=quais), “*quaees* elle quis” (28, B, 19); **tal**, “em *tall* guisa” (26, B, 75); **taes**, arc. (=tais), “fazendo *taaes* cartas” (22, A, 25); **qualquer**, “*qualquer* cousa” (410, A, 16); **quaesquer**, arc. (=quaisquer), “*quaesquer* gemtes” (419, B, 59); **tanto**, “*tanto* tempo” (25, B, 37); “*alguũ tanto*” (29, B, 23); **tanta**, “*çõ tanta* deuaçõ” (408, A, 35); **tantos**, “*tantos* que sse apoderarom” (29, A, 7); **tantas**, “*tantas* companhas” (408, A, 38); **todo**, “*todo* seu dotamẽto” (412, B, 20); “*Todo* uerdadeiro cristãõ” (407, A, 23); **toda**, “*toda* a Jurdiçom” (24, A, 73); **todos**, “*pera todos*” (23, B, 8); **todas**, “*todas* as offertas” (409, B, 14); **tôdalas**, “*todallas* ffortellezas” (26, B, 65); **tôdolas**, arc., “*todolas* cousas” (419, B, 56); **tôdolos**, “*todollos* Reys” (25, B, 30); **tudo**, “mas com *tudo*” (417, B, 2); **ũu**, arc., “foy *huũ* dom odorio” (76, B, 34); **ũus**, arc., “ficarõ *huũs* poucos” (408, A, 41); **uns**, “*hums* com os outros” (416, B, 23);

Observação final. Aqui fica apenas uma amostra desta parte da morfologia da linguagem empregada em os nossos cronicões, ou seja a do período arcaico do português (nestes textos, séculos XIV e XV), começado no fim do século XII. O que há de mais notável é a grande semelhança entre a língua portuguesa desse tempo e a posterior, incluindo a actual, sobretudo na sua forma popular.

MORFOLOGIJA ČLENA, ŠTEVNIKA IN ZAIMKA V PORTUGALSKIH KRONIKAH

Avtor analizira morfologijo člena, števnika in zaimka, kot jo je mogoče ugotoviti pri kronikah, ki so soustvarjali stare portugalske kronike od XIII. do XV. stoletja, zbrane in objavljene v delu PORTUGALIAE MONUMENTA HISTORICA. Začenja s predstavitvijo določnega člena, zlasti v povezavah in stapljanju s predlogi. Za števnik ugotavlja, da so stare oblike iz kronik v evropski portugalsčini kdaj pa kdaj šle iz rabe, pač pa se še najdejo v brazilski portugalsčini. Pri osebni zaimku so značilne razlike med naglašeni in nenaglašeni oblikami. Ene in druge najdemo celo ob glagolu. Pri svojilnih zaimkih je ugotovljiva tudi raba določnega člena, kadar je svojilni zaimek rabljen pridevniško, kar je tudi danes značilnost portugalskega jezika (ne pa španskega), vendar raba v kronikah ni čisto dosledna.

SANCHO, PREVARICADOR DEL BUEN LENGUAJE

El título no tiene nada de original: Angel Rosenblat intituló así una breve y sugestiva contribución a nuestro conocimiento del lenguaje cervantino,¹ refiriéndose a las palabras del mismo don Quijote cuando éste (II, 19) reprende a su escudero, que se queja: *sino que vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos*.

Cervantes escribe en un tiempo en el que estaba a punto de terminar la gran época del latín. El ideal para Don Quijote son los caballeros de la Edad Media y no, quizás, los héroes de la Antigüedad; sin embargo, la cultura clásica aún está presente en la novela: no hay más que evocar su sumirse en los sueños sobre la naturaleza y el hombre, puros e incorruptos, reminiscencia de los versos de Ovidio sobre el período aureo de la humanidad. Aparecen en la novela personajes que se sirven del latín correcto, como Sansón Carrasco,² como Pedro Recio de Agero, el médico de Sancho gobernador, al hablar de las perdices, o el mismo don Quijote, el cual, además, alardea de sus sólidos conocimientos del latín. En otras ocasiones, Cervantes comprueba el decreciente saber del latín en su tiempo: se sirve de las palabras de Sancho o de los cabreros no para poner de relieve su carácter, sino, ampliando el radio de acción de sus saetas, para burlarse de otros, necios y presumidos de su tiempo. Para caracterizar el personaje, Cervantes recurre a otros medios lingüísticos, a dichos y refranes propios del habla de la gente humilde o a términos de germanía de los galeotes.

Claro está, tales prevaricaciones no son propiedad sólo del español.³ Además, no todas las “estropeaduras” necesariamente sirven para burlarse. Tomemos como ejemplo una expresión, evidentemente latina por su aspecto escrito, que puede ser una vieja prevaricación; además no es familiar sólo al español: *el busilis* ‘punto en que estriba la dificultad del asunto de que se trata’.⁴ La encontramos en un paso de la novela (II, 62) en la escena de la cabeza encantada: *Ninguna otra persona sabía el busilis del encanto*.⁵ La expresión es conocida

¹ Angel Rosenblat: *Sancho, prevaricador del buen lenguaje* en *La lengua del “Quijote”*, Madrid, 1971, págs. 33–35.

² Helmut Hatzfeld: *“Don Quijote” als Kunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Berlin, 1927; v. sobre todo págs. 80–83.

³ Mitja Skubic: *Krivenčenje latinskih besed v nekaterih romanskih književnih delih* ‘Prevaricación de palabras latinas en algunas obras literarias romances’ en *Živa antika*, a.45, Skopje, 1995, págs. 343–349.

⁴ Real Academia Española: *Diccionario de lengua española*, Madrid, 1984, s. v. *Busilis*; cf. Maria Moliner: *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1970, s. v. *Busilis*: ‘Detalle. Intríngulis. Quid. Toque. Detalle en que consiste la dificultad o el interés de algo’.

⁵ Julio Cejador y Frauca: *La lengua de Cervantes. Gramática y diccionario de la lengua castellana en “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”*, Madrid, 1905.

también en la literatura italiana. Por curiosidad, vamos a citar un paso de la célebre novela de Alessandro Manzoni *I promessi sposi*⁶ donde un personaje, el gran canciller Antonio Ferrer, gobernador de la ciudad de Milán en el tiempo de la dominación española en Italia, habla en español, o más exactamente mezcla el italiano con su lengua materna, en la escena en que busca salvar a su sustituto, el vicario, de la hostilidad de la gente en la sublevación: *Pedro, adelante con juicio [...] Venga usted con migo, e si faccia coraggio; aqui está el busilis; ¡Dios nos valga!*, cap. XIII. Esta prevaricación tiene que ser de una fecha antigua. Es más que probable que naciese en la escuela; no hay duda que representa la modificación del sintagma latino IN DIEBUS ILLIS que aparece varias veces en los evangelios (san Marcos, I, 9; san Lucas, I, 39; 2, 1). Es convincente tal aventura de la expresión latina en una escuela medieval: el escolar vio al encabezamiento de la página escrito BUS ILLIS y no pensó que la última línea de la página anterior pudiese solucionar el enigmático sintagma. O le sugirieron unos complacientes compañeros de clase que el paso iba resuelto en INDI-AE BUSILLIS ‘problemas, dificultades de India’.

Cervantes recurrió a la prevaricación de los vocablos latinos y cultos, siempre difíciles y por eso poco populares, también en las *Novelas Ejemplares*. En *Rinconete y Cortadillo*, la cofradía, incluso el patrón, Monipodio, modifica disparatándolos no solo vocablos latinos, sino también nombres propios. Así, alabando la música en el patio de la casa de Monipodio (¡refiriéndose a la producida por la escoba!) se dice que no la iguala *Ni el Negrofeo, que sacó a la Arauz del infierno*. Y el patrón Monipodio, “que no sabe leer”, como dice él mismo, suscita la risa de Rinconete cuando éste le oye decir *estupendo* por *estipendio*, *misas de naufragio* por *misas en sufragio* y que *hace nuestra hermandad cada año su adversario con mayor popa y soledad* por, respectivamente, *aniversario*, *pompa* y *solemnidad*. Hay que observar que todas estas modificaciones, sean invenciones de gente de poca instrucción (o *destrucción*, para servirnos de la forma usada de Chiquiznaque en la misma novela), sean invenciones del mismo Cervantes, obedecen a una regla: cada palabra tiene que estar motivada y tal hecho condicionará tan extravagante etimología popular o asociativa. El procedimiento, por consiguiente, es psíquicamente justificado por el autor.

En *El Quijote* no es sólo Sancho el que se complace en modificar los vocablos. Y sobre todo, a estas modificaciones no son expuestas sólo las palabras latinas, sino en general las palabras cultas, no populares o demasiado difíciles, pero, entre estas, las latinas ocupan un puesto importante. Entran en este juego también los cabreros y don Quijote, *no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero*, como dice Cervantes (I, 12) enmienda al cabrero Pedro, mientras éste cuenta la triste historia del amor del pastor estudiante Grisóstomo, los vocablos como *el cris del sol y de la luna*, *el año estil*, y *vivir más años que sarna*, cuando tendra que decir, como corrige don Quijote, *eclipse*, *estéril*, *Sarra*. Pero, el trocar la forma fónica y, claro está, escrita de los vocablos latinos y cultos encuentra la mayor aplicación y

⁶ Alessandro Manzoni: *Promessi sposi*, UTET, Torino, 1958, cap. XIII.

función estilística en las palabras de Sancho y condiciona sabrosas pláticas entre el caballero andante y su escudero. Y es aquí cuando mejor se constata la tendencia, en unos casos clara y evidente, hacia la motivación semántica:

*Y ¿dónde has visto tú, o leído, jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia, por más homicidios que hubiese cometido?
Yo no sé nada de omecillos, respondió Sancho. (I, 10)*

Por lo visto, Sancho desanudó el demasiado obscuro *homicidio* como diminutivo de HOMO.

Quien ha infierno —respondió Sancho— nula es retencio, según he oído decir.

No entiendo qué quiere decir retencio —dijo don Quijote.

Retencio es —respondió Sancho— que quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede. (I, 25)

Evidentemente, la REDEMPTIO latina fue, según Cervantes, palabra demasiado complicada para el habla popular. Es curioso que el pensamiento de Sancho sobre la imposibilidad de salir del infierno no sea alcanzado inmediatamente de don Quijote, el cual de regla corrige a su escudero:

Señor, ya yo tengo relucida a mi mujer a que me deje ir con vuesa merced adonde quiera llevarme.

Reducida has de decir, Sancho —dijo don Quijote— que no relucida. (II, 7)

En el mismo capítulo, el caballero andante non entiende a su escudero cuando éste usa el adjetivo *tan fácil*, sino sólo cuando Sancho explica el adjetivo con *soy tan así*.

Sancho trueca a veces también apellidos de persona. En I, 20 se presenta a Catón Censorius como símbolo de justicia y equidad; para Sancho es *Zonzorino*: *Que fue una sentencia de Catón Zonzorino, romano*. La imagen fónica del vocablo hace pensar en el adjetivo castellano *zonzo* ‘tonto’; conque, la “estropeadura” estaría condicionada por la búsqueda de una motivación. Irónica, claro.

Las prevaricaciones presuponen siempre dos personas; la que comete el error es por lo común de extracción social más baja: en *El Quijote* éstos son el escudero o los cabreros, y el que enmienda es don Quijote, en *Rinconete y Cortadillo* un caballero, ajeno a la cofradía de Monipodio. Sin embargo, cuando Sancho habla con su mujer, Teresa, sobre cómo y con quién casar a la hija Sanchica, es ésta, Teresa, la que cae en el error y es Sancho quien la corrige:

Y si estáis revuelto en hacer lo que decís...

Resuelto has de decir, mujer —dijo Sancho— y no revuelto. (II, 5)

Sancho, futuro gobernador, tomó sobre sí también el papel de corrector.

SANČO, PREKROJEVALEC DOBREGA JEZIKA

Latinščina je bila za veliko evropskih jezikov skozi dolga stoletja edino sredstvo za vsakršno kulturno in duhovno udejstvovanje. Teža latinščine je obstala zlasti v romanskih deželah, tudi potem, ko so si te že ustvarile svojo književnost v ljudskem jeziku. Gotovo pa je, da je bilo dobro znanje latinskega jezika čedalje bolj omejeno na šolane ljudi. In še pri teh je popuščalo. Cervantes se v svojih literarnih delih, tako v *Don Kihotu* kot v *Zglednih novelah* norčuje iz neznanja, ki se kaže v krivenčenju latinskih in, širše, manj znanih, manj rabljenih, neljudskih besed; in take in podobne skrivenčene oblike so se v Cervantesovem času gotovo pojavljale, zato jih izrablja kot stilistična sredstva. Ena črta je vsem tem besedam skupna: zdi se, da je osnovno vodilo vsakega takega spreminjanja želja govorečega, da bi bila beseda motivirana. Gre torej za torej ljudsko etimologijo.

ARTE

APROXIMACIÓN AL ARTE MUDÉJAR EN LA CORTE DE ENRIQUE IV

El Arte Mudéjar es, sin duda, uno de los conceptos más confusos dentro de la Historia del Arte Español tanto por su definición, como por sus límites cronológicos.

Si atendemos al significado que viene expresado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, "*mudéjar*" tiene su origen etimológico en el vocablo árabe *mudayan*, término con el que se designa al musulmán a quien se permitía seguir viviendo entre los vencedores cristianos, sin mudar de religión, a cambio de un tributo.¹ Ya desde el siglo XIV, se tiene constancia del uso de esta palabra. Desde el reinado de los Reyes Católicos, los musulmanes convertidos al cristianismo pasarán a denominarse *moriscos*.

En el siglo XIX, don José Amador de los Ríos² emplea por primera vez Arte Mudéjar para referirse al arte realizado por los mudéjares. Desde este momento, no sólo nace un término artístico que quiere definir un estilo, sino toda una polémica alrededor suyo, puesto que entre el señor Amador de los Ríos y otro historiador, don Manuel de Assas, se entabla una discusión bizantina sobre la paternidad del término, que ambos se atribuyen. A partir de aquí, las diferentes visiones que el arte mudéjar ofrece provocan todo tipo de diatribas dialécticas entre distintos historiadores, sin que todavía se haya alcanzado un mínimo de unanimidad en torno al mismo. Asumiendo las dificultades que entraña este asunto, a continuación trataré de presentar otro intento más, —y, por tanto, muy discutible—, de aproximación a la arquitectura de este período.

Repasando las acepciones más extendidas, observamos como el *Arte Mudéjar*, definido en un primer momento como el Arte que hacen los mudéjares, es un término no del todo exacto, puesto que no son sólo los artífices de origen musulmán los que llevan a cabo este tipo de obras. Muchos de ellos eran cristianos e, incluso, a menudo encontramos a autores transpirenaicos, que al llegar a estos reinos asumen este tipo de formas artísticas. Por otro lado, si la mayoría de las obras permanecen en el más silencioso de los anonimatos por falta de documentación que acredite la presencia de tal o cual artista, cuanto menos es posible conocer la religión de los que las han llevado a cabo.

También está muy difundida la corriente de opinión que define la arquitectura mudéjar como la arquitectura exclusivamente hecha en ladrillo. Este concepto puede inducir a erro-

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1992, 21° De. T.-II.

² Amador de los Ríos, José: *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*, Discurso de ingreso pronunciado en 1859 ante la Academia de Historia y Arte de San Fernando. Recogido por Pierre Guenoun, introducción, edición y notas, en *Centre de Recherches de l'Institut D'Études Hispaniques*, París, 1965.

res puesto que estas formas también se realizan en piedra, aparte de que el uso del ladrillo es una constante en la Historia de la Arquitectura tanto occidental, como oriental.

Desde otro punto de vista, el arte mudéjar se ha entendido como un estilo ornamental,³ que cumplía la misión de aligerar con motivos islamizantes las severas construcciones románicas o góticas, sin tener muy en cuenta que el mudéjar ofrece soluciones constructivas en muchos casos, sobre todo en lo que se refiere al sistema de cubrición de bóvedas y soportes. Por ejemplo, la utilización del arco de herradura se ha asimilado a la influencia oriental y, si bien es cierto que esta forma es característica del arte islámico, también lo es que ya desde la época visigoda, anterior a la invasión musulmana, en la Península ya se conocía y utilizaba este tipo de arco.⁴

Ni siquiera sus límites geográficos son estrictamente peninsulares, puesto que la influencia mudéjar se puede apreciar tanto en Italia, como en el sur de Francia, llegando hasta Inglaterra. Así mismo es innegable su presencia tanto en el norte de Africa como en América, dado que España, lógicamente, exporta también su arte a los territorios que conquista. No obstante, hablar en un período como el que nos ocupa de arte nacional o español no deja de ser aventurado, puesto que estos conceptos de lo nacional o lo español pertenecen a un momento bastante más cercano al siglo XX que a las postrimerías de la Edad Media. Por tanto, hablar de un arte exclusivamente español, aún siendo este país el más abundante en ejemplos y con brillantes exponentes, responde fundamentalmente a un momento muy concreto de la historiografía española reciente.

Por otro lado, los intentos de periodización son igualmente confusos y arriesgados, puesto que no sigue una trayectoria lineal. Desde la óptica de la historiografía islámica, se relaciona con las etapas del arte musulmán: nazarí, omeya... Desde la visión occidentalista, el arte mudéjar convive y se mezcla con los estilos románico y gótico. A partir del siglo XVI y en las sucesivas centurias, es patente la pervivencia de las formas mudéjares que son asimiladas como parte integrante de la evolución arquitectónica, pero siempre evitando reducirlas a "invariante" de nuestra Arquitectura.⁵ Hasta el punto de que en el XIX se revitalizan estas formas a cargo de los arquitectos de este siglo, que aportan su peculiar interpretación del pasado con la tan extendida moda del *Neomudéjar*, que se desarrolla hasta bien entrado el siglo XX.

Es apreciable cómo el llamado arte mudéjar se ha convertido en un cajón de sastre donde van a parar todos los rasgos difíciles de encasillar durante la Edad Media y Moderna. Incluso, ha sido conocido nominalmente como arte mauritano-bastardo, lo que representa un

³ Azcárate Ristori, José María: *Arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, 1958. «La aportación del mudéjar al gótico de esta etapa no supone una fusión o simbiosis, que suponga una mutua vivificación. La incorporación de elementos u organizaciones mudéjares es algo accesorio, adventicio, totalmente independiente que, a lo sumo, embellece las formas góticas como la hiedra al muro que recubre.», pg. 8.

⁴ Gómez-Moreno, Manuel: "Excursión a través del arco de herradura", *Cultura Española*, T.-III, pg. 705.

⁵ Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizas de la Arquitectura española*, Madrid, 1947.

claro exponente de hasta qué extremo se puede llegar en el intento, —al que los historiadores somos tan aficionados—, por periodizar y compartimentar la Historia del Arte.

El Arte mudéjar surge como resultado de un largo y fructífero proceso que va definiéndose a lo largo de ocho siglos. Tradicionalmente, la Reconquista ha sido presentada como interminables guerras entre moros y cristianos. Bien es verdad, que, hasta que los cristianos recuperaron sus tierras en manos musulmanas, muchas y sangrientas fueron las batallas, pero tampoco podemos olvidar que los períodos de paz eran más frecuentes y a finales del siglo XV, cuando se culmina el proceso reconquistador, los musulmanes y judíos pertenecían a esta tierra tan legítimamente como los cristianos y, por tanto, también la sentían como suya.

La Reconquista, aparte de la multitud de escaramuzas que se suceden, se entiende como un cambio de dominación en la que los vencidos, ya sea en una dirección o en otra, básicamente no cambian su forma de vida, sino de señor. Los cristianos peninsulares estaban lejos de emular el espíritu que en el resto de Europa arrastraba a los caballeros a las Cruzadas, —asunto, por lo demás, muy discutible—, sino que más bien era una cuestión feudal de vasallos, tributos y señoríos.

Es con Isabel la Católica cuando el perfil religioso de guerra santa pasa a un primer plano y, prueba de ello, es que serán los Reyes Católicos los que concluyan este dilatado proceso y eliminen el poder musulmán del territorio ibérico. Para acelerar la resolución de este objetivo, se expulsa a la comunidad judía en 1492 y a los musulmanes en 1502,⁶ que será en 1525 en el reino de Aragón. Gran número abandona la Península. Entre los que se quedan, las conversiones se multiplican mientras que desde la corona se persigue con saña a los que mantienen su religión fuera del plazo legal. No hay que olvidar que, incluso, bajo el reinado de Felipe III, en 1609, se decreta una segunda expulsión de los moriscos, lo que indica hasta qué extremo la minoría de origen islámico estaba arraigada en la Península Ibérica.

Durante ocho siglos y, consecuencia directa de compartir el mismo territorio, se produce un lógico intercambio de costumbres, de conceptos, de conocimientos y, por supuesto, de las artes, que es lo que ahora nos ocupa. Evidentemente, las relaciones hispano-musulmanas producen obras de arte de distinto corte: hay obras enteramente cristianas, otras netamente islámicas y, en la mayoría de los casos, se produce una convergencia en la que cada cultura aporta su particular forma de entender el arte, alcanzando una indisoluble compenetración.

La ciudad de Segovia supone un interesante exponente para analizar cómo la convivencia entre las tres religiones del Libro se lleva a cabo en una ciudad media de Castilla que, además actúa como corte de la Casa Trastámara. Por otra parte, prefiero centrarme en el siglo XV, puesto que es a finales de este siglo cuando se culmina el proceso de diálogo entre las tres culturas, llegando a su definición máxima, justo antes de la irreversible ruptura, cuando el grupo dominante, —los cristianos—, se haga dueño absoluto de la situación.

La dinastía de los Trastámara, durante el siglo XIV y XV, siempre se distinguió por, si no la tolerancia, sí el respeto distante a las minorías religiosas. En las obras patrocinadas por

⁶ Pragmática del 11-II-1502.

la Corona participaron activamente maestros y artesanos musulmanes y en puestos de gran responsabilidad política son muchos los judíos de que se tiene constancia. Durante el reinado de Enrique IV, apodado *el Impotente*, la presencia de personajes de estas religiones llega a su punto más álgido, y comienza su definitivo declive cuando su hermanastra Isabel ocupa el trono y decide la expulsión o forzosa conversión de las dos comunidades minoritarias.

El período en que la Corona es regida por el rey Enrique de Trastámara (1454–1474), políticamente se define por la más que dudosa gestión y la incapacidad de sobreponerse a las encontradas facciones en las que se dividía el reino castellano. Sin embargo, esta inestabilidad política contrasta con la expresión artística, que vive unos momentos amables y fructíferos, tendiendo el puente definitivo entre la Edad Media y la Moderna.

Con Enrique IV se produce un fuerte movimiento a favor de lo musulmán, enarbolado por el propio rey. La impronta islámica salpica los más diversos aspectos de la vida cotidiana, viviéndose una verdadera moda de costumbres y formas a la mora. El rey y los grandes señores cercanos a la corte decoran sus palacios imbuidos de un refinado espíritu oriental, a imagen y semejanza de los palacios andalusíes, con yeserías, azulejos, tapices, alfombras y almohadones.

Esta afición del rey cristiano por lo amoriscado, llega al punto de que en la corte la etiqueta imperante era *a la usanza morisca*, como muy bien describe el noble bohemio el Barón de Rosmithal de Blatna en su *Viaje por España*.⁷ En la relación de este viaje, el barón se muestra visiblemente impresionado al descubrir el esplendor del Alcázar de Segovia y ser recibido por el rey a la manera mora, sentado entre almohadones y vestido como un príncipe granadino. Existen testimonios de que, por ejemplo, en una fecha tardía como 1517, el II Marqués de Villena, don Diego López de Pacheco, todavía se tocaba con turbante.

Las armas, la forma de guerrear, las sillas, la monta a la jineta..., todas las actividades se imprimen de ese toque moruno. Se ha querido ver esta corriente como producto de los botines que conseguían los caballeros cristianos en las razzias e incursiones por territorios musulmanes, adueñándose de armas, muebles, orfebrería, etc. Sin embargo, responde a razones más complejas que al ocasional fruto de la rapiña. Igualmente, es apreciable la difusión que las formas de vida cristianas tuvieron en los reinos musulmanes de la Península, aunque este asunto es otro complejo capítulo que ahora no voy a tratar.

En definitiva, el intercambio cultural es un hecho consumado a finales del siglo XV. Es muy probable que las escuelas de Gramática y Filosofía que funda Enrique IV en Segovia estén sabiamente empapadas de los conocimientos musulmanes. El mundo de los libros tiene excelentes ejemplos de encuadernaciones mudéjares, en las que el refinado trabajo en cuero ha dejado auténticas obras de arte bibliográfico. Hasta la intrincada letra de los docu-

⁷ *Viaje del Noble Bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal. Hecho del año 1465 a 1467; recopilado en García Mercadal, J.: Viajes de Extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI, Madrid, 1952, pg. 297.*

mentos de la época transmiten unos rasgos amoriscados, lo que, por otra parte, dificulta grandemente su lectura.

La protección del rey por esta cultura llega a tal extremo, que en 1464 recibe un ultimatum⁸ firmado por numerosos nobles de los más principales que le reprochan su excesivo favor a estas minorías religiosas, ya que ni protege la ley de la Iglesia de Roma e, incluso, su guarda personal se encomienda a los moros, en detrimento de los nobles cristianos que son los que legítimamente debían asumir esta función. Sobre la entrada principal del Alcázar existía una Galería conocida como *la de Moros*, puesto que era el lugar desde donde vigilaba su guardia personal.

Como resultado de esta política iniciada por sus antecesores, en Segovia conviven en una pactada armonía judíos, moros y cristianos. Ni siquiera se sufrieron en esta ciudad las sanguinarias persecuciones que vivieron varias juderías en 1391.⁹ En contra de lo que parece habitual, no se puede hablar de tres ciudades distanciadas o divididas. Todo lo contrario. Los judíos vivían en el barrio de la Judería, —en la zona comprendida entre el Alcázar y la Catedral por la vertiente sur—, que acumulaba el mayor número de vecinos seguidores del Talmud y en donde estaban situadas sus tres sinagogas, —formando una de las grandes juderías ibéricas—, pero también se encontraban diseminados por el resto de la ciudad. Se tiene conocimiento también de dos escuelas rabínicas en las inmediaciones de la Judería.¹⁰ Su cementerio se ubicaba enfrente de ésta separado por el valle del río Clamores, en las laderas del Pinarillo.

Por su parte, la población mahometana, que se incrementó notablemente en siglos XV y XVI fruto de la protección enriqueña, no se encerraba en la Aljama o Morería, cercana a la parroquia de San Millán, sino que habitaban repartidos por distintas zonas de la ciudad, dentro y fuera del recinto amurallado. Parece ser que el cementerio o maqbarat se encontraba fuera de la ciudad, al borde del camino que hoy es la carretera de Madrid.¹¹ Curiosamente, son las Canonías, donde residían los canónigos de la Catedral, el único espacio del solar urbano literalmente acotado y definido.

La distribución de la población respondía más a los oficios que desempeñaban que a la religión a la que pertenecían. Exactamente igual que los cristianos. Todos tenían sus iglesias y sinagogas, de mezquitas no tengo noticias, pero consta como, por ejemplo, la iglesia de San Miguel, en el centro de la ciudad, se utilizaba también para impartir las enseñanzas del Corán.

⁸ Salvá, M. y Sainz de Baranda, P.: *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, T.-XIV, Madrid, 1849. En este volumen se recogen las duras recriminaciones hechas al rey Enrique IV por diferentes Arzobispos, Obispos, Caballeros y Grandes de España. Fechada en Cigales, a 5-XII-1464, pg. 369-395.

⁹ Amador de los Ríos, José: *Historia Social, Política y Religiosa de los Judíos de España y Portugal*, Madrid, 1960.

¹⁰ Ruiz Hernando, J. Antonio: *Historia del Urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, Madrid, 1982, 2 vol. Pg. 103. Esta obra es fundamental para todos aquellos que se quieran acercar al estudio y conocimiento de la ciudad de Segovia.

¹¹ Ruiz Hernando, J.A.: *Op. cit.*, pg. 96.

El urbanismo en la ciudad también es sensible a la influencia musulmana y en el trazado urbano aparecen numerosas construcciones bajo la denominación de *corrales*, que son construcciones de una sola entrada desde la que se tenía acceso a un patio desde el que se distribuían varias viviendas. De esta manera, encontramos varios corrales como el *de Moros* o el *de la Poza*, por señalar algún ejemplo, que dejan constancia de la fuerte presencia musulmana en la ciudad.

Así mismo, edificios públicos como la Alhondiga, —lugar para almacenar, comprar y vender el grano— o el mismo Alcázar, reflejan un significante de origen árabe. Igualmente hay un sinnúmero de términos relacionados con los oficios, sobre todo en el ámbito de la construcción, con el mismo origen: alarifes o maestros de la construcción, albañiles u obremos, o la froga, técnica de la fábrica hecha con ladrillos...

La mayoría de la población mudéjar se dedica a la agricultura, acusando una fuerte presencia en el mundo rural por ofrecer mano de obra barata y por la despoblación de este medio. Dentro de las ciudades, es un colectivo dedicado preferencialmente a las artes y artesanías, —gracias a la gran pericia técnica que poseían y a sus conocimientos transmitidos de generación en generación—. La aportación más interesante a la arquitectura de este período consiste en el uso de yeserías y artesonados, aparte, claro está, de las diferentes tipologías de soportes, arcos, alféces y cerramientos de bóvedas. Sin embargo, estos últimos responden más nítidamente a la arquitectura puramente musulmana.

Dominaban el arte de las yeserías, en los que alcanzaron gran habilidad con los conocidos diseños de juegos geométricos y florales plagados de exóticos arabescos. La decoración se concentra sobre todo en zócalos, puertas y ventanas como es habitual en la arquitectura de este período. Este sistema de yeserías aplicada en el interior pasa también a la cubrición de los muros externos de las construcciones, llevando a cabo el peculiar trabajo de los *esgrafiados*, tan característicos de la arquitectura segoviana y fórmula empleada hasta nuestros días. El éxito del esgrafiado reside en que aún una función práctica como es la recubrición del muro, normalmente de ladrillo o adobe, protegiéndolo de las inclemencias exteriores, con una función estética en el que un simple muro, por obra y gracia del esgrafiado sabiamente aplicado, otorga otra categoría a la casa en cuestión.¹²

El trabajo en madera es una de las grandes contribuciones artísticas del Islam a Occidente. Consiguen resultados espectaculares, sobre todo, en los sistemas de cubiertas apoyados por avanzados conocimientos y una refinada técnica. Los aleros y los artesonados comienzan a multiplicarse en la mayoría de los edificios. El sistema basado en la utilización de artesones para la cubrición de grandes espacios, —iglesias, monasterios y palacios—, consigue una adecuada solución a este problema, ofreciendo un sinfín de posibilidades y permitiendo a su vez desarrollar todo la ornamentalidad que se desee. Los artesonados se pintan, se doran, permiten incrustaciones de otras maderas o de azulejos, se les deja al natural...

¹² No podemos olvidar que las pintorescas fachadas de ladrillo y entramado de madera, que tanta aceptación tienen en la actualidad, nunca se contemplaron de esta forma, sino siempre con alguna recubrición de cal, yeso o cualquier tipo de enlucido.

Es comprensible, por tanto, la rápida aceptación que tuvieron y como pasaron a formar parte habitual de las actividades arquitectónicas y de las Ordenanzas de varias ciudades. Encontramos, así, la gran difusión que tuvo el *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco*, —publicado en Sevilla, en 1633, por Diego López de Arenas—, o los diversos tratados sobre las *carpinterías de lazo*.

Pero donde más quiero resaltar la presencia de estos usos artísticos es en la arquitectura palaciega. Durante el siglo XIV y XV, se construyen gran número de edificios de carácter civil. La pacificación de Castilla con respecto al Islam coadyuva a que las viejas fortalezas castellanas vayan perdiendo su carácter defensivo y se asemejen cada vez más a lo que entendemos por palacios, por lo menos en el interior. Es fácil suponer que los austeros muros de los castillos albergaban una vida difícil y nada cómoda y, por tanto, los poderosos nobles se rindan ante el lujo de los palacios orientales, que ofrecían unas condiciones infinitamente más benevolentes y hospitalarias a sus inquilinos.

Los castillos medievales, arruinados por el paso del tiempo y los ocasionales ataques, y una nueva concepción de la vida, que se abría paso cada vez con más firmeza, provocan la construcción, rehabilitación y radicales reformas de estas moles arquitectónicas encaminadas a facilitar la estancia en ellas. Asistimos, pues, a la transformación de las fortalezas en palacios que, como es habitual en esta época, en la mayoría de los casos las formas exteriores permanecen arraigadas a la tradición medieval, mientras el interior augura la definitiva instalación de conceptos y visión renacentistas. Un caso elocuente son los Mendoza con las remodelaciones que hacen en el castillo del Real de Manzanares y la construcción de nueva planta del Palacio del Infantado en la ciudad de Guadalajara, ya al morir el siglo XV.

En la Segovia de Enrique IV encontramos como el rey sucumbe a la tentación de edificarse palacios, y prueba de ello son los tres exponentes con los que cuenta la ciudad en este momento: el Alcázar, el palacio de San Martín y el cazadero de San Antonio.

Las obras efectuadas en el Alcázar continúan la política de reformas iniciada con Catalina de Lancaster en un intento de dotar a la fortaleza de la envergadura y suntuosidad necesarias para acoger a la corte y cobijar el Tesoro de Castilla. La elevación de la Torre del Homenaje y la construcción de la llamada Galería de Moros son los puntos fundamentales donde se concentra la actividad edilicia.

En la decoración de los interiores se recurre a maestros de origen musulmán, como Xad del Alcalde, —quien también trabajó en la Cartuja de El Paular y es fácil suponer que en otras obras de este período—, que concede a las estancias la magnificencia que tanto impresión causó en su época y aún después. Los trabajos de yeserías y los espectaculares artesonados que cubren las salas convierten al Alcázar en uno de los más espléndidos palacios de Europa, al ofrecer un lujo inusitado para la tosquedad imperante en el occidente conocido.

Fatalmente, este singular monumento sufrió un desastroso incendio en 1862, que redujo a cenizas los ricos artesonados y las profusas decoraciones de los muros, aparte, claro está, de un sinnúmero de objetos muebles, así como pinturas, tapices y otros bienes de fácil combus-

ción. La reconstrucción que el arquitecto Odriozola y otros personajes posteriores perpetraron en el Alcázar desfiguró en gran medida la genuina estampa del edificio.

En cuanto al Palacio de San Martín se refiere, era práctica habitual entre los reyes no habitar de continuo en la “residencia oficial” y buscarse una estancia más cómoda en casas señoriales o monasterios. De todos es conocido el frecuente hospedaje de la realeza en conventos, donde no sólo ofrecían unas condiciones más favorables, sino que también otorgaban una mayor seguridad en tiempos de inestabilidad social y política,¹³ quedando los palacios y castillos para celebraciones y recepciones oficiales. Enrique IV se manda construir este palacio en el centro de la ciudad.

Fragmentado poco después de la muerte del monarca, se habitó poco tiempo y, al parecer, estaba formado por una serie de estancias vertebradas por patios que no respondían a un proyecto coherente, sino que era una suma de elementos añadidos. El exterior era pobre, aparejado a base de mampostería y ladrillo. En contraste, los interiores estaban ricamente decorados.

Poseía el conjunto una pequeña pero sólida capilla de sillares, conocida posteriormente como la capilla de la Concepción, que se conserva actualmente. Cuando en 1518 Pedro López de Medina y su mujer compraron el conjunto para fundar un Hospital de Viejos, eligieron esta capilla para albergar sus enterramientos. Existía una leonera acondicionada con espejos para que la corte y el rey, tan aficionado a las fieras, disfrutaran viendo a los animales salvajes. La posesión de este tipo de espacios de recreo con alimañas en cautividad era muy frecuente en la Edad Media y, aún, posteriormente —como se verá en el Palacio del Buen Retiro en el Madrid de Felipe IV—, en lo que, por otra parte, se ha querido ver como otro reflejo más de la influencia oriental. Este tipo de actividades lúdicas dan lugar a un gran número de episodios y leyendas enmarcadas dentro de la literatura cortesana.

Por último, el cazadero de San Antonio el Real cierra el programa de residencias reales que Enrique IV emprende en Segovia. A medio camino entre la ciudad y el campo, su carácter suburbano le hizo lugar preferido para las salidas de caza del rey que, como se desprende de las Crónicas de su tiempo, era la actividad a la que con más deleite se prestaba el monarca. Además se encontraba en la salida hacia Balsaín, donde allí tenía otro cazadero que conectaba con los caminos hacia El Pardo y Madrid.

De este palacete poco se conoce de su forma original, puesto que en 1455 Enrique IV lo cede a la rama observante de los franciscanos para edificar allí su monasterio. Por tanto, según la cronología se deduce que fue construido siendo todavía príncipe don Enrique y que apenas lo habitó siendo rey. Se conservan algunas estancias con magníficos artesonados de la época y con el impagable valor de ser de los pocos trabajos de este tipo que han permanecido prácticamente intactos. Tras ser abandonado por la comunidad franciscana, en 1488 pasa a albergar a la orden de Santa Clara, en cuyas manos permanece hasta la fecha.

¹³ Para más información sobre este punto ver Chueca Goitia, Fernando: *Casas Reales en Monasterios y Conventos Españoles*, Madrid, 1983, 2ª Ed.

Otros palacios se construyen para la nobleza deseosa de exhibir su poderío en la construcción de sus viviendas. En la provincia de Segovia hay notables ejemplos de castillos reformados en esta época por sus propietarios. Allí están los elocuentes ejemplos de Castilnovo, el castillo de Coca, perteneciente a la familia de los Fonseca, o el de Cuéllar de los Alburquerque.

La arquitectura religiosa también ofrece interesantes exponentes en este período. Aunque el objeto de estas líneas sea la arquitectura civil patrocinada por la Corona, es necesario mencionar algunas contribuciones a la edificación de iglesias y monasterios. Los sólidos templos románicos de la ciudad experimentan a finales del XV algunas reformas que consisten, en la mayoría de los casos, en la construcción de capillas particulares con destino funerario —por ejemplo, las iglesias de la Trinidad y de San Martín— y la reforma o cerramiento de algunas bóvedas.

Entre los monasterios destaca la fábrica de El Parral, fundación de Enrique IV y del Marqués de Villena, para albergar a la orden de San Jerónimo. Es el único edificio religioso de nueva planta que se levanta en este momento. Sus claustros, subsidiarios artísticamente del monasterio cacereño de Guadalupe, son un claro exponente del llamado Arte Mudéjar, fundamentalmente por las arquerías en ladrillo visto, —con el consiguiente efecto cromático en rojo y blanco—, y los arcos que cubrían los recorridos conventuales.

En definitiva, en la corte de Enrique IV se adopta el arte mudéjar como estilo imperante en la construcción de edificios civiles, mientras que la arquitectura religiosa se mantiene más fiel al gusto gótico europeo. El triunfo de Isabel la Católica y su proyecto de purificar una sociedad demasiado “contaminada” por las minorías religiosas, hace que en los años posteriores la arquitectura vuelva a mirar al Norte en vez de al Sur, dando lugar a la aparición de ese estilo conocido como *Arte Isabelino* o *Reyes Católicos* o *Estilo Isabel* y tan confuso de definir como el propio arte mudéjar. No obstante, la influencia musulmana estaba ya demasiado arraigada...

O UMETNOSTNEM STILU MUDÉJAR NA DVORU HENRIKA IV

V svojem članku nam avtorica poda kratek oris razvoja umetnostnega stila mudéjar, od njegovih začetkov v 8. stoletju pa do ponovne obuditve med t. i. historičnimi slogi v 19. stoletju, s posebnim poudarkom na 15. stoletju in razcvetu tega stila na dvoru Henrika IV; vladarja, za čigar vladavine na prelomu srednjega v novi vek je posvetno stavbarstvo doživelo svoj vrh. Avtorica ugotavlja, da je bila slogovna in časovna opredelitev stila mudéjar vedno problematična in bo taka po vsej verjetnosti tudi ostala, saj gre v tem primeru za pravicato prežemanje krščanskih in arabskih slogovnih prvin (težka romansko/gotska zunanjščina v nasprotju s fino štukaturno dekoracijo, kasetiranimi stropovi, umetelnim opaženjem itd.), za neločljivo celoto, ki verodostojno odseva sožitje dveh kultur pa tudi tolerantnost tedanjih vladarjev.

EL CUERPO HUMANO COMO SÍMBOLO EN *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS*: EL TRÍPTICO DE EL BOSCO Y LA PELÍCULA DE CARLOS SAURA

Introducción

Cuando en España se menciona *El jardín de las delicias*, lo primero que a uno le viene a la mente es el tríptico que pintó el holandés Hieronymus Bosch, más conocido como El Bosco, en el siglo XVI. Pero además de este cuadro, que actualmente se encuentra en el Museo del Prado de Madrid, hay otras dos obras con el mismo título en este país: una es la pieza literaria de Francisco Ayala titulada *El jardín de las delicias. El tiempo y yo* y la otra, una película del realizador Carlos Saura, que es en la que voy a centrar precisamente mi interés a fin de estudiar las conexiones que existen entre ella y el cuadro pintado por El Bosco.¹

Aunque a la hora de hablar de una posible relación, Saura admitió que en su “cuadro fílmico” existía una referencia explícita al pictórico, el cineasta no llegó a explicar a fondo esta cuestión, o al menos eso es lo que se desprende de una entrevista concedida a E. Brasó (1974:288):

Yo creo que el título de *El jardín de las delicias* se corresponde con lo que narra, es coherente con la película. Pero no tiene una relación directa con el cuadro de El Bosco. La hay en cuanto que el cuadro de *El Jardín de las delicias* me sugiere algo del cuadro que he hecho... No sé, en cierta forma esta idea mía de construir un retablo grotesco... Pero el cuadro, aunque sí es un retablo grotesco, está llevado al paroxismo simbólico, donde ya los seres dejan de ser seres y se convierten en extraños animales. En el fondo, sí, qué duda cabe de que hay una influencia; muy lejana, pero influencia. Y en ese sentido el título es explícito.

Años más tarde, Saura daba la impresión de haber reflexionado más profundamente sobre esta cuestión, y en otra entrevista concedida a B. Cohn (1977:31) explicaba así el porqué del título:

¹ Como dato anecdótico, una vez se empezó a exhibir la película, cuenta Saura que recibió una carta del dramaturgo Fernando Arrabal en la que éste le acusaba de haber plagiado una obra suya de teatro que iba a estrenar también con el mismo título. Ante esto el cineasta le respondió que, por si lo había olvidado, *El jardín de las delicias* también era el nombre de un cuadro famoso (en M. Hidalgo, 1981:82).

Primero, porque me gusta mucho el cuadro. Luego, porque España es un poco un jardín de las delicias lleno de pequeños monstruos. He pensado que en el jardín se puede hacer de todo, todo puede ocurrir.²

En estas explicaciones Saura hablaba de “retablo grotesco”, “paroxismo simbólico”, “seres convertidos en animales”, “monstruos”, “jardines”... admitiendo que todos estos elementos estaban presentes de un modo u otro en su película. Sin embargo, lo que el cineasta no logró ver es el significado y la función que desempeñaban en ella, ya que sólo un análisis detallado de la simbología que encierran ambas obras puede ayudarnos a establecer conexiones a un nivel más profundo.

Ese *enfoque simbólico* que queremos darle a este estudio nos obliga, en primer lugar, a establecer una definición satisfactoria y lo menos restrictiva posible de lo que se entiende por *símbolo*. Partiremos para ello del concepto “barthiano”, que viene a decir que un objeto se convierte en símbolo cuando adquiere, mediante su convención y uso, un significado que lo capacita para significar otra cosa.³ Nuestro objeto de estudio girará en torno al cuerpo humano, al que elevaremos a la categoría de símbolo a fin de ver adónde nos conduce su presencia y tratamiento tanto en el cuadro de El Bosco como en la película de Saura. A este respecto me parece adecuado mencionar aquí lo que dice Peradejordi (1991:7) en su libro titulado precisamente *El cuerpo humano*:

Un símbolo es un estímulo capaz de trasladar a quien lo recibe del plano de lo fenomenológico y existencial al de lo absoluto e inamovible. El símbolo abre el campo de la conciencia haciendo percibir todos los aspectos de la realidad: lo sensible y lo velado, lo manifiesto y lo oculto, lo consciente y lo inconsciente.

El símbolo actúa abriendo el consciente más inmediato y, al mismo tiempo, haciendo emerger hasta la superficie de la conciencia elementos inconscientes por asociación y encadenamiento espontáneo de emociones, imágenes, recuerdos y pulsaciones, concatenando así una reserva de significados.

Al despertar tanto nuestro consciente como nuestro inconsciente, el símbolo nos revela a nosotros mismos, poniendo a cada uno frente a su “otro”.

El jardín de las delicias de Hieronymus Bosch

Hieronymus Bosch, conocido como “el pintor de los martirios infernales”, fue un artista que se destacó por su actitud burlesca y moralista muy cercana a la Edad Media, tal y como se refleja en sus pinturas alegórico-religiosas y en sus temas satíricos tomados de la vida cotidiana.

² La cita ha sido traducida por la autora de este artículo.

³ Para más información a este respecto consultar el libro de John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, 2nd edition, London: Routledge, 1996, pp. 85-92.

El jardín de las delicias concretamente nos ofrece un panorama de figuras que parecen haber sido dotadas de movimiento y donde los límites entre el reino vegetal y animal, la vida y la muerte, lo real lo irreal, dan la impresión de haber desaparecido.

En la composición del cuadro cabe destacar, en primer lugar, la importancia del número tres, que resuelve el conflicto planteado por el dos. El tríptico representa los tres niveles cósmicos, el mundo inferior, el mundo terrenal y el mundo superior, distribuidos de la siguiente manera: A la derecha, la creación; a la izquierda, el infierno, donde un curioso demonio defeca a los pecadores condenados al fuego eterno; y en el centro, parte principal del lienzo donde vemos numerosos cuerpos de hombres y mujeres desnudos y en diversas posturas eróticas, algunos de ellos en posición invertida o metamorfoseados en pájaros o peces, aparece representada la apoteosis de la sexualidad pecaminosa como antecámara del infierno. Esta antecámara es una morada ambivalente, pues lo mismo conduce a la salvación que a la condenación, al mundo superior o al inferior, representados como paraíso o infierno en las alas del tríptico.

No cabe duda de que el cuadro encierra una gran complejidad y por eso ha dado lugar a múltiples interpretaciones, tanto desde el punto de vista de la simbología tradicional, que el autor conocía muy bien, como del psicoanálisis.

En lo que respecta a la simbología tradicional, en *El jardín de las delicias* se observan ciertos símbolos tomados del repertorio gótico presentes a su vez en el esoterismo alquímico y en la cabalística, que convergen en los grandes mitos universales. Entre ellos están el jardín, y asociado a su representación el paraíso terrestre y el cosmos, tal y como señala José Luis Morales y Marín (1984:257):

De origen hebreo, el término paraíso equivale a jardín reservado... por lo que los padres de la Iglesia lo llaman sucesivamente “vergel eterno, lugar de delicias donde las flores se abren constantemente”.

También están asociados al paraíso terrestre dos árboles centrales: el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal, que opone una dualidad al primero. Este último es el árbol de la caída de Adán porque tiene su origen en la experiencia de que el conocimiento conduce al pecado y por lo tanto, significa la experiencia de lo negativo en el mundo y en el hombre, que debe experimentar en sí mismo los sufrimientos de la muerte y la resurrección iniciáticas, equivaliendo ese segundo nacimiento al verdadero conocimiento (J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986:119).

Por último, la fuente de la vida, que se halla en el centro del paraíso terrenal del cuadro, es también muy importante en la simbología esotérica y un tema alquimista que nos remite nuevamente a la idea de la renovación inagotable, del árbol con brotes y de la resurrección, porque la alquimia pide al hombre que sea capaz de acceder a un nivel espiritual que le convertirá en dueño de la materia.

La presencia de estos y otros muchos símbolos nos llevan a pensar que en *El jardín de las delicias* El Bosco quiso representar, de acuerdo con la moral cristiana, cómo los placeres

ciegan a la humanidad, que corre hacia su perdición. En ese sentido el cuadro refleja las partes constitutivas de la naturaleza humana que el hombre no consigue vencer ya que confunde el placer con la felicidad y esto le hace olvidar su salvación espiritual.⁴

Lo que el ser humano busca es liberarse del peso de su ambivalencia instintiva expresando su angustia e intentando superarla en medio de la gran oscuridad, pero el vértigo que experimenta con ello le hace retornar incesantemente sobre las imágenes que suscita y que le fascinan. La pintura recoge de este modo los principios de la filosofía presocrática de los sofistas, Pitágoras y Empédocles, plasmándolos a través de una concepción cristiana donde se presenta la dicotomía entre el *bien* y el *mal* y donde se mezclan la lógica y el absurdo, aunque se vislumbra la ordenación sistemática de un caos en el cual ya no tienen vigencia ni las leyes morales ni las sociológicas, ni siquiera las leyes históricas por las que se guía nuestra conducta. Como deduce Gauffreteau (1967:240):

Bosch halló un morboso placer en ir descomponiendo el mundo como una maquinaria pues, al hacerlo, aparte de saciar su inmensa facultad de imaginar y de recrear por la imagen visual, exponía su idea del mundo, su concepción de una realidad fatalmente escindida y destinada a una progresión cuantitativa que Plotino condenó ya en sí misma, pero que imaginó apta para una reversión gigantesca hacia la fuente originaria y primordial.

En lo que respecta a las reflexiones psicoanalíticas de las que también ha sido objeto *El jardín de las delicias*, hay que decir que si bien parten de postulaciones y teorías diferentes, las conclusiones a las que llegan se aproximan considerablemente a las interpretaciones tradicionales. A la luz de las teorías de Jung y Freud por ejemplo, los desnudos pintados por El Bosco no tienen nada de sana sensualidad, sino que son descarnados y de una perversión altamente intelectual. De ello podría deducirse que su autor debió estar atrapado entre el horror y el deseo, entre el ascetismo y el libertinaje, pues la concatenación de los placeres de los sentidos que se observa en la pintura nos hace pensar en una gran represión sexual, en una crisis del individuo que lucha entre la austeridad y la tensión mística por un lado, y el placer de la carne y la libertad sexual por el otro. A este respecto me remito de nuevo a las reflexiones de Gauffreteau (1976:130):

Muchas veces, en el “jardín”, los deseos insatisfechos intentan irrumpir en la conciencia, desde el inconsciente. El encuentro o, más bien, el choque de los instintos profundos con las prohibiciones forjadas por la educación familiar y por la sociedad, necesariamente habrían de producir una angustia de conciencia que parece directamente ligada, en Bosch, al miedo al castigo. Sus terribles *Infiernos* lo confirman, así como muchos elementos

⁴No hay que olvidar que el cuadro es además contemporáneo a la época en que Erasmo escribió sus discursos, y es probable que El Bosco tratara con su pintura de reflejar la profunda crisis religiosa y moral que iba a provocar la separación del Norte de Europa.

esparcidos por su obra y más o menos conducentes a la idea de la castración [...]

Si intentamos esquematizar lo dicho más arriba, vemos que todo el cuadro aparece marcado por una tensión entre las dos partes constitutivas de la naturaleza humana, que a su vez se presentan asociadas a una serie de elementos:

MAL	BIEN
Cuerpo	Espíritu
Sexualidad	Misticismo
Instintos	Prohibición
Condena	Salvación
Descenso	Ascensión
Izquierda	Derecha
Árbol de la vida	Árbol de la ciencia
Muerte	Resurrección

Estos pares dicotómicos también se encuentran presentes, como veremos, en *El jardín de las delicias* de Saura, y la forma en la que pasaré a demostrarlo es mediante un análisis pormenorizado de algunas de las secuencias más significativas del filme.

El jardín de las delicias de Carlos Saura

Por sus características generales, podríamos clasificar este *Jardín de las delicias* de drama psicológico: La película, que fue realizada en 1969,⁵ cuenta la historia de Antonio Cano, un hombre de unos cuarenta años que tras sufrir un accidente de coche cuando iba con su amante, queda en un deplorable estado mental y físico, ya que ha perdido la memoria y debe estar en una silla de ruedas. Ante esta situación su familia, que pertenece a la alta burguesía madrileña católica y de derechas, intenta mediante una serie de representaciones y asociación de ideas, hechos y personas, que el enfermo recuerde su vida pasada y sobre todo, ciertos datos relacionados con el negocio familiar. Pero además de estas representaciones el propio Antonio, de forma mayormente involuntaria, va a experimentar en ocasiones un desdoblamiento que le hará ser protagonista de otro tipo de representaciones, en este caso subjetivas.

Las cuatro secuencias seleccionadas aquí corresponden precisamente a dos representaciones familiares organizadas por el padre de Antonio, y alternadas a ellas, dos representa-

⁵ *El jardín de las delicias*, al igual que otras muchas películas de la época, tuvo problemas con la censura española siendo retenida durante siete meses por la Dirección General de Cine. Entre los motivos que en su momento fueron causa de problemas para su exhibición, se argumentaron los siguientes:

- Burla manifiesta hacia la acción de nuestro Ejército en cuanto a la última guerra española y desprecio hacia los principios del Movimiento Nacional.
- Presentación irreverente de las prácticas, creencias y ceremonias religiosas con una intención maligna que confina a la blasfemia (M. Oms, 1981:141).

ciones subjetivas originadas por el protagonista. Para poder identificarlas, pasaré a denominarlas de la siguiente manera:

1. Secuencia de la iniciación
2. Secuencia de la caída
3. Secuencia de la Primera Comunión
4. Secuencia final

1. Secuencia de iniciación

La película comienza cuando la familia de Antonio hace una primera representación al enfermo, obligándole a remontarse a la edad de cinco años. Vemos cómo el protagonista es trasladado hasta el escenario que han montado todos los miembros de la casa: el padre, la esposa, los hijos, la enfermera, los sirvientes y una actriz profesional que sustituye a la madre, ya fallecida. En el escenario están el padre y la actriz/madre hablando de su hijo, que en ese momento deja de ser Antonio y pasa a ser “Antoñito”. Al parecer, “Antoñito” es culpable de algo; ha sido malo y ha provocado el llanto de la madre que, mirándole, le llama “desalmado” y “carne de horca”, términos que nos remiten a la idea de pecado y condena.

En la segunda parte de la representación se procede a la ejecución del castigo que impone el padre extendiendo su mano derecha y gritando: “¡A la pocilga!”. Éste consiste concretamente en llevar a “Antoñito” a un cuarto oscuro de la casa en el que ellos han metido un cerdo (al parecer, cuando el protagonista era niño le sucedió algo parecido, causándole este incidente un fuerte trauma), para que “le coma las manitas y los piececitos”.

Por último, una vez que el padre considera que “los símbolos han trabajado”, “Antoñito” es sacado casi inconsciente del cuarto y llega el momento del perdón. Éste es llevado a cabo por la actriz/madre previa indicación del director de escena/padre y consiste en hacerle al “niño” la señal de la cruz en la frente, después de amonestarle con la siguiente recriminación: “Ya has visto lo que les pasa a los niños malos. Por esta vez te perdonamos. Hala, ahora a la cama, Antoñito”.

En esta secuencia tiene un papel fundamental el anciano padre, en calidad de director de escena y suplente temporal de Antonio en el clan familiar, pues su figura nos hace encontrarnos ya ante la presencia de los tres estamentos en los que se funda la sociedad patriarcal: la nación, la familia y la religión, que aquí son inseparables y nos están remitiendo a la España franquista en la que se asienta toda la acción de la película.

Esto queda ilustrado en la secuencia cuando al enviar a su hijo “a la pocilga”, el padre extiende su mano derecha; y más adelante, cuando la actriz/madre utiliza la “práctica curativa” de la religión a la hora del perdón.

Por otro lado, el padre está utilizando aquí de forma obvia y manipuladora el psicoanálisis, con el fin de hacer recordar un momento traumático de la vida de su hijo. Ese momento, según Freud, es el de la iniciación y está directamente relacionado con la figura de la madre, el complejo de Edipo y la incipiente sexualidad del niño.

Entre los símbolos que el padre usa destaca el cerdo como el monstruo que va a mutilarle el cuerpo. En términos psicoanalíticos, el cerdo representa el miedo a la castración y a otro nivel, siguiendo la simbología tradicional, este animal está asociado a lo sucio, lo impuro, los bajos instintos y lo terrenal. Es, según Morales y Marín (1984:93), la alegoría de la gula como pecado capital:

El cerdo es la mutación de lo superior en lo inferior, del abismamiento amoroso en lo perverso. También simboliza la voracidad y significa las tendencias oscuras sobre todas las formas de la ignorancia.

2. Secuencia del jardín

Tras ser enviado a la cama, el protagonista ha tenido una ensoñación en la que se ha imaginado en otra habitación y en otro tiempo, también de niño. En ella, ha recibido la visita de su sofisticada y sensual tía —otra figura sustitutoria de la madre—, que al despedirse de él le ha dado un beso de buenas noches en los labios. Ahora nos encontramos a la mañana siguiente, en la tercera secuencia:

Es invierno y Antonio está sentado en su silla de ruedas en el extenso jardín que rodea la casa familiar. Llega la enfermera que le cuida, y le dice que se concentre pues su deber es aprender a escribir su nombre en el papel que tiene frente a él, sirviéndose “sólo de la mano derecha”. Después, la enfermera se pone a hojear una revista y entonces el enfermo se distrae y empieza a contemplar los árboles del jardín; luego baja la mirada y la dirige hacia la piscina que está limpiando el jardinero. Todo parece muy tranquilo hasta que, de pronto, Antonio observa algo que le produce extrañamiento: La cámara entonces enfoca hacia el jardín y le vemos a él en su silla de ruedas, avanzando inexorablemente hacia la piscina. Su cara es de angustia y sus manos están ensangrentadas, pero no puede ni parar ni gritar. Cuando llega al borde, el jardinero ya no está allí y él termina cayendo boca abajo dentro de ella.

También en esta secuencia volvemos a encontrarnos con ciertos símbolos que nos remiten al discurso familiar-político-religioso que recorre toda la película, ya que de nuevo aparece la mano derecha como la única que puede utilizar el protagonista para aprender a escribir su nombre, es decir, para recuperar su identidad y volver a ocupar su papel como cabeza de familia. Este discurso dominante se va a ir oponiendo cada vez más a otro segundo discurso, que por oposición se asocia a la izquierda, lo torcido, el pecado y también, como veremos en la próxima secuencia, a los perdedores de la guerra, pues Antonio, al haber salido del orden simbólico al que pertenecía y en el que quiere volver a hacerle entrar la familia, ha pasado a representar contradictoriamente al *otro*.⁶

Con respecto a esto, Marcel Oms (1981:49–50) relaciona así la sexualidad del protagonista con el discurso político-familiar-religioso presente en *El jardín de las delicias*:

⁶ Su parálisis, por otro lado, podría verse como la parálisis de todo un país que a principios de los años 60 intentó introducir una serie de cambios socioeconómicos (a los que se apuntó la familia de Antonio Cano en la ficción), pero que acabaron originando una crisis general, ya que la nueva política incurría en una grave contradic-

En la película de Saura, diversos aspectos de la lujuria, como el “pecado” en la moral católica, manifiestan su fuerza corrosiva ya que la sexualidad del personaje principal es explorada a fondo por todos los miembros de la familia, que presienten que todo el principio de la acumulación capitalista reside en el enigma de la vida sexual de su “amo”. Después del ambiente puritano y culpabilizador de la infancia hasta el adulterio compensador de una vida conyugal refrigerante, todos los aspectos de esta vida de trabajo, de beneficios y de ahorro se presentan puntuados por conflictos eróticos asociados a los episodios que marcan la historia de la patria.⁷

Por otro lado, si seguimos ahora la trayectoria de los símbolos que aparecen en esta secuencia y los analizamos a un nivel más profundo y desde el punto de vista de la simbología tradicional, observaremos que se da una concatenación de elementos muy significativa:

En primer lugar está el jardín, y en él los árboles a los que Antonio mira como indicando un deseo inconsciente de querer elevarse.⁸ Este deseo de volar, de ascender para acceder a un nivel superior y poder identificarse con otra realidad, podría asociarse con el expresado por San Gregorio Magno, tal y como nos recuerdan G. de Champeaux y D. S. Sterckx en su *Introducción a los símbolos* (1984:417):

San Gregorio Magno se expresa acertadamente cuando dice que “por la contemplación, en la que somos levantados sobre nosotros mismos, nos hallamos como elevados en los aires”.

ción con los valores e instituciones que mantenían el viejo régimen autoritario. Al no sustentarse en una base democrática porque la estructura político-social seguía siendo la misma que en los años de la guerra, se produjo en un momento determinado el hundimiento de la concepción desarrollista y la parálisis del país.

⁷ La cita ha sido traducida por la autora de este artículo.

⁸ También en otras películas de Saura los personajes intentan superar su angustia volando imaginariamente en un deseo de liberarse del mundo en el que se encuentran atrapados:

En *Ana y los lobos*, por ejemplo, hay una escena donde un pájaro artificial revolotea en la ventana de José, el hermano “militar”, que le dispara con su pistola haciendo que éste caiga. La escena aparece relacionada con Fernando, otro de los hermanos que pretende ser un asceta y poder levitar, para lo que se encierra en una cueva cercana a la casa familiar.

Después, en *Mamá cumple cien años*, vemos a este mismo personaje con unas grandes alas intentando inútilmente aprender a volar. Esto es lo que dice Fernando en su laboratorio, que está lleno de planos y aviones en miniatura: “Con qué entusiasmo, ardor y voluntad debo yo emprender la tarea de volar algún día con mis propios medios... Dominar a voluntad mi vuelo... Sin pensar en nada... los ojos semicerrados... encerrado en mi cuerpo emplumado... buscando esa paz que dicen se alcanza sólo en las alturas...” (*Lista de diálogos*, Sec. 28).

En *Mamá cumple cien años* además, vemos cómo la madre es descendida en su sillón del piso segundo de la casa mediante cuerdas el día de su cumpleaños. Fernando le explica a Ana, otra de las protagonistas, que “bajaba así el día de su cumpleaños... hasta el día en que perdió el virgo” (*Lista de diálogos*, Sec. 51), acumulando de esta manera toda una serie de elementos iconográficos y simbólicos.

Otra película en la que observamos un deseo de volar es en *Cría cuervos*, donde Ana, la niña protagonista, está escuchando el canto de los pájaros junto a un gran árbol en el jardín y al mirar al edificio de enfrente se ve a sí misma volando por encima de la ciudad. Terminada la alucinación, Ana baja unas escaleras y entra en un cobertizo que hay junto a la piscina para sacar de un escondite una caja de perborato sódico, que es el “veneno” con el que cree haber matado a su padre.

Sin embargo, la mirada del personaje no permanece allí sino que desciende a nivel de la tierra para acabar viéndose irremediamente sumergido en las frías aguas de la piscina, imagen ésta que también podría encontrar una explicación en la simbología tradicional (Champeaux y Sterckx, 1984:423):

El hombre volteado... es un hombre lanzado con los pies al aire y la cabeza y las manos en el suelo, o sea... en posición invertida, cabeza abajo. Al perder la postura recta, ha perdido lo que ésta simboliza y contiene de esfuerzo hacia lo alto, hacia el cielo, hacia lo espiritual. No escala el eje del mundo hacia el polo celeste y hacia Dios, sino que se sumerge en el submundo animal y en las tenebrosas regiones inferiores. En el combate moral consigo mismo y contra su propio pecado... la derrota culpable está señalada por el volteo del vencido.

Antonio además no puede adoptar una postura vertical y ello tiene también un significado importante porque la verticalidad, tal y como nos recuerdan por ejemplo los sermones eclesiásticos, es un signo distintivo del hombre. La representación de éste en posición invertida representa por contrapartida al pecador y es entonces cuando se produce la animalización (Champeaux y Sterckx, 1984:427):

San Bernardo describe el alma encorbada en un cuerpo recto; la escultura románica muestra, a través del cuerpo no solamente encorbado sino invertido, el deplorable estado del alma.

Así pues, en contrapartida con la elevación está la caída, y la de Antonio bien podría asociarse a la del tirano, como la descrita por Isaías, o a la imagen del pecador como la de Simón, ya que antes de su accidente él era un tirano con su familia (que se lo recordará a lo largo de la película) y ha cometido el pecado de adulterio. La caída viene a ser por tanto un elemento que habría que sumar al castigo corporal representado por el cerdo de la primera secuencia. La razón de este segundo castigo sigue siendo el deseo hacia la madre, que aquí aparece representada en la figura de la voluptuosa tía a la que Antonio se imaginó en la segunda secuencia. Y junto a estos dos castigos consecutivos se encuentra, no debemos olvidarlo, un tercer castigo, que es el de la parálisis física y mental del protagonista.

Por último, esta imagen del personaje en posición invertida nos está haciendo recordar a ese otro *Jardín de las delicias* de El Bosco, donde aparecen varias figuras volteadas y donde, en la parte central, podemos ver a un hombre cabeza abajo dentro del agua sosteniendo entre sus piernas una gran fresa, símbolo de la sexualidad y el erotismo.

3. Secuencia de la comunión

Esta secuencia es la número cuatro y puede verse como otra representación familiar organizada por el padre de Antonio en una especie de nave abandonada. Ahora, el “director de escena” quiere hacerle recordar al hijo el día “más feliz de su vida”: la Primera Comu-

nión. Al iniciarse la secuencia vemos un telón grande y rojo que se va abriendo mientras un coro de niños canta desde lo alto: “Dueño de mi vida, vida de mi Amor, ábreme la herida de tu corazón [...]”. Entonces descubrimos a Antonio sentado en el lugar del trono y en una majestuosa silla. Luego, la cámara se vuelve y frente a él aparece, mirándole, un niño desconocido (“Antoñito”) vestido con un traje de Comunión y detrás suyo, todo el clan familiar que se ha “disfrazado” con ropas de la época para la ocasión. Un sacerdote entra entonces en la escena y, colocándose frente a “Antoñito” y de espaldas a Antonio, comienza a leer. Pasados unos minutos, el padre se pone al lado de Antonio y le dice que si recuerda ese día, que fue precisamente el 14 de Abril de 1931, año en que se proclamó la Segunda República. Al parecer, cuando estaban en la ceremonia, el “canalla del organista” empezó a tocar el himno y un gran gentío, armando un gran revuelo, irrumpió en la iglesia gritando “¡Viva la República!”. Esto mismo es lo que ocurre en la representación organizada ahora por el padre y a consecuencia de ello Antonio, cada vez más exaltado, logra levantarse por primera vez y superponiendo su propia representación a la familiar, confunde el acontecimiento con el estallido de la Guerra Civil española, mientras grita por primera vez: “La guerra... del 36, la aviación..., ¡Ahhhh!”

Existe en esta rica secuencia una acumulación de fechas familiares, festividades religiosas y acontecimientos políticos que coinciden nuevamente, y no de casualidad.

En lo que se refiere al discurso religioso, hay una crítica velada a la Iglesia católica como institución que seguramente fue lo que vislumbró la censura española a la hora de autorizar la exhibición del filme, pues como dice Miret Jorbá (1976:5), lo que Saura estaba poniendo en tela de juicio con esta ceremonia era:

Un fenómeno absolutamente ritual, reducido a la repetición de unas determinadas convenciones externas sin ninguna relación con la pretendida “espiritualidad” que se les atribuye. Autopunitivo y con marcada tendencia a las “penitencias” físicas de origen ancestral.

La celebración religiosa sirve para rememorar el momento de la proclamación de la Segunda República, con el que curiosamente coincide, y este eje temporal se complica aún más al confundir y superponer Antonio esta fecha con el estallido de la Guerra Civil, cuyo trauma le hace hablar y levantarse de su silla con la mano derecha extendida en lo alto, como indicando un nuevo castigo venido del cielo.

La derecha, asociada de nuevo a la verticalidad, la salvación, lo recto, el orden patriarcal, el bien y también la prohibición, es la que está imponiendo el castigo a la izquierda, que por el contrario indica perdición, distorsión, condena, lo siniestro, la rebelión, los bajos instintos y en última instancia el subconsciente. Pero si bien la derecha política es la que impuso el castigo a la izquierda después de la contienda, Antonio, en su aparente desvarío, está dando aquí cabida a la voz de los perdedores (y a este respecto es muy significativo el que en un momento determinado la cámara subjetiva, que adopta el punto de vista del protagonista, recorra todos los rostros de los invitados mientras al fondo se oye un ruido de metralletas que parece estar aniquilándolos a todos).

Pero paralelamente a esta crítica consciente hacia los estamentos políticos, familiares y religiosos, existe también una lectura simbólica que sigue marcando una trayectoria de sentido muy cercana de nuevo a la obra de *El Bosco* y que nos hace volver a encontrarnos con el eje sintagmático marcado por la culpa, el castigo y el perdón:

Después de manifestarse la culpa en el deseo sexual y de haberse producido el castigo con la caída a la piscina, lógicamente cabía esperar el momento de un nuevo perdón, que tiene lugar durante la Comunión, entendida ésta como acto de purificación. A ello nos remiten claramente las palabras que dice el sacerdote en esta secuencia:⁹

Antoñito, mira los árboles y las hierbas del campo y hallarás que ellos producen y echan de sí, flores, hojas y frutos. Las plantas y los árboles producen de sí aceite, vino y bálsamo y echan un olor muy suave. Al final, cual es el árbol, tal es el fruto, porque el árbol malo no puede llevar fruto bueno. Y así el hombre, Antoñito, es un árbol vapuleado por los vientos, y sólo teniendo raíces muy profundas, podrá soportar los huracanes y las tempestades. Y sólo resistiendo las inclemencias del invierno, el calor de los veranos, podrá el árbol alzarse fresco y lozano y dar así dulces y sabrosos frutos [...]

Estas palabras son las que, apoyándose en el testimonio de Cristo, pronunció precisamente San Jerónimo, quien, según Morales y Marín (1984:51):

Compara al hombre con un árbol, porque como el árbol, produce buenos y malos frutos, es decir, actos virtuosos o inmorales. Y también —dice— que el árbol es el emblema del hombre justo para cuya destrucción no bastan los vientos malos de la vida. Un árbol adornado con hojas significa en general el paraíso o la felicidad eterna.

Continúa así en esta secuencia esa asociación del hombre con el árbol, que significa ascenso, verticalidad e incluso resurrección. La sucesión o concatenación de símbolos se muestra por lo tanto cada vez más clara ya que nos está remitiendo a toda una tradición en la que éstos ya estaban presentes: Por ejemplo, en algunas tumbas de la Antigüedad también pueden verse dos árboles, el de la derecha frondoso y verde y el de la izquierda marchito; y lo mismo observamos en ciertas portadas románicas, donde aparecen: a la izquierda, el pecado original que ha apartado al hombre del árbol de la vida, y Eva pecadora que coge la manzana. A su lado, una figura humana condenada, cabeza abajo y pisoteada por el demonio, que es la imagen del pecador tal y como ha quedado después de la culpa original y tal como

⁹ En *La prima Angélica* también el sacerdote usa el tema del árbol para reprender a Luisito, el personaje adulto-niño, cuando dice: “¡Madre de Dios, Madre de Dios! No hay nada que hacer con su terquedad. Este niño es un árbol torcido. Educación, eso es lo que necesita. Nada, nada, este niño lo que necesita son unos ejercicios espirituales”. (*Lista de diálogos*, Rollo 7).

cae por su propio pecado. A la derecha está Jesucristo, nuevo árbol de la vida, y cómo salvación a la imagen del pecador volteada también puede verse a un personaje sonriente y pacífico que enarbola un hermoso follaje y coge al desgraciado por los cabellos disponiéndose a liberarle del lugar maldito y a ponerle nuevamente de pie.

4. Secuencia final

A lo largo de toda la película se han ido sucediendo las representaciones y los intentos por parte de toda la familia de hacer recuperar a Antonio la memoria: mediante la vuelta a la empresa, enfrentándole a la junta directiva, escenificando la muerte de su madre, llevándole su mujer a dar un romántico y frustrado paseo en barca para revivir el amor perdido e incluso trayendo a la casa a Nicole, la ex-amante del protagonista. Pero al final, nada ha dado resultado porque Antonio, a pesar de haber hecho esfuerzos por hablar y levantarse, ha caído definitivamente y es ya incapaz de volver a ocupar su puesto en el trabajo, en la familia y en la sociedad.

En esta última secuencia, el protagonista aparece nuevamente sentado en su silla de ruedas y en el jardín, donde tiene lugar primero una representación subjetiva que le lleva a contemplarse a sí mismo y a su ex-amante en el momento en que tuvo el accidente de coche. Mientras yace en el suelo con el cuerpo ensangrentado, Antonio repite dos veces: “Mi cabeza. Dios mío, mi cabeza. Que hagan lo que quieran con mi cuerpo, pero que no me toquen la cabeza”.

Luego, la cámara vuelve a enfocar a Antonio, que mueve perfectamente los dedos de la mano izquierda pero sigue sin poder mover los de la derecha, y mientras él sigue mirando el jardín, el espectador puede observar cómo detrás suyo empiezan a desfilar el padre y la actriz/madre sentados, ellos también, en sillas de ruedas.

Entonces se produce un cambio de escenario en el que vemos a Antonio corriendo por la parte trasera de la casa y saliendo al exterior como en un intento de escapar y liberar su espíritu. En ese momento escuchamos su voz en *off* que dice: “He sido niño, una muchacha, una mata, un pájaro... y un mudo pez que surge del mar”.

Por último, en otro cambio de escenario, Antonio aparece de nuevo en el jardín (esta vez sin que se vea ya el coche destrozado del accidente). Es el plano final donde él se ve a sí mismo en el centro y rodeado de todo el clan familiar, que inválidos como él en sillas de ruedas, vagan por el lugar sin rumbo fijo y con el rostro inexpresivo.

Es ésta una secuencia de bastante complejidad en la que se suceden varias representaciones subjetivas por parte de Antonio, que aparece como espectador de su propia tragedia, y como protagonista. A lo largo de ella, oímos dos veces su voz: la primera suplicando que no le toquen la cabeza, aunque pueden hacer lo que quieran con su cuerpo. Este deseo conecta con el hecho de que la mano derecha ha quedado definitivamente inmovilizada, pues de acuerdo con la iconografía cristiana de Occidente dicha mano está relacionada con la identidad y con el funcionamiento de la cabeza y los procesos mentales.

En cuanto a sus últimas palabras, éstas pertenecen a *Las purificaciones*, el gran poema que sobre la naturaleza escribió el filósofo místico Empédocles de Agrigento, al que ya

hemos mencionado al hablar del tríptico de El Bosco. Empédocles fue un hombre muy preocupado por la teoría del conocimiento y de la perfección y junto a los cuatro elementos (aire, agua, tierra y fuego) afirmó la existencia de dos fuerzas rectoras: el Amor y el Odio. Sobre *Las purificaciones*, que es el libro donde plasmó toda su teoría, nos dice J. Bernhardt (1982:51):

En esta obra, más fuertemente impregnada del espíritu órfico-pitagórico, está claro en todo caso que se abre paso a una verdad sobrenatural, promesa de salvación fuera del “ciclo de los nacimientos” y de la transmigración, al margen de este mundo en el que estamos actualmente, y que viene a ser, haciendo más urgente todavía la preocupación de la salvación, el mundo en el que progresa el Odio. Empédocles, como profeta y sabio, se siente precisamente en su última reencarnación. Existe, por tanto, otro mundo, objeto del verdadero conocimiento y morada de la felicidad, de donde ha sido desterrada para castigo suyo la parte inmortal de nosotros mismos. En este mismo mundo hubo una Edad de Oro en la que seguía reinando el Amor, pero el Odio muy pronto impulsó a los hombres a matar y devorar a los animales, es decir, a otros humanos encarnados en ellos.

Son significativas las últimas frases de esta cita porque precisamente el final que Saura había planeado para su película era el de unos perros devorando a los personajes, tal como le confesó a E. Brasó (1974:288)

Sí, no debía ser así. Pero el final actual sí se acerca a esa cosa buscada por mí de establecer una confusión en la que no se sabe muy bien cuál es la realidad en la que está el personaje. O sea, en ese momento en el que este personaje aparece sentado en una silla de ruedas y de repente dice una frase de Empédocles de Agrigento; y no sé muy bien por qué la dice; ahí entra esa parte de caos mental subjetivizado y objetivizado a la vez pero que me resulta fascinante: “He sido niño, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar”... El otro final era esto mismo, pero en último término daba un salto todavía superior, o así lo pensaba yo. Era una escena enormemente realista y cruel en la que una jauría de perros se comían a los personajes que estaban en las sillas de ruedas.

Antonio ha revivido pues su último castigo, el del accidente, y en un intento final trata de buscar una salida imaginándose a sí mismo cruzando el umbral de la puerta y huyendo. Pero al no lograrlo, queda irremediabilmente atrapado en el determinismo social e histórico que le rodea.

Conclusiones

En la película de Saura nos encontramos con un tipo de relato en el que el orden presente es rechazado por parte del protagonista, que al haber quedado paralizado y con la memoria dañada, se siente alienado en él. Esto se plantea en el texto fílmico a dos niveles:

– El primero de ellos se mueve en un plano más dialéctico y nos remite a los discursos familiar, religioso y político de la sociedad patriarcal en la España franquista. Aquí Saura, de manera consciente, opone el individuo a la familia y la nación haciendo que el personaje deje de identificarse al grupo al que pertenecía y dando paso a través de sus contradicciones, a la otra ideología, la de izquierdas, la que no comulga con el orden establecido y la que critica al Estado y a la Iglesia como instituciones defensoras del autocastigo y la abstinencia de los bienes terrenales.

– Pero a un nivel todavía más profundo podemos ver una preocupación de tipo existencial, metafísico y religioso por parte del autor de la película, de la que quizá él no fuera tan consciente. A esta conclusión se llega mediante el análisis de una serie de símbolos que nos permiten vislumbrar, igual que en la obra de *El Bosco*, la presencia de tres mundos: el inferior, el superior y el terrenal. En este último nivel, que como ya vimos es el centro de la sexualidad pecaminosa y se considera una morada ambivalente que lo mismo conduce a la salvación que a la condenación, encontramos a Antonio Cano. Este personaje ha sufrido un grave accidente que ha paralizado su trayectoria vital, y a consecuencia de ello se ha visto sometido a un exhaustivo análisis familiar, y también personal, que ha venido marcado por la sucesión culpa-castigo-perdón, y que le ha obligado a plantearse la gran contradicción de su naturaleza humana.

La concepción del mundo que parece presentar la película es pues la de un universo caótico donde el conflicto entre los instintos y la esfera moral provocan en el personaje una profunda angustia y un deseo inconsciente de volver a la unidad perdida. Lo que ocurre es que tras la muerte iniciática, que comienza con la separación de la madre y viene simbolizada por las tinieblas y el vientre del monstruo, Antonio Cano, como hombre, ha de experimentar una sucesión de luchas y pruebas a fin de acceder al nacimiento a un modo superior de ser, y esto es algo en lo que fracasa, pues no consigue trascender su dualidad.

Gracias a una lectura simbólica exhaustiva hemos podido ver cómo las dos obras analizadas convergen en muchos aspectos, y esto no es casual ya que en realidad ambos Jardín de las delicias contienen a su vez elementos iniciáticos que ya estaban presentes tanto en la iconografía religiosa como en la alquimia medieval, y una vez entrados en el siglo XX, en el psicoanálisis freudiano, pues como bien señala Juan Atienza (1987:123) :

En ese mundo de los símbolos tradicionales y de los mitos ocultistas, la historia universal del paraíso perdido se plantea como una historia velada de la conciencia cósmica. Habría que bucear en ese pasado –que en realidad subsiste en lo más hondo de nuestra mente, sin tiempo–, para calibrar hasta qué punto los seres humanos, por medio de su memoria colectiva, como los miembros de una inmensa colmena, no estarán trabajando sin

saberlo en la conservación o por el renacer de esa Edad de oro perdida en el agujero negro de otra dimensión.

Lo que ocurre es que en la actualidad, una vez perdido su valor ritual, muchos temas iniciáticos se han convertido en esquemas y por ello han decantado su mensaje espiritual en otro plano de la experiencia humana, dirigiéndose directamente a la imaginación y al arte. Sin embargo, no podíamos estar más de acuerdo con Mircea Eliade (1975:212), cuando en sus *Iniciaciones místicas* llegó a afirmar que:

Por lo que se refiere a los elementos iniciáticos, todavía transparecen, junto a otras estructuras de la experiencia religiosa, en la vida imaginaria y onírica del hombre moderno. Pero también se dejan entrever en ciertos tipos de pruebas reales que afronta el hombre actual en las crisis espirituales, en la soledad y en la desesperación por la que todo ser humano ha de atravesar para acceder a una vida responsable, auténtica y creadora. Y aún cuando el carácter iniciático de las pruebas no se aprecia como tal, no por ello deja de ser verdad que el hombre únicamente llega a ser él mismo... tras haber sufrido “las torturas” y la “muerte” a las que se sigue el despertar a otra vida, cualitativamente distinta al estar “regenerada”.

Bibliografía

- ATIENZA, J. (1987) *Claves ocultas de la historia*, Barcelona: Obelisco.
- BERNHARDT, J. (1982) *Historia de la filosofía; ideas y doctrinas*, Vol. I, Madrid: Espasa Calpe.
- BRASÓ, E. (1974) *Carlos Saura*, Madrid: Taller de Ediciones J. B.
- CHAMPEAUX, G. y D. S. STERCKX (1984) *Introducción a los símbolos*, Vol. 7, Madrid: Encuentro.
- CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT (1986) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- COHN, B. (1977): “Entretien avec Carlos Saura” en *Positif*, Num. 174, pags 27–33.
- ELIADE, M. (1975) *Iniciaciones místicas*, Madrid: Taurus.
- FUCHS, E. (1996) *Historia ilustrada de la moral sexual: 1. Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial.
- GAUFFRETEAU-SEVY, M. (1967) *Hieronymus Bosch, “El Bosco”*, Barcelona: Labor.
- HIDALGO, M. (1981) *Carlos Saura*, Madrid: Ediciones J. B.
- MIRET JORBÁ, R. (1976) “Carlos Saura”, en *Dirigido por*, Num. 36, pags 1–11.
- MORALES Y MARÍN, J. L. (1984) *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid: Taurus.
- OMS, M. (1981) *Carlos Saura*, París: Cinématographique, Ligue Française de l’Enseignement.
- PERADEJORDI, J. (1991) *El cuerpo humano*, Barcelona: Obelisco.

ČLOVEŠKO TELO KOT SIMBOL V *VRTU UŽITKOV*:

TRIPTIH HIERONIMA BOSCHA IN FILM CARLOSA SAURE

Gre za globinsko primerjavo 400 let starega Boschevega triptiha "Vrt užitkov" iz Prada z istoimenskim filmom Carlosa Saure iz leta 1969. Na desnem krilu grotesknega triptiha je ponazorjena stvaritev sveta, na levem pekel, kjer hudič čisti čreva grešnikov, obsojenih na večni ogenj, v osrednjem delu pa vidimo številna človeška gola telesa v različnih erotičnih držah, nekatera z glavo navzdol ali spremenjena v ptice ali ribe – prava slika grešne seksualnosti.

Film *Vrt užitkov* prikazuje zgodbo Antonia Cana, moža kakih štiridesetih let, ki skupaj z ljubico doživi prometno nesrečo in v njej izgubi spomin: je paraliziran in obsojen na invalidski voziček. Njegova buržoazna katoliška desničarska družina iz Madrida skuša skozi vrsto asociacij, dogodkov in oseb prebuditi Antoniev spomin na preteklost, še zlasti na podatke, pomembne za družinsko podjetje. Toda v Antoniu to sproži spomine na cele prizore iz travmatičnega otroštva z začetkov Francove Španije, ki so vsaj toliko dekadentni in senzualno pogubni kot Boschev triptih. Človekova uživalska sla se namreč kaznuje že na tem svetu.

Degradirano človeško telo je najbolj oprijemljiv simbol razvratnega življenja. Saura sam je v pogovoru izjavil, da je Španija kot vrt užitkov, poln malih spak, v katerem je vse mogoče.

SUMARIO / VSEBINA

Milan Jesih	
SONETI / SONETOS	3

LITERATURA

Ludovik Osterc	
CERVANTES Y LA MEDICINA	
Cervantes in medicina	17
Diógenes Fajardo Valenzuela	
PROCESOS DE (DES)MITIFICACIÓN EN <i>LA NOVELA DE PERÓN Y SANTA EVITA DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ</i>	
Postopki (de)mistifikacije v delih <i>La novela de Perón in Santa Evita</i>	
Tomása Eloya Martíneza	23
Alfredo López – Passarín Basabe	
SALVACIÓN Y CONDENA EN <i>MEMORIAL DE LA NOCHE DE CARLOS SAHAGÚN</i>	
Odrešitev in obsodba v <i>Memorial de la noche</i> Carlosa Sahagúna	41
Francisco Manuel Gómez Domingo	
UNA NUEVA LECTURA DE <i>RAZÓN DE AMOR</i>	
Drugučno branje <i>Razón de amor</i>	55
Carmen López Hernández	
NADA O LA VERDAD NO SOSPECHADA	
<i>Nada</i> ali neslutena resnica	63
Amelia M. Royo	
IDENTIDAD DE <i>LOS OTROS</i> EN EL ESQUEMA CIVILIZACIÓN/BARBARIE: RODOLFO WALSH EN LA ACTUALIZACIÓN DEL PARADIGMA	
Identiteta <i>drugih</i> v shemi civilizacija/barbarstvo: Rodolfo Walsh in posodobitev paradigme	71
Rafael M. Mérida Jiménez	
DE SERPIENTE Y DE MUJERES: A PROPÓSITO DE UNOS VERSOS DE QUEVEDO	
O kačah in o ženskah: ob nekaj verzih Queveda	81
Carlos Ruiz Silva	
LAS CUATRO VERSIONES DE <i>ADIÓS A LA BOHEMIA</i> DE PÍO BAROJA	
Štiri različice <i>Adiós a la Bohemia</i> Pia Baroje	93

LINGÜÍSTICA

Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca

MORFOLOGIA DAS CRÓNICAS PORTUGUESAS DOS *P. M. H.*

(artigos, numerais e pronomes)

Morfologija člena, števnikah in zaimka v portugalskih kronikah 107

Mitja Skubic

SANCHO, PREVARICADOR DEL BUEN LENGUAJE

Sancho, preprojevalec dobrega jezika 113

ARTE

María B. López Díez

APROXIMACIÓN AL ARTE MUDÉJAR EN LA CORTE DE ENRIQUE IV

O umetnostnem stilu mudéjar na dvoru Henrika IV 119

Raquel Segovia

EL CUERPO HUMANO COMO SÍMBOLO EN *EL JARDÍN DE LAS*

DELICIAS: EL TRÍPTICO DE EL BOSCO Y LA PELÍCULA DE

CARLOS SAURA

Človeško telo kot simbol v *Vrtu užitkov*:

triptih Hieronima Boscha in film Carlosa Saure 129

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid – España

CUADERNOS DE HUMANIDADES

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid – España

EDAD DE ORO

Universidad Autónoma, Madrid – España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

INSULA

Biblioteca Nacional, Madrid – España

LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

REALE

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

REVISTA DE LITERATURA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

VERBA HISPANICA, VI

Izdala in založila
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik
Director
Mitja Skubic

Vse dopise nasloviti na
Se ruega enviar toda correspondencia a

Mitja Skubic
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
ESLOVENIA

fax: +386 61 125 9337
tel.: +386 61 176 9333, 176 9372
Precio del volumen: 10\$

Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por
departamentos e instituciones de estudios hispánicos

Natisnila
Imprenta
Tiskarna PLEŠKO, Ljubljana

Prelom
Maqueta
špela@KGB♣ZOD

Ljubljana, 1996

