



Studi e Ricerche

Studi latinoamericani



Entre los malos sueños y los espacios infinitos

Mayerín Bello



University Press



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Collana Studi e Ricerche 153

Studi latinoamericani

Entre los malos sueños y los espacios infinitos

Mayerín Bello



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-349-2

DOI 10.13133/9788893773492

Pubblicato nel mese di ottobre 2024 | *Published in October 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Viviana Annessi

In copertina | *Cover image:* Ela Bello (Daniela Laura Rodriguez Bello), “El Dia”

Índice

Presentación	7
Prólogo o cómo envenenar eficazmente a Claudio, rey de Dinamarca	9
PARTE I – RELECTURAS EN TIEMPOS VIRULENTOS	
Guido Cavalcanti y su medieval cortejo de espíritus poéticos	17
Perdurabilidad del <i>Decamerón</i>	37
Descongelando las rojas palabras de François Rabelais	51
Del discreto – y perverso – encanto de la nobleza o del peligro de ciertas amistades	63
Las persuasiones novelescas de la «cinematográfica» Jane Austen	71
Esplendores y miserias parisienses del viejo Balzac	81
Por el camino de <i>La fugitiva</i> de Proust	91
Una trama tan cadavérica como risueña	99
<i>¡Si parece ya muerto y en el infierno!</i>	105
Navegando por <i>El inmenso mar</i> de Langston Hughes	113
El encuentro nada casual entre un vaso de leche, «cierta teoría» y los campesinos de la Campania en el <i>Galileo Galilei</i> de Bertolt Brecht	127
Cuando la costumbre ensordece solo queda esperar a Godot	149
Acerca de algunas cosas nada pequeñas ni divinas	157
<i>Un dibujo al carbón en medio del páramo: La carretera</i> de Cormac McCarthy	163

PARTE II – DE AQUÍ Y ALLÁ: AHORA Y ENTONCES (ENSAYOS)

El amistoso diálogo entre el Ingenio y la Fortuna en el <i>Decamerón</i> de Giovanni Boccaccio	173
<i>Aunque desnudo y sin pellejo vaya, fue de un grado mayor de lo que piensas</i> : sodomitas prohombres, hociocar de hormigas y libretazos dantescos	183
Si una noche de invierno seis personajes buscaran un autor ...	203
Multiplicidad e hipernovelas: la extraña y afín amistad entre <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar y <i>Si una noche de invierno un viajero</i> de Italo Calvino	219
Los entrañables adefesios de Ena Lucía Portela	243
«Huracán»: un letrero de neón rojo que dice <i>Exit</i>	253

PARTE III – CUADERNO PARA ELISEO DIEGO, CENTENARIO

El poeta ante el gran teatro del mundo	269
<i>Del tiempo que se va a la palabra que no pasa</i>	283
<i>¿Será legión mi nombre...?</i>	293

Presentación

Entre los malos sueños y los espacios infinitos se gestó en el difícil período de reclusión a que obligó la pandemia de la Covid 19, de ahí su título.

Se encontrará en este volumen un conjunto de reseñas, artículos y ensayos acerca de obras pertenecientes a diferentes momentos de la literatura universal, organizados en dos capítulos que se distinguen por la naturaleza de sus aproximaciones: en el primero, una serie de lecturas comentadas que enfatizan la actualidad de los textos objetos de reflexión, o su conexión con sentimientos y vivencias propias del ser humano de todos los tiempos; en el segundo, se ahondan y multiplican las interrogaciones a los textos, acentuando y prolongando el impulso ensayístico que alentaba, sin explayarse, en el apartado previo. Domina en todos ellos una perspectiva intercultural, o sea, el diálogo con autores, obras, contextos, ya próximos, ya distantes en tiempo y espacio, cuyas voces y vivencias de muy variado género deleitan, alertan e iluminan en un presente tan incitante y prometededor, como hostil y cargado de funestas premoniciones.

Un libro, pues, con proyecciones múltiples y divergentes, pero asimismo convergentes en la unidad de propósitos y en el aliento humanista que lo anima.

Prólogo o cómo envenenar eficazmente a Claudio, rey de Dinamarca

Este libro fue gestado cuando el coronavirus SARS-CoV-2 con su elevada letalidad, su taimada propagación y su darwinismo de ruleta rusa nos tuvo a todos ajetreados en una épica cotidiana de proporciones globales, contrapesada por períodos de quietud meditativa. Hubo que lidiar, asimismo, contra el negacionismo conspirativo, o contra las hiperestésicas reacciones ante medidas cívicas necesariamente coercitivas, pero también contra el extremismo de protocolos sanitarios y de políticas impositivas por los que se debió pagar un alto precio. Por si fuera poco, fueron llegando otras caballerías – represiones totalitarias, abusos racistas, feminicidios, nuevas guerras... – que continúan aportando crímenes de lesa humanidad a la sangrienta cosecha de toda esta danza de la muerte tan «post».

En tales tiempos de pesadillas y desvelos ¿tiene sentido proponer un volumen como este? ¿Esta miscelánea de ensayos y reflexiones literarias que se aferran a las obras en examen y les arrancan respuestas – siempre provisionales – acerca de por qué perduran, gustan, son patrimonio de la humanidad presente y tal vez futura?

Podría argüirse que, después de todo, no es pretensión tan extemporánea: las redes sociales, las publicaciones en línea, así como otras plataformas comunicacionales, en los tiempos iniciales de la pandemia y la reclusión, multiplicaban los listados y comentarios de libros emergentes y prometedores, los decálogos de obras clásicas en los diferentes géneros que había absolutamente que leer o releer, además de relanzar una serie de novelas evocadoras de catástrofes y epidemias, consumidas por lectores de todo el orbe como duplicación cártica de la experiencia vivida.

Ante tal multiplicidad de opciones, una presencia siempre bien-

venida fue – y es – *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, aunque no haya dejado en este volumen huellas visibles, salvo las que aletean en el título. Cual anuncios de neón, sus parlamentos se encienden a modo de comentarios de los estragos y las situaciones del presente. Así, por ejemplo, el conocido diálogo con los ambiguos condiscípulos Rosencrantz y Guildenstern:

Hamlet: Dinamarca es una cárcel.

Rosencrantz: En tal caso también lo será el mundo.

Hamlet: Sí, una soberbia cárcel, en la que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras, y Dinamarca es una de las peores.

Rosencrantz: No somos de esa opinión, señor. [...] Será que vuestra ambición os la representa como una cárcel. Es demasiado reducida para vuestro espíritu.

Hamlet: ¡Dios mío! Podría estar yo encerrado en una cáscara de nuez, y me tendría por rey del espacio infinito, si no fuera por los malos sueños que tengo. (Shakespeare s.a.: 1286)

Se trataba, pues, de intentar otro camino, de conjurar «los malos sueños» a costa del «espacio infinito», esto es, de adentrarse, en busca de iluminación y de sosiego, por algunos de los territorios del inconmensurable universo de la imaginación humana, que tiene en la literatura un insustituible modo de expresión. Ciertamente, los mundos convocados no me resultaban tierras incógnitas, pero sentía la necesidad de visitarlos y de dejar fe de la experiencia en las correspondientes crónicas del viaje. Ellas, a bien ver, salvo algún que otro reposo torre-marfileño, dan cuenta de las eternas pesadillas y de los anhelos del ser humano, que son también los de nuestra época. Así pues, se repasan libros que abordan los desmanes del segregacionismo; que enaltecen los esfuerzos femeninos para sobreponerse a las normas de sociedades patriarcales; que reflexionan sobre el estupor de estar en un mundo que parece ajeno a la condición humana; libros que reinventan continuamente el amor y sus infinitas formas de sentirlo y manifestarlo; que muestran modos diversos de representación artística y gnoseológica de la realidad; en fin, que se las arreglan para divertirnos, conmovernos e iluminarnos por si tenemos que refugiarnos en una cáscara de nuez ... o dentro de algún otro fruto que nos resulte más afín por nuestros lares.

En el índice del volumen se encontrará el mapa de las exploraciones. Primero, una sucesión de lecturas que exponen *el porqué* y *el cómo* de sus respectivos temas y conflictos. Aproximaciones que también intentan concertar un encuentro, sobrevolando tiempo y/o espacio, con los autores. *Grosso modo* podría llamárselas reseñas, aunque a alguna no le sirva tal sayo. Les sigue un segundo conjunto en el que se ahondan y multiplican las interrogaciones a los textos, acentuando y prolongando el impulso ensayístico que alentaba, sin explayarse, en el apartado previo. Afinidades grupales, en fin, que persiguen contrarrestar la heterogeneidad del volumen y conferirle cierto orden.

Hamlet, no obstante, nos sigue susurrando: «¡El mundo está fuera de quicio!». Para agregar, abrumado por la tarea a cumplir: «...¡Oh, suerte maldita!... ¡Que haya yo nacido para ponerlo en orden! ...» (Shakespeare s.a.: 1279).

Dura misión, que podemos entender, traída al terreno que nos ocupa, de manera simbólica.

La obra *Hamlet, príncipe de Dinamarca* es un monumento a la inteligencia humana en alianza con los recursos de la imaginación, además de dar fe de un refinamiento y un potenciamiento tales del lenguaje – instrumento decantado de la «dignidad del hombre», para decirlo a la Pico della Mirandola –, que todo ello la convierte en patrimonio universal de la humanidad, pues salta todas las vallas que oponen las lenguas, y se multiplica en traducciones donde perduran muchas de las joyas del original. Hamlet, monologando o en sus interlocuciones, nos ilustra la complejidad del ser y del sentir humanos. El abanico de sus actitudes comprende la intuición, la suspicacia, la capacidad para penetrar en el alma ajena, la ira irreflexiva, el poder de su ingenio, el fino sentido del humor, la amargura del desengaño, lo abrumadora que puede resultar la responsabilidad, el agotamiento emocional que atempera los dones y genera vulnerabilidad, los altibajos de la voluntad, o la parálisis a que puede conducir el tener que sopesar todas las posibles consecuencias de nuestro obrar. Y también, que para un hombre de estado el destino de su país – de sus gentes – debe sobreponerse a la egolatría principesca. Así pues, estas y lecciones semejantes, nos iluminan, persuaden, e ilustran para nuestra comprensión del mundo, y podrían guiar nuestra actuación en él.

Ya lo sé: postular, a estas alturas del campeonato, que en la literatura está la salvación, podría rozar el desatino. Aclarado esto, se pue-

de ir más despacio. Porque no es menos cierto que conocer el arte de la palabra a través de obras hoy canónicas y representativas de su época; aprender cómo vivir solo y en sociedad a través de la evocación – narrativa, lírica, teatral – de miles de experiencias ajenas, puede resultar muy educativo en valores de decantadas civilidad y ética, y como ganancia derivada, podría ayudar a encaminar el mundo a su siempre precario equilibrio. Es esta la lección que queremos sacar de la tarea que Hamlet, el príncipe, se adjudicaba, y que cumple pagando el alto precio que todos conocemos. Y quien dice Hamlet, dice Don Quijote, y dice toda la flor de la caballería letrada, que junto con sus damas nos han custodiado y acompañan a lo largo y ancho del mundo, con sus rostros tan diversos.

En fin, que lo que intento decir lo ha expresado mucho mejor el escritor norteamericano Kurt Vonnegut – otra inestimable compañía para estos tiempos – quien, a partir de su experiencia como profesor de escritura creativa en la Universidad de Harvard, hacía una recomendación que todo el que practique alguna profesión similar debería tomarse en serio:

Me preocupa para qué escribir libros [...] cuando ni los presidentes ni los senadores los leen, cuando los generales no los leen. Y ha sido la experiencia de la universidad la que me ha enseñado que hay una muy buena razón, y es que agarras a la gente antes de que se conviertan en generales y presidentes y cosas por el estilo, y envenenas su mente con humanismo. Y sea como sea que pretendas envenenar sus mentes, se supone que es para alentarlos a construir un mundo mejor. (Scholes 1973: 115)¹

¡Suerte con eso!

Mayerín Bello

Agosto de 2020

*Año nefasto de la pandemia Covid 19 y
diciembre de 2023, cuando las luces de la esperanza
no acaban de encenderse al final del túnel.*

¹ Traducción del fragmento de Fabricio González Neira.

Bibliografía

- Scholes, Robert (1973). A talk with Kurt Vonnegut Jr. En: *The Kurt Vonnegut statement: originals essays on the life and work of Kurt Vonnegut*. Ed. by Jerome Klinkowitz and John Sommer. Iowa: A Delta Book.
- Shakespeare, William (s.a). Hamlet, Príncipe de Dinamarca, en: *Obras completas. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín*. Madrid: Edición Aguilar.

PARTE I

RELECTURAS EN TIEMPOS VIRULENTOS

Guido Cavalcanti y su medieval cortejo de espíritus poéticos

Al poeta Guido Cavalcanti (1255?-1301) le tocó la difícil tarea de ser coterráneo, contemporáneo y amigo de Dante Alighieri. A reserva de sus innegables dotes líricas y del magisterio que ejerciera sobre Dante cuando este comenzaba a encaminarse por los rumbos de la poesía, en términos de historia literaria le va a la zaga. Le hubiera hecho falta un poco de espacio, cronológicamente hablando, para que su luz no fuera atenuada y para que el otro sufriera un poco más la «angustia de las influencias». Complicada resultó, asimismo, la camaradería en política. Como es sabido, Guido Cavalcanti fue un destacado líder de la facción blanca del partido güelfo (facción a la que también Dante pertenecía) y mantuvo en jaque a sus adversarios, los güelfos negros, no solo con su lengua sino también en frecuentes y sangrientas escaramuzas ciudadanas. Andando el tiempo y habiendo ocupado temporalmente Alighieri un alto cargo en el *Comune* – el de Prior de la Artes – se vio obligado, por imperativos de imparcialidad justiciera, a desterrar a su correligionario a un confín tan malsano que este enfermó y murió.

No resultan muy diáfanas, por otra parte, las que parecen compensaciones póstumas por parte del amigo Dante. Tal vez una de las primeras cartas de presentación de Guido Cavalcanti ante la posteridad sea el famoso episodio del Canto X del *Infierno* donde su padre, Cavalcante dei Cavalcanti, pena por hereje en compañía de su temperamental consuegro, Farinata degli Uberti. El progenitor pregunta al peregrino por qué no ha venido Guido con él. El condenado cree que ha sido la valía intelectual (la *altezza d'ingegno*) de Dante la que le ha concedido el privilegio de viajar por el ultramundo; así, dada la amistad entre ambos poetas y dadas las parejas cualidades de su hijo, este

muy bien podría haberlo acompañado. Dante le responde más o menos en estos términos: «No estoy aquí solo por mi cuenta. Virgilio me guía, a quien, quizás, vuestro Guido *desdeñaba*». Cuando oye hablar en pasado cree el padre que su descendiente ha muerto y, doblegado por el dolor, cae en su tumba ardiente. Dante le aclarará luego, por mediación de Farinata, que Guido todavía ve «la dulce luz» (*lo dolce lume*) (Alighieri 1988: 157).

Lo cierto es que Guido comparece *in absentia*, y no queda claro si Dante, al evocarlo en este contexto, hace extensivo el pecado del progenitor al hijo, o si desea, por el contrario, rendir homenaje a las capacidades intelectuales y poéticas de Guido Cavalcanti, o ambas cosas. Sin olvidar las razones del *disdegno* hacia Virgilio, sobre el que no poca tinta ha corrido, aunque tal vez el peregrino solo intentaba decir que Guido, como la mayor parte de los poetas líricos que entonces asumían la lengua vulgar como vehículo de expresión literaria, no creía poder sacar algún provecho del estudio de los clásicos.²

El lector de la *Divina comedia* tendrá ocasión de encontrarse con la huella cavalcantiana en otros pasajes. Un cumplido le hace el autor en el canto XI del *Purgatorio* (versos 97-98) cuando, luego de celebrar la excelencia del poeta boloñés Guido Guinizelli, expresa refiriéndose a Cavalcanti: «igual un Guido a otro le arrebató la gloria de la lengua [...]» (vale decir, la gloria de poetizar en lengua vulgar) [Alighieri 2011: 362]. Y aunque también dirá allí mismo (*Purgatorio* XI, versos 98,99) que ya ha nacido «el que arrojó del nido a uno y a otro» [Alighieri 2011: 362], esto es, quien los superará – casi unánimemente los comentaristas aseveran que Dante se refiere a sí mismo –, no por ello deja de aludir a los méritos poéticos del amigo en otros momentos de su poema sacro, como sucede de modo tácito en los cantos dedicados a Matelda (*Purgatorio* XXVIII y ss.).

Para conocer los orígenes de esta amistad habría que remontarse al libro que da fe de ella: *La vida nueva* (*Vita Nuova*), cuaderno juvenil en el que Dante cuenta la historia de su amor por Beatriz y que compendia todas las composiciones que a ese amor dedicara. Según apreciación común en los estudios críticos, Dante comenzará por seguir

² Es esa la opinión que Gilbert Highet expresa en *La tradición clásica* [Highet 1954: 128]. Sobre el tema del «desdén» de Guido Cavalcanti hacia Virgilio y sobre la amistad entre él y Dante me he extendido en mi ensayo: «Guido Cavalcanti y Dante Alighieri: del amor y otros demonios» (Bello 2015: 180-199).

los pasos de su mentor Cavalcanti, pero madurará tan rápidamente que siente la necesidad de marcar su propio terreno, consistente, en esencia, en una significativa sublimación del sentimiento amoroso, y en la certeza de que este, entendido rectamente, se iguala con la virtud y, en consecuencia, es vía para el autoperfeccionamiento espiritual. Para Cavalcanti, por el contrario, el amor deriva muchas veces hacia el desorden pasional y ello implica un oscurecimiento de la razón y la disgregación de la persona. De este distanciamiento en materia de doctrina amorosa da noticias ya *La vida nueva*, y se ahondará cuando Dante, muerto Cavalcanti, se encamine por otros derroteros aún más excelsos, que lo conducirán a hacer de la amada Beatriz piedra angular de su magna y sacra obra³.

Hubo, sin embargo, un período en que los dos amigos compartieron, amén de afectos e ideales políticos, una filosofía de amor que se concretaría en la poesía lírica del llamado *dolce stil novo*. Seguidores ambos de la ruta abierta por el boloñés Guido Guinizelli, animaron en Florencia un cenáculo literario que reunió a un grupo de jóvenes aunados por la voluntad de reformular los tópicos legados por la poesía provenzal, la siciliana y la toscana, mediante un cuidadoso manejo del propio dialecto, y por la ya aludida sublimación del sentimiento amoroso, convertido ahora en cuartel de nobleza espiritual. Guido Cavalcanti se revelará como uno de los líderes del grupo por el seguro manejo de un idioma que está madurando como vehículo de expresión literaria. Se singulariza, además, por profesar un credo poético y filosófico que, como se apuntó, se revierte en versos donde abundan los claroscuros y donde, junto a la placidez que confiere la visión de la dama, se encuentra el desasosiego que siente el ánimo cuando pasa de la pura contemplación a la tormentosa tiranía del amor. Para él, a diferencia de los demás stilnovistas, la pasión nace de una nefasta influencia de Marte y no de Venus⁴. Pero su registro lírico es más amplio, de modo que también se aprecian en sus versos la ironía y el distanciamiento de las emociones, al punto de dar la im-

³ Estamos simplificando. Dante acusa el influjo cavalcantiano, pero manejado ya con sus propios modos, en los poemas dedicados a las damas designadas como la *pargoletta* (jovencita) y la «mujer de piedra», que le despiertan instintos pasionales y lo hacen objeto de desdenes terrenales.

⁴ Cfr. Bruno Nardi, L'averroismo del 'primo amico' di Dante. En: *Dante e la cultura medievale* [Nardi 1985].

presión de que juega con el acto de la escritura. Leyéndolo desde hoy se nos antoja moderna esa puesta en escena de la creación literaria, ese drama que escenifica ante el lector protagonizado por las potencias de su ser y, consecuentemente, por la fragmentación del yo poético en los diversos «espíritus» que conforman su individualidad.

Así pues, su «medievalismo» no fue óbice para que Italo Calvino promoviera su obra y su figura intelectual como emblemas de la *levedad*, uno de los valores que, a su juicio, deberá primar en la literatura de este nuevo milenio para competir con la seducción ejercida por medios de comunicación sustentados por ultramodernas tecnologías potenciadoras de la imagen visual. Dice Calvino:

Me he servido de Cavalcanti para ejemplificar la levedad en, por lo menos, tres acepciones diferentes: 1. Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida. [...] 2. El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción. [...] 3. Una imagen figurada de levedad que cobre un valor emblemático, como, en el cuento de Boccaccio, Cavalcanti saltando con sus delgadas piernas por encima de la losa sepulcral (Calvino 1998: 31,32).

Esa recuperación en clave contemporánea no excluye el hecho de que Guido Cavalcanti se identificó, en la totalidad de su ser, con la época en que vivió y a la que le daría no poco lustre. Medieval es su desempeño cívico, muy en sintonía con su prosapia (pertenecía a una familia noble y antigua), pero operante en una floreciente y autónoma ciudad italiana, donde eran poderosos el elemento burgués y la mentalidad precapitalista; medieval es el influjo averroísta que acusa su filosofía amorosa; y lo es, también, ese mismo filosofar sobre el sentimiento más universal y sempiterno, que se revierte en composiciones estróficas, en metros y en tópicos sancionados por las poéticas al uso.

La traducción de la obra poética de Guido Cavalcanti es todo un

reto, además de por las razones que se han ido aduciendo, por las dificultades propias de un lenguaje recién estrenado, en el que abundan los arcaísmos o los términos de una densidad conceptual difícil de apresar y cuya significación de entonces no se corresponde con usos más modernos. Además, apenas comenzaban los poemas a desasirse de la música para convertirse en arte autónomo, de ahí el peso que tiene en ellos el ritmo poético, garantizado, entre otros factores, por los acentos, el metro y las rimas. Sin olvidar la *dulzura* de un léxico – restringido – que contribuye, junto con otros atributos, a la *novedad* de un *estilo* devenido paradigmático en lo que al verso italiano se refiere. Truenos suficientes para quitarle el sueño cualquier traductor responsable⁵. Las metas nuestras son, sin embargo, modestísimas, y nunca lo encareceremos bastante, tanto por los propósitos divulgativos que nos animan como por lo exiguo de la muestra que se ofrece, dejando para ocasiones de mayor sosiego la conclusión de lo que aquí se inicia. Así pues, son solo diez los poemas escogidos, privilegiándose en su traducción el traslado lo más diáfano y fiel posible de su sentido. Los criterios que han primado para la selección son su representatividad (que será oportunamente comentada) y su brevedad⁶.

El primer poema, un soneto, constituye la respuesta que diera Guido Cavalcanti al llamado hecho por Dante en el capítulo III de *La vida nueva*, donde solicita a los adeptos a un común credo poético (los

⁵ La única traducción de Cavalcanti al castellano que he podido consultar es la que realizó Juan Ramón Masolivier. Hay dos versiones, la primera es una selección de poemas: Guido Cavalcanti (1976). *Rimas*. Edición bilingüe y prólogo de Juan Ramón Masolivier. Barcelona: Editorial Seix Barral. La otra, completa, se publica junto con *La Vida nueva* en: Dante Alighieri (2004). *La vida nueva*; Guido Cavalcanti, *Rimas*. Prólogo de Enrico Fenzi. Traducciones de Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masolivier, Madrid: Ediciones Siruela.

⁶ Los poemas que se conservan de Guido Cavalcanti son 52: 36 sonetos, 11 baladas, 2 canciones, 2 estancias aisladas y un *mottetto* (composición breve, que no sigue un esquema regular). No integraban un texto unitario. Se desconoce, asimismo, las fechas en que vieron la luz. Ediciones críticas como la de Guido Favati (Milano-Napoli, 1957) han fijado su texto. La traducción que aquí ensayamos se ha realizado a partir de la siguiente (que sigue la de Gianfranco Contini (1960). *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli: Ricciardi, edición esta muy cercana a la de Favati): Guido Cavalcanti (1978). *Rime*. A cura di Marcello Cicuto. Introduzione de Maria Corti, Milano: Rizzoli. La numeración de las composiciones traducidas en este trabajo es la que allí aparece.

fedeli d'Amore) que comenten la visión que él tuvo durante un sueño, y que expone tanto en la parte en prosa del libro como en un soneto (Alighieri 1991: 3-6); (Alighieri 2010: 95-99).

A Dante se le ha aparecido Amor, envuelto en una nube de fuego y convertido en señor de su alma. Este lleva en su mano el corazón del poeta a la par que sostiene a una dama dormida – Beatriz – envuelta en un ligero manto rojo. En un momento dado la despierta y la invita a comer del corazón, lo que ella hace con temor hasta que rompe a llorar. Siempre en brazos de Amor parecele al poeta que ambos van hacia el cielo.

Por muy desconcertante que pueda resultar hoy un motivo como el de esa singular «degustación», constituía, sin embargo, uno de los tópicos de la casuística amorosa medieval y aparece recreado en poemas y narraciones.

El comentario de Cavalcanti queda plasmado en el soneto que comienza *Vedeste, al mio parere, onne valore*:

XXXVII

Viste, a mi parecer, todo el valor
y la alegría y todo el bien que es dado
al hombre sentir, al ser retado
por quien gobierna el mundo del honor,

ya que es señor donde amar no duele
y tiene su corte en la suprema mente;
así, en el sueño, quedo, viene a la gente
y el corazón se lleva sin causar pesar.

De ti el corazón sustrajo, comprendiendo
que a tu dama la muerte requabraba:
y sustentóla con él, temiendo por su vida.

Y si pareció doliente su partida
era que el dulce sueño concluía,
pues el despertar vencíendolo ya estaba.

Vedeste, al mio parere, onne valore
 e tutto gioco e quanto bene om sente,
 se foste in prova del signor valente
 che segnoreggia il mondo de l'onore,

poi vive in parte dove noia more,
 e tien ragion nel cassar de la mente,
 sì va soave per sonno a la gente,
 che 'l cor ne porta senza far dolore.

Di voi lo core ne portò, veggendo
 che vostra donna la morte chedeo:
 nodriala dello cor, di ciò temendo.

Quando v'apparve che se 'n gia dolendo,
 fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,
 ché 'l su' contraro lo venìa vincendo. (Cavalcanti 1978: 140)

Este otro soneto se sitúa en las antípodas en cuanto a la cercanía afectiva entre Dante y Guido. Se ha especulado mucho sobre cuál pudo ser el motivo del distanciamiento a que se hace referencia [Vittetti 1962]. Una de las posibles razones estaría en que Dante ha descuidado la poesía lírica que hasta ahora había cultivado con tanto talento, para dedicarse a otra baja y jocosa, como la *tenzone* – polémica o controversia en versos – que sostuvo con su también muy querido amigo Forese Donati [Cavalcanti 1978: 146]. Otras causas podrían estar relacionadas con divergencias políticas, filosóficas y éticas. Transitorio o definitivo, el disgusto es manifiesto.

XLI

Pienso en ti varias veces en el día
 pues véote obrar harto vilmente:
 cuánto me duele que a tu noble mente
 y a tus virtudes les mengüe la valía.

Muchos eran los que te disgustaban,

rehuías siempre a la insulsa gente,
hablabas de mí tan cordialmente
y yo todos tus poemas los atesoraba.

No oso ya por como guías tu vida,
mostrar que tu verbo me complazca,
ni te frecuento, solo en pensamiento.

Si relees a menudo este soneto
se alejará de tu alma envilecida
el ruin espíritu que te da tormento.

I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte
e trovoti pensar troppo vilmente:
molto mi dòl della gentil tua mente
e d'assai tue virtù che ti son tolte.

Solevanti spiacer persone molte;
tuttor fuggivi l'annoiosa gente;
di me parlavi sì coralemente,
che tutte le tue rime avie ricolte.

Or non ardisco, per la vil tua vita,
far mostramento che tu' dir mi piaccia,
né 'n guisa vegno a te, che tu mi veggi.

Se 'l presente sonetto spesso leggi,
lo spirito noioso che ti caccia
si partirà da l'anima invilita. (Cavalcanti 1978: 146-147)

Las composiciones que siguen acusan un registro laudatorio, motivado por la contemplación de la dama *gentile*, adjetivo con múltiples connotaciones en esta poesía lírica: implica belleza física, nobleza de maneras y de espíritu, exquisita sensibilidad y práctica de virtudes morales, entre otros atributos. Se goza, por el momento, del encanto que produce la visión, sin sombra de la ansiedad o de la zozobra que trae consigo el amor pasional. Este sentimiento, que es también entendimiento del amor, *intelletto d'amore*, se ha codificado en una filo-

sofía amorosa que, compartida en sus líneas esenciales por las distintas manifestaciones de la poesía medieval, se singulariza, luego, en las poéticas particulares. Los poetas del *dolce stil novo*, para quedar-nos en el contexto más próximo a Guido Cavalcanti, hacen suyas una serie de convicciones legadas por la tradición y los tratados de amor: nace el sentimiento cuando una forma bella es percibida por la vista, y si es duradera la impresión, esta es alimentada por la imaginación hasta convertirse en una experiencia que involucra las distintas potencias vitales, entre ellas el alma, que se relaciona con la capacidad de discernimiento, y el corazón, vinculado a las sensaciones. Para experimentar el amor es necesario poseer un «corazón gentil», es decir, noble, no por prosapia sino por la práctica de la virtud. En consecuencia, el amor se desarrollará entre seres dotados de una especial sensibilidad y adornados por toda una serie de cualidades que en el caso de la dama se resumen en su belleza, su gracia, su mansedumbre, sus elevadas condiciones morales, su tesitura angelical. Es, pues, un amor altamente espiritualizado, libre de sensualidad, lo que se manifiesta en el uso de un léxico relativamente limitado y en una serie de tópicos o motivos recurrentes: el paso de la dama provoca admiración y elogios; se la asocia con imágenes luminosas y angelicales; su aparición resulta una especie de epifanía; los *fedeli d'Amore* suspiran, se duelen de su ausencia, o registran los estragos que en su alma ocasiona el Amor con mayúsculas, muchas veces personificado.

Las tres composiciones siguientes son ilustrativas de lo dicho. El primer soneto apela a la técnica del *plazer*, cultivada por la poesía provenzal, consistente en la enumeración de fenómenos o situaciones placenteras. Las otras dos (un soneto y una balada) reelaboran el tópico del paso de la *donna angelicata* y la consiguiente admiración, experiencia que en la tercera se torna complicada, al multiplicarse las entidades que conforman la excelencia de la dama y al registrarse la intelección del sentimiento por las distintas potencias del propio ser.

III

Belleza de mujer y de sabio corazón
 caballeros armados de gentil nobleza;
 cantos de aves y sabiduría de amor;
 ornadas naves guiadas con presteza;

serena brisa que acompaña el alba
 y blanca nieve que sin viento cae;
 plácido arroyo y pradera en flor;
 joyas engastadas en oro, plata y turquesa:

a todo excede la belleza y el valor
 de mi dama, y su noble corazón,
 de modo que en su confrontación parece

todo vil; y es tan grande su sabiduría
 como el cielo con la tierra en parangón.
 Ser semejante el bien aguarda.

Biltà di donna e di saccente core
 e cavalieri armati che sien genti;
 cantar d'augelli e ragionar d'amore;
 adorni legni 'n mar forte correnti;

aria serena quand' apar l'albore
 e bianca neve scender senza venti;
 riviera d'acqua e prato d'ogni fiore;
 oro, argento, azzuro 'n ornamenti:

ciò passa la beltate e la valenza
 de la mia donna e 'l su' gentil coraggio,
 sì che rasembra vile a chi ciò guarda;

e tanto più d'ogn' altr' ha canoscenza,
 quanto lo ciel de la terra è maggio.
 A simil di natura ben non tarda. (Cavalcanti 1978:73-74)

IV

¿Quién es esta que viene, por todos contemplada,
 que de claridad el aire hace temblar
 y trae consigo a Amor, y a suspirar
 nos pone a todos a su llegada?

¡Oh Dios! cuán dulce es su mirar
 que lo diga Amor, pues mi lengua está callada.
 De tal mansedumbre me parece ornada,
 e incomparable con la de las demás.

No hay palabras para cantar su belleza.
La hermosura como su diosa la muestra
pues es reina de toda virtud.

No es tan elevada la mente nuestra
ni se alberga en nuestro ser tanta nobleza
como para conocerla a plenitud.

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira,
dical' Amor, ch'i' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.

Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn canoscenza. (Cavalcanti 1978: 75-76)

XXVI

Veo en los ojos de la dama mía
preñada luz de espíritus de amor,
que de un goce nuevo llena el corazón
ahora despierto a la vida y la alegría.

Qué me sucede al estar en su presencia
harto difícil resulta de explicar:
páreceme ver que de su rostro emana
una dama tan hermosa, que mi ciencia
entenderla no puede, pues de esa apariencia
súbito nace aún otra más bella,
de la cual parece moverse una estrella
que me dice: «He aquí tu salvación».

Y allí donde esta beldad se muestra
 una voz la precede que proclama
 la humilde excelencia de su nombre,
 y tan dulcemente que si contarle intento,
 siento que me estremece su poder;
 y mi alma es sacudida por suspiros
 que me dicen: «Si bien miras, verás
 cómo asciende su virtud hacia el cielo».

Veggio negli occhi de la donna mia
 un lume pien di spiriti d'amore,
 che porta uno piacer novo nel core,
 sì che vi desta d'allegrezza vita.

Cosa m'aven, quand' í le son presente,
 ch'í non la posso a lo 'ntelletto dire:
 veder mi par de la sua labbia uscire
 una sì bella donna, che la mente
 comprender no la può, che 'mmantenente
 ne nasce un'altra di bellezza nova,
 da la qual par ch'una stella si mova
 e dica: «La salute tua è apparita».

Là dove questa bella donna appare
 s'ode una voce che le vèn davanti
 e par che d'umiltà il su' nome canti
 sì dolcemente, che, s'í 'l vo' contare,
 sento che 'l su' valor mi fa tremare;
 e movonsi nell'anima sospiri
 che dicono: «Guarda; se tu coste' miri,
 vedrà' la sua vertù nel ciel salita». (Cavalcanti 1978: 114-115)

En los poemas citados a continuación se ponen en escena las actitudes más características de la poesía cavalcantiana, concordes con su personal filosofía amorosa. Para él, el amor tiene una fase contemplativa de la pura belleza que, siendo asunto del *intelecto posible* no procura angustia, como sucedía en los poemas apenas mostrados y se traslucía en el primero que tradujimos. El desasosiego nace cuando el amor pasa a ser experimentado por el *alma sensitiva*, el corazón, y los espíritus vitales y cordiales. La sistemática presencia de estos últimos y su movilidad, son la expresión de los diferentes matices psicológicos que asume el alma presa del amor: *spiriti* y *spiritelli* (en la variante

diminutiva, tan del gusto de este poeta) huyen, tiemblan, se dispersan, conducen a la muerte del espíritu, esto es, a carecer de discernimiento y de control racional. Es decir, según su credo, afín con las creencias del árabe Averroes, mientras que el *intelecto posible* es inmortal y común a toda la especie humana, el *alma sensitiva* es individual y perecedera, o sea, muere con el cuerpo, se desgaja de aquel al que se ha unido temporalmente. Al parecer el sayo de «epicúreo» le vino por profesar estas creencias, que desprendían cierto tufillo herético para la mentalidad más ortodoxa.

Por otra parte, la conjunción amor-muerte de que dan fe varias composiciones, suyas, sitúa esta poesía en el polo opuesto del par amor-virtud al que tenderá cada vez más la poesía dantesca. Asimismo, hay textos cavalcantianos donde la puesta en escena de los tópicos propios y ajenos asume el carácter de reto compositivo, o puede ser resultado de una actitud lúdica y autoafirmativa, como podría ser el caso del último soneto de este grupo, donde el «espiritismo» de Guido se exhibe en todos los versos.

XIII

Tú que por los ojos al corazón llegaste,
y despertaste la mente que dormía,
contempla esta angustiada vida mía,
que suspirando la destruye Amor.

Y va asolando mi ser con tal vigor
que, debiluchos, mis espíritus escapan:
quedan solo dueños y menguados
rostro y voz, y dolor es su lenguaje.

Esta potencia de amor que me ha deshecho
veloz provino de ojos tan hermosos:
un dardo en mi flanco me ha clavado.

Acertó tan bien al primer tiro,
que el alma estremecida sucumbía
al ver muerto el corazón a su costado.

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,

guardate a l'angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore.

E' vèn tagliando di sì gran valore,
che' deboletti spiriti van via:
riman figura sol en signoria
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa virtù d'amor che m'ha disfatto
da' vostr' occhi gentil' presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto 'l cor nel lato manco. (Cavalcanti 1978: 93-94)

VI

¡Ay, espíritus míos!, cuando me ven
con tanta pena, ¿cómo no extraen
de mi mente palabras ornadas
de llanto, dolorosas y exánimes?

¡Ay, pues ven que el corazón tiene heridas
de miradas, de belleza y de humildad!
Vamos, se lo ruego, confórtenlo,
pues sus potencias lo han abandonado.

Veo que un espíritu se le aparece
alto y gentil y de tanta fuerza,
que pone en fuga todas las tuyas.

Vamos, les ruego que le hagan decir
al alma triste, y con acentos de dolor,
que ella ha sido y será siempre presa de Amor.

Deh, spiriti miei, quando mi vedete
con tanta pena, come non mandate
fuor della mente parole adornate
di pianto, dolorose e sbigottite?

Deh, voi vedete che 'l core ha ferite
di sguardo e di piacer e d'umiltate:

deh, i' vi priego che voi 'l consoliate
che son da lui le sue vertù partite.

I' veggo a lui spirito apparire
alto e gentile e di tanto valore,
che fa le sue vertù tutte fuggire.

Deh, i' vi priego che deggiate dire
a l'alma trista, che parl' in dolore,
com' ella fu e fie sempre d'Amore. (Cavalcanti 1978: 79-80)

XXVIII

A los ojos hiere un espíritu sutil,
que en la mente logra un espíritu animar,
del que se mueve el espíritu de amar,
que a todo otro espíritu hace gentil.

Tal sensación no es para un espíritu vil,
pues lleno de virtud aquel espíritu aparece:
tan espiritual resulta que estremece
al leve espíritu de la humildad femenil.

Y luego de este espíritu se mueve
otro dulce espíritu tan suave
que una espiritual merced hace que exista:

y de ese leve espíritu otros llueven
y de cada espíritu aquel tiene la llave,
por la fuerza del espíritu de la vista.

Pegli occhi fere un spirito sottile,
che fa 'n la mente spirito destare,
dal qual si move spirito d'amare,
ch'ogn'altro spiritel[o] fa gentile.

Sentir non pò di lu' spirito vile,
di contanta vertù spirito appare:
quest' è lo spiritel che fa tremare,
lo spiritel che fa la donna umìle.

E poi da questo spirito si muove
un altro dolce spirito soave,

che sieg[u]e un spiritello di mercede:

lo quale spiritel spiriti piove,
ché di ciascuno spirit' ha la chiave,
per forza d'uno spirito che 'l vede. (Cavalcanti 1978: 123)

Dos sonetos concluyen la selección. Se inserta el primero en la tradición jocosa y subvertidora de los cánones estéticos y tópicos amorios: el exasperado reverso del elogio de la dama gentil conduce al retrato de la «dama grotesca». El segundo es una referencia al acto de la escritura y a su destinatario (entendiéndose este, ya como los *fedeli d'Amore*, ya, quizás, como la dama, devenida «lectora modelo» de la composición). El poeta parece querer recordar que la pasión tan hondamente sentida y expresada es, asimismo, resultado del manejo consciente de los instrumentos de la creación literaria; esta conjunción de pericia técnica y sentimiento será, justamente, uno de los rasgos distintivos del *dolce stil novo* florentino, que tuvo en Guido Cavalcanti y en Dante Alighieri sus poetas más cabales.

LI

¡Mira, Manetto, aquella jorobada
fíjate bien en su aderezo,
y qué modo de estar desfigurada,
y al encogerse de hombros qué parece!

Incluso si cubierta ella estuviera
por un hábito y un velo acogotado
y de día se paseara acompañada
por alguna hermosita gentildama,

ni la ira más fuerte que sintieras
ni la pena de amor más angustiosa
ni la melancolía más negra y posesiva,

te llevarían al borde de la muerte
como el tanto reír de corazón:
o morir, o huir, no hay más elección.

Guata, Manetto, quella scrignutuzza,
e pon' ben mente com'è divisata
e com'è drittamente sfigurata

e quel che pare quand'ella s'agruzza!

Or, s'ella fosse vestita d'un'uzza
con cappellin' e di vel soggolata
ed apparisse di die accompagnata
d'alcuna bella donna gentiluzza,

tu non avresti niquità sì forte
né saretti angoscioso sì d'amore
né sì involto di malinconia,

che tu non fossi a rischio de la morte
di tanto rider che farebbe 'l core:
o tu morresti, o fuggiresti via. (Cavalcanti 1978: 146-147)

XVIII

Somos las exánimes plumas tristes
las tijeritas y el cortaplumas doliente,
que escrito hemos dolorosamente
tantas palabras que una vez oíste.

Ahora te explicamos por qué partimos
y ante ti aquí nos presentamos:
la mano que nos usaba dice que siente
por tristes augurios su corazón poseído,

que de modo tan fatal lo han destruido
y tan cerca de la muerte lo han llevado,
que no tiene otra cosa que suspiros.

Te impetramos, pues, con fuertes ruegos
que no nos arrojes de tu lado
y que un poco de piedad nos destines.

Noi siàn le triste penne isbigotite,
le cesoiuzze e 'l coltellin dolente,
ch'avemo scritte dolorosamente
quelle parole che vo' avete udite.

Or vi diciàn perché noi siàn partite
e siàn venute a voi qui di presente:
la man che ci movea dice che sente

cose dubbiose nel core apparite;

le quali hanno destrutto sí costui
ed hannol posto sí presso a la morte,
ch'altro non n'è rimaso che sospiri.

Or vi preghiàn quanto possiàn piú forte
che non sdegn[i]ate di tenerci noi,
tanto ch'un poco di pietà vi miri. (Cavalcanti 1978: 101)

Bibliografía

- Alighieri, Dante (1988). Canto X. *Inferno. La Divina Commedia*. Con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze: Le Monnier.
- Alighieri, Dante (1991). *Vita Nuova*. Introduzione di Edoardo Sanguineti. Milano: Garzanti.
- Alighieri, Dante (2010). *Vida nueva*. Edición bilingüe de Raffaele Pinto Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- Alighieri, Dante (2011). Canto X. *Infierno. La Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Editorial Cátedra, Letras Universales.
- Bello, Mayerín (2015). Guido Cavalcanti y Dante Alighieri: del amor y otros demonios. En: *Encuentros cercanos de vario tipo. Ensayos sobre literaturas en diálogo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Calvino, Italo (1998). Levedad. En: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Cavalcanti, Guido (1978). *Rime*. A cura di Marcello Cicuto. Introducción de Maria Corti. Milano: Rizzoli.
- Highet, Gilbert (1954). *La tradición clásica*. Tomo I. México: F.C.E.
- Nardi, Bruno (1985). L'averroismo del 'primo amico' di Dante. En: *Dante e la cultura medievale*, Bari: Editori Laterza.

Vitetti, Leonardo (1962). *Il sonetto a Dante di Guido Cavalcanti: I' vegno il giorno a te... Lectura Dantis romana*. Roma: Società Editrice Internazionale.

Perdurabilidad del *Decamerón*

Casi setecientos años nos separan del momento en que el *Decamerón* fue escrito y dado a conocer, esto es, el bienio 1349-1351. No obstante, sigue gozando de una prerrogativa de la que no toda obra clásica puede envanecerse: la adhesión entusiasta de sus lectores. Pero antes de cifrar su éxito – como suele hacerse – en el componente erótico y en la defensa de los derechos naturales del hombre al placer, actitud desprejuiciada que tiende un puente hacia mentalidades más abiertas y modernas, habría que detenerse a considerar, asimismo, otros aspectos de orden estructural, ideológico, cosmovisivo, que hacen en gran medida deudor al libro de un modo de hacer y de pensar medievales, complicando un tanto la que parecía obvia razón para la empatía con el lector de hoy.

Podríamos comenzar refiriéndonos, por ejemplo, a cómo casi todos los relatos que lo integran se inspiran – a veces para subvertirlas – en fuentes medievales, identificadas con precisión en su gran mayoría: colecciones de cuentos que circulaban de forma oral o escrita, de proveniencia local o extranjera; relatos de mercaderes, *fabliaux*, *exempla*, novelas de caballería, baladas, lamentos, hagiografías, etc. Fuentes clásicas prácticamente ninguna, salvo Apuleyo.

Desde luego, el haber partido de esos referentes no atenta contra la originalidad de Boccaccio. Reelaborando las historias, dotando de corporeidad y verosimilitud a los caracteres, transformando el motivo primigenio en un auténtico relato bien estructurado, modelando el dialecto toscano sobre la andadura de la frase latina, Boccaccio realiza la hazaña que lo consagra: haber creado, junto con la prosa literaria italiana, el paradigma de un género, el cuento, llamado por él *novella*, cuyos modos constituirán, durante mucho tiempo, objeto de imita-

ción para la literatura occidental, y cuyas lecciones no carecen de vigencia hoy, a reserva de todas las renovaciones y subversiones que han sustentado la evolución de la narrativa breve.

Esos antecedentes traen consigo, además de historias *in nuce*, una sensibilidad: el erotismo, la cotidianidad y terrenalidad de las experiencias, el humor desenfadado, la desacralización de lo elevado y serio, la puesta en duda del ascetismo de los religiosos, dominan en una producción narrativa no oficial, sin grandes pretensiones literarias, con fines de entretenimiento y diversión, producida al margen de la literatura seria y canónica, y que se nutre de los procedimientos, de las actitudes y del imaginario de la cultura cómica popular, tan brillante y sugestivamente estudiada por el teórico ruso Mijaíl Bajtín⁷. De modo que el *Decamerón* de Boccaccio, visto en esta perspectiva, vendría a ser la culminación, la síntesis genial, la consagración literaria de esa narrativa menor, marginal pero viva y conocida en las diversas regiones del Occidente medieval. En otras palabras: la risa, la irreverencia, la aceptación de la condición natural y terrenal del hombre formaban parte también de la mentalidad de la Edad Media, aunque fueran reprimidas y combatidas institucionalmente por no avenirse con las miras de una rígida moral que cifraba el castigo y el premio en el otro mundo, y que combatía cualquier desvío que atentara contra la perfección del espíritu.

Otro aspecto no menos importante que conecta al libro con su circunstancia es el tributo rendido por Boccaccio a la ideología y a la civilización cortesanas y caballerescas, contaminadas en él con la liberalidad y el bienestar que trae consigo el componente burgués. Más allá de la proyección «democrática» del libro, el ideal de convivencia social con el que Boccaccio parece comulgar es el que se recrea, sublimado, en el marco, en la *cornice*, y que asoma en varias narraciones. Ese temporal contrato social implica respeto de la jerarquía, posesión de riqueza, cortesía, benevolencia con el inferior, ocio, inteligencia y amplitud de miras, cultivo del espíritu, sentido del humor, goce de la naturaleza y una piedad ilustrada, entre otros dones poseídos y compartidos por los diez jóvenes narradores.

Como es conocido, el punto de partida del argumento del *Decame-*

⁷ Mijaíl Bajtín (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

rón es la epidemia de peste que azotó Florencia en el año de 1348 y de la que Boccaccio ofrece un cuadro de gran expresividad. El encuentro en la iglesia de Santa María Novella de diez jóvenes, siete mujeres y tres hombres allí refugiados para rezar por los difuntos, propicia el acuerdo de huir del caos que azota la ciudad. Acompañados por su servidumbre se instalan con todas las comodidades en una villa campestre, y sus jornadas regalan tanto el cuerpo como el alma en su más armónica unidad. Es decir, degustan exquisitos manjares, bailan, pasean por los edénicos entornos, se bañan, pero también ayunan, rezan y, lo más importante, cuentan las cien historias que componen el núcleo del libro. No constituyen ellas una reunión aleatoria de relatos sino que se insertan en una estructura bien equilibrada y meditada, deudora de esa manía clasificatoria, de ese gusto por el orden, por la jerarquía, por un sólido sistema de relaciones que pretende aherrojar lo azaroso en el devenir humano, actitud tan característica de la mentalidad medieval.

En consecuencia, cada Jornada será tendrá su rey o reina, responsabilidad en la que se alternan los diez jóvenes cuyos nombres son Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neífíle, Elisa, Pánfilo, Filóstrato y Dioneo. Han concertado que durante las dos semanas en que permanecerán juntos, menos los viernes (por ser el día en que murió Cristo, dedicado a oraciones), y los sábados, (dedicados al cuidado del cuerpo y al ayuno) los restantes diez días cada uno contará un cuento. Excepto el primero y el noveno días, los relatos se ajustarán a un tema general. Uno de los narradores, Dioneo, pide ser eximido de esta regla y contar siempre el cuento que desea. La libertad temática en dos de las jornadas y el carácter desprejuiciado de este narrador, el más desinhibido en sus comentarios, flexibiliza la estructura. Cada día se concluye con el canto de una balada, de modo que el volumen incluye también diez composiciones poéticas.

Claro está, el núcleo de toda esta estructura está constituido por las cien *novelle*. Son ellas las que integran la llamada «epopeya de los comerciantes», pues la clase burguesa en todos sus estratos es la gran protagonista del *Decamerón*, a la que se suman otros grupos y estamentos sociales: clérigos, nobles, figuras famosas en el ámbito ciudadano y personajes históricos, así como las clases más humildes. Hay que señalar que los triunfadores de Boccaccio no lo son por tener un origen noble o por poseer un rango elevado. La inteligencia, la vir-

tud, la cortesía, el amor, pueden encontrarse en cualquier ser humano independientemente de su origen: el éxito depende del modo en que los hombres y las mujeres habitantes de este universo saben lidiar con los retos de la vida y emplean para su provecho dotes como el ingenio, el espíritu práctico y la agilidad mental que saca partido de la ocasión.

Por supuesto, en íntima conexión con los temas asociados al ingenio y la fortuna se presenta el amor, del que se privilegia el ímpetu pasional y la satisfacción de los sentidos, actitudes reivindicadas como legítimas y naturales. Otros matices del sentimiento relacionados con el deber, la fidelidad, el sacrificio, el componente espiritual que complementa el goce físico, están también presentes, así como los finales infelices (como sucede, en particular, con los cuentos de la IV jornada), pero este costado no logra opacar el entusiasmo y la energía desplegados de una punta a la otra del libro, exaltando esos dones que hacen tan atractiva esta «comedia humana». Así calificó el libro uno de los más grandes estudiosos de Boccaccio, Vittore Branca, al confrontarlo con el otro texto que rivaliza con él en el traslado literario del universo cultural medieval:

La obra maestra de Boccaccio [...], justo porque se presenta en sus aspectos más esenciales y válidos como la típica «comedia del hombre», representada a través de los paradigmas canónicos de la visión cristiana y escolástica de la vida, y a la vez como una vasta y multiforme epopeya de la sociedad medieval italiana culta, retratada en su otoño espléndido y exuberante, no se opone a la *Divina comedia*, sino que, de alguna manera, se coloca a su lado y la complementa. Si se quisiera ver el Medioevo solo en una de estas dos obras, la imagen resultante sería tal vez falsa y unilateral. No sería, por cierto, la impronta de la sugerente y casi enigmática armonía entre el ansia de lo trascendente y la búsqueda de lo concreto y real; entre los raptos místicos y la sólida voluntad de vivir; entre los heroísmos civiles y religiosos y la violencia instintiva del sexo y de lo material; entre la abstracción especulativa y la resolución pragmática, todo lo cual vuelve tan fascinante esa edad tan compleja y multiforme, esa civilización madre de nuestra

cultura y nuestra vida.⁸

Convendría precisar, por otra parte, que la complejidad estructural del *Decamerón* se acentúa, asimismo, porque a los discursos directos de los diez narradores se sobrepone otro nivel narrativo caracterizado por la enunciación del que pudiéramos considerar el narrador general de la obra, una proyección muy conectada con la voz autoral, pero no enteramente identificable con ella⁹ puesto que esa voz propone como verdad la ficción que contará (Hernández Esteban 1994: 48)¹⁰. Este nivel narrativo más externo está constituido por el Proemio; la introducción y conclusión de las jornadas (con especial énfasis en la presentación de la primera y la cuarta, donde asoma de modo ostensible el rol autoral, aunque por razones diversas); la Conclusión del autor, así como por los resúmenes que anteceden a cada cuento, sustitutivos de títulos (Hernández Esteban 1994: 47,48).

Así pues, en el Proemio, la Introducción a la IV jornada y la Conclusión, el narrador alude a las mujeres como receptoras ideales de su obra y destinatarias de sus simpatías. No duda en destacar su inteligencia y capacidad para encarar los diversos conflictos que la vida plantea, así como en secundar su derecho al placer y a la relativa libertad que con sus tretas se procuran. Pero hay que tener presente,

⁸ «Il capolavoro del Boccaccio [...] proprio perché appare nei suoi aspetti più costituzionali e più validi come la tipica 'commedia dell'uomo' rappresentata attraverso i paradigmi canonici alla visione cristiana e scolastica della vita e insieme come una vasta e multiforme epopea della società medievale italiana colta e ritratta nel suo autunno splendido e lussureggiante, non si oppone alla *Divina Commedia* ma in qualche modo le si affianca e quasi la completa. Se si volesse vedere l'immagine del Medioevo soltanto in una di queste due opere, l'immagine che ne risulterebbe sarebbe forse falsa e unilaterale. Non sarebbe certo l'impronta della suggestiva e quasi enigmatica armonia di ansia del trascendente e di ricerca del concreto e del reale, di mistici rapimenti e di corposa volontà di vivere, di eroismi civili e religiosi e di violenza degli istinti del sesso e della roba, di astrattismo speculativo e di risolutezza pragmatica, che rende così affascinante questa età così complessa e multiforme, questa civiltà madre della nostra cultura e della nostra vita» (Branca 1975: 29-30). La traducción al español del fragmento es nuestra.

⁹ «[...] quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe» (Barthes 1970: 34).

¹⁰ «[...] diré que estando nuestra ciudad en estos términos, casi vacía de habitantes, sucedió, tal como le oí después a una persona digna de fe, que en la venerable iglesia de Santa María Novella, un martes por la mañana, cuando no había allí nadie más, vestidas de luto tras oír los santos oficios, como tal ocasión requería, se encontraron siete jóvenes señoras (...).» (Boccaccio 1994: 126). *Cursivas nuestras.*

asimismo, que al postular como receptor modelo a un público femenino se está valiendo Boccaccio de una metáfora para calificar su libro como una obra de entretenimiento, dirigida a un lector consumidor de literatura para el ocio (Hernández Esteban 1994: 53). Por supuesto, más allá del obligado tributo a los prejuicios epocales en términos de lo que era tenido por alta o baja literatura – una obra en lengua romance no podía ser considerada como de estilo elevado y mucho menos esta que por sus temas se alejaba de la ideología oficial – Boccaccio cuidó siempre mucho su texto, al punto de que ya muy anciano lo revisó y pulió de modo acucioso, como lo prueba la última copia autógrafa que de él se conserva (el códice Hamilton 90, en la Biblioteca de Berlín). Pero insistamos: la mujer como lectora de los cuentos no es solo una figura que connota un receptor modelo sino también el objeto de una sincera solidaridad, de ahí que percibamos tan próximos y convincentes los acentos del autor, quien expresa en el Proemio:

[...] para socorro y refugio de las que aman, pues a las otras les basta la aguja, el huso y la devanadera, pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias, como queramos llamarlos, narrados en diez días [...]. En esos cuentos se verán agradables y ásperos casos de amor y otros fortuitos acontecimientos [...] de los que las mencionadas señoras que los lean podrán tener tanto deleite de las cosas placenteras mostradas en ellos como útil consejo para poder distinguir lo que hay que rehuir y lo que igualmente hay que seguir [...] (Boccaccio 1994: 112).

Y concluye en las últimas páginas del volumen:

Nobilísimas jóvenes, para cuyo consuelo me he puesto a tan duro trabajo, creo que con la ayuda de la gracia divina, como imagino, por vuestros compasivos ruegos más que por mis méritos, he conseguido llevar a término perfectamente lo que al principio de la presente obra prometí que iba a hacer; por lo que, agradeciéndoselo primero a Dios y luego a vosotras, hay que dar reposo a la pluma y a la cansada mano. (Boccaccio 1994: 1157).

A modo de epílogo ilustrativo: las ingeniosas artimañas de una casada infiel [Decamerón, VII, 6]

Otra razón, y poderosa, con la que Boccaccio seduce al lector de hoy, es su probado *savoir faire* narrativo, al punto de que muchos cuentos hay en el *Decamerón* que podrían ilustrar modernos decálogos para un buen relato. El que comentaremos a modo de ejemplo moviliza mecanismos muy efectivos, como el ágil ritmo con que se suceden los acontecimientos; el diseño de los personajes a partir de unos pocos rasgos tan expresivos que permiten la conformación de una imagen mental de ellos vívida y convincente; y el continuo y dramático progresar de una acción cuyo desenlace colma las expectativas. Se trata del sexto cuento de la VII Jornada «en la que, bajo el mandato de Dioneo, se trata de las burlas que por amor o para su propia salvación las mujeres han hecho a sus maridos, habiéndolo advertido ellos o no» (Boccaccio 1994: 753).

Este tema general de la jornada se ha ido preparando desde la VI, como consecuencia de un episodio sucedido en su presentación. Un gran alboroto proveniente de la cocina perturba a la selecta compañía que se dispone a contar y a escuchar los cuentos. Se trata de una disputa surgida entre dos criados, Tíndaro y Lisisca, que la vienen a dirimir ante sus señores. El motivo es el siguiente, según explica la segunda:

Mi señora, este me quiere explicar cómo es la esposa de Sicofante¹¹ y ni más ni menos como si yo no la conociese, me quiere hacer ver que la primera noche que Sicofante se acostó con ella micer Maza entró en Monte Negro por la fuerza y con derramamiento de sangre; y yo digo que no es verdad, sino que entró pacíficamente y con gran placer de los de dentro. Y este es tan bestia que se cree a pies juntillas que las jóvenes son tan tontas que van a perder su tiempo estando al cuidado de su padre y de sus hermanos, que seis veces de siete tardan tres o cuatro años más de lo que deben en casarlas. ¡Hermano, estarían apañadas si aguardasen tanto! ¡Por los clavos de Cristo, que sé muy bien lo que me digo cuando lo juro; no tengo ninguna vecina que haya ido doncella a su marido, e incluso las casadas sé perfectamente cuántas y

¹¹ Sicofante es el prototipo del marido cornudo (Hernández Esteban 1994: 690, nota 5)

qué burlas les hacen a sus maridos! ¡Y este borrego quiere explicarme cómo son las mujeres, como si yo hubiese nacido ayer! (Boccaccio 1994: 691).

La reina determina que, por ser un tema que se le da bien a Dioneo, sea este el que dé el veredicto, y el joven toma partido por la posición de Lisisca. En la conclusión de la jornada, al ser designado rey de la siguiente, este narrador manifiesta que convertirá en tema general justo el que le ha sido sugerido por la sirvienta. Algunas de las damas se escandalizan un tanto lo que da pie para que Dioneo argumente que «si los hombres y las mujeres se guardan de obrar deshonestamente, todos los temas están permitidos» (Boccaccio 1994: 744), advertencia que vale para la totalidad del volumen y que la voz del narrador general ratificará en la Conclusión del libro: «no hay nada tan deshonesto que, diciéndolo con vocablos honestos, no sea adecuado a alguien [...]» (Boccaccio 1994: 1158).

El resumen antepuesto a la *novella*, como sucede con estos paratextos, despliega una estrategia tendiente a incentivar el interés y la curiosidad del que lee. Valiéndose Boccaccio de períodos deudores de la síntesis propia de la frase latina, presenta las acciones fundamentales mediante hiatos entre ellas y no concatenadas en una ordenada y completa secuencia:

Madonna Isabella, con Leonetto standosi, amata da un messer Lambertuccio e visitata, e tornando il marito di lei, messer Lambertuccio con un coltello in mano fuor di casa ne manda, e il marito di lei poi Leonetto accompagna. (Boccaccio 1997: 440)

[A doña Isabella, mientras está con Leonetto, la visita un tal micer Lambertuccio, que la ama, y vuelve su marido; a micer Lambertuccio le hace salir de su casa con un puñal en la mano, y luego su marido acompaña a Leonetto (Boccaccio 1994: 795).]

Esta anticipación nos ha informado de que cuatro son los personajes que hacen progresar la trama, cuya precisa caracterización y sus vínculos con «la casada infiel» se presentan en la introducción del relato, donde se sientan también las bases de la intriga. Como sucede casi siempre en el *Decamerón*, el diseño de los caracteres va acompañado de una contextualización: la ciudad donde viven o de donde

proviene, la prosapia, la pertenencia a un grupo social y su estatus de bonanza o de penuria. Así, sabemos que Doña Isabella, «joven y gentil señora, y muy bella» (Boccaccio 1994: 795) está casada con «un caballero muy valeroso y de bien» (Boccaccio 1994: 795), pero ello no impide que se enamore el joven Leonetto «muy agradable y educado, aunque no fuese de gran linaje, y él se enamoró igualmente de ella» (Boccaccio 1994: 795-796). Las dotes de Isabella hacen mella también en otro caballero muy poderoso llamado Micer Lambertuccio, pero ella lo considera molesto y desagradable y no quiere atender a sus reclamos. El problema es que tal caballero no se resigna a no disfrutar de los placeres con la dama y amenaza con difamarla «por lo que la señora, temiéndole y conociéndole, decidió ceder a su deseo» (Boccaccio 1994: 796).

Comienzan entonces a sucederse con frenesí los sucesos, que tienen por escenario una quinta en las afueras de Florencia, veraneo habitual para las clases acomodadas. Es esta casa todo un escenario teatralmente aderezado para la puesta en escena de lo que sobrevendrá.

Así pues, sabiendo Isabella que el marido estaría ausente por unos días, avisa a Leonetto para pasar un tiempo juntos. Pero Micer Lambertuccio también conoce de la ausencia del cónyuge por lo que se le aparece allí para «tomar deleite de ella» (Boccaccio 1994: 797). Un personaje marginal, la criada cómplice, es la encargada de avisar a la señora de la llegada, primero, de Lambertuccio, y luego, imprevistamente, del marido. La escenificación de los acontecimientos y su credibilidad se apoyan en un uso funcional del espacio, cuyo diseño y utilería son ilustrativos, asimismo, de modos de vida. Hay, pues, una primera frontera, la puerta principal, a la que llama Lambertuccio – pero a la que no tiene que llamar el dueño de la casa –. Abajo está el patio donde se dejan los caballos; arriba la alcoba donde el lecho, propicio a los deleites, está provisto de cortinas que esconden al intruso. Por la escalera, el segundo de los límites que se cruza constantemente, suben y bajan los personajes, siguiendo el dictado de la Fortuna pero también de una ágil e inteligente directora de escena. Porque, avisada Isabella de la llegada del pretendiente odioso, y primando en ella el espíritu práctico, no duda en indicar al aterrorizado Leonetto que se esconda tras las cortinas mientras ella se resigna a dar cumplimiento a los deseos de Lambertuccio. Y cuando es de nuevo advertida de la irrupción del marido, que se percata de que al-

guien hay en casa por la cabalgadura amarrada a un gancho del patio, no vacila en seguir la representación al instruir a Lambertuccio sobre lo que tiene que hacer para evitarle la ruina:

Señor, si me queréis algo y queréis librame de la muerte, haréis lo que os diga. Coged con la mano vuestro puñal desnudo y con mal gesto bajad todo turbado por la escalera y e id diciendo: «Voto a Dios que lo cogeré en otro sitio». Y si mi marido os quisiese retener o preguntar por algo, no digáis sino lo que os he dicho, y una vez montado a caballo por ninguna razón os quedéis con él (Boccaccio 1994: 798).

Al ver bajar hecho una furia al caballero, el marido, más sorprendido que airado, sube a pedir cuentas a la esposa, quien completa el guión con otra solución ingeniosa:

Señor, jamás pasé tanto miedo. Se refugió aquí un joven al que no conozco y al que micer Lambertuccio perseguía con el puñal en la mano, y encontró por caso esta alcoba abierta y temblando todo dijo: «Mi señora, ayudadme, por Dios, para que no me maten en vuestros brazos». Yo me levanté enseguida y como quería preguntarle quién era y qué le ocurría, pues en estas micer Lambertuccio vino hacia arriba diciendo: «¿Dónde estás, traidor?». Yo me puse delante de la puerta de la alcoba; y cuando él quiso entrar, le detuve, y él fue tan cortés que, cuando vio que no me agradaba que entrase aquí dentro, diciendo muchas palabras, se fue hacia abajo como habéis visto (Boccaccio 1994: 798-799).

El escondido Leonetto, habiendo escuchado el diálogo entre los esposos, pues Isabella se cuida de que tenga lugar en la habitación, e invitado por el propio marido a salir del escondite pues el peligro ha desaparecido, confirma la historia de la dama y se muestra sorprendido e ignorante del acoso de Lambertuccio. Finalmente, Leonetto, luego de cenar, es acompañado por el esposo de Isabella a la ciudad y allí, ocultamente, se pone de acuerdo con Lambertuccio para que el verdadero agraviado no sepa nunca de los trasiegos amorosos de su mujer.

Como se podrá advertir, son varios los recursos que contribuyen a la efectividad de la narración: la estructura dramática de la acción

que trabaja a favor de la fluidez de la trama, lográndose un perfecto equilibrio entre narración (en la presentación) y diálogo (en los momentos culminantes); la duplicación de la infidelidad, pues el triángulo se amplía al tetragono amoroso; el contraste entre la agilidad mental y ejecutiva de la dama y el plegarse de los hombres a las disposiciones de ella; la adecuación del cuento al tema de la jornada, en particular en lo referente a la ingenuidad del marido; el desentendimiento de la moral al uso por la actitud desprejuiciada con que se abordan las prácticas amorosas; y el humor resultante de toda la situación. Habría que puntualizar, asimismo, cómo el lenguaje y el estilo se adecuan a las exigencias del relato, mediante una prosa elegante que elude tanto la excesiva retórica como la crudeza léxica. Un lenguaje cuyo registro literario acoge el habla, con inflexiones dialectales y con reminiscencias clásicas (la colocación del verbo al final del período evoca la sintaxis latina), y donde hipotaxis y parataxis se complementan en pro de la expresividad. Véase, como botón de muestra, el inicio del relato que, en un hábil trenzado, presenta el contexto realista, los personajes y el breve *excursus* de la narradora, lleno de tolerancia hacia los deslices humanos:

Nella nostra città, copiosa di tutti i beni, fu già una giovane donna e gentile e assai bella, la qual fu moglie d'un cavaliere assai valoroso e da bene. E come spesso avviene che sempre non può l'uomo usare un cibo, ma talvolta disidera di variare, non sodisfaccendo a questa donna molto il suo marito, s'innamorò d'un giovane il quale Leonetto era chiamato, assai piacevole e costumato, come che di gran nazione non fosse, e egli similmente s'innamorò di lei; e come voi sapete che rade volte è senza effetto quello che vuole ciascuna delle parti, a dare al loro amor compimento molto tempo non si interpose. Ora avvenne che, essendo costei bella donna e avvenevole, di lei un cavalier chiamato messer Lambertuccio s'innamorò forte, il quale ella, per ciò che spiacevole uomo e sazievole le pareva, per cosa del mondo ad amar lui disporre non si potea; ma costui con ambasciate sollicitandola molto e non valendogli, essendo possente uomo la mandò minacciando di vituperarla se non facesse il piacer suo; per la qual cosa la donna, temendo e conoscendo come fatto era, si condusse a fare il voler suo (Boccaccio 1997: 440-441).

[En nuestra ciudad, abundante de todos los bienes, hubo una joven y gentil señora y muy bella, que fue esposa de un caballero muy valeroso y de bien. Y como a menudo sucede que el hombre no puede tomar una misma comida, sino que a veces desea variar, como a esta señora no le satisfacía mucho su marido, se enamoró de un joven que se llamaba Leonetto, muy agradable y educado, aunque no fuese de gran linaje, y él se enamoró igualmente de ella; y como sabéis que pocas veces deja de cumplirse lo que quieren ambas partes, no pasó mucho tiempo sin que dieran a su amor cumplimiento.

Pero sucedió que, como esta era una bella y agradable señora, se enamoró perdidamente de ella un caballero llamado micer Lambertuccio, a quien ella, como le parecía desagradable y molesto, por nada del mundo podía disponerse a amarle; pero aunque él la apremiase mucho con mensajes y no le valía, como era un hombre poderoso la amenazó con injuriarla si no hacía su gusto; por lo que la señora, temiéndole y conociéndole, decidió ceder a su deseo (Boccaccio 1994: 795-796).]

Rasgo característico de ese lenguaje es, asimismo, la ausencia de obscenidades y el apelar a la metáfora, a la elipsis o al circunloquio para aludir al sexo, todo lo cual eleva el estilo, como corresponde a la distinguida *brigata* encargada del acto de la comunicación. Tales usos lingüísticos no son hoja de parra sino estrategia retórica y risueña, facilitadora de la complicidad entre quienes a tales giros apelan: esos narradores tras los que se escuda – muy poco, en verdad – Giovanni Boccaccio, tan joven y contemporáneo con sus más de setecientos años a cuestas.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, Roland *et al.* (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Branca, Vittore (1975). *Boccaccio medievale*. Firenze: Quarta edizione accresciuta. G. C. Sansoni.
- Boccaccio, Giovanni (1994). *Decamerón*. Edición de María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- Boccaccio, Giovanni (1997). *Decameron*. A cura di Cesare Segre, commento di Maria Segre Consigli. Milano: Mursia.
- Hernández Esteban, María (1994). Introducción. En: *Decamerón*. Edición de María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra, Letras Universales

Descongelando las rojas palabras de François Rabelais

Yo quería guardar algunas en aceite, de aquellas más rojas, como se guardan la nieve y el hielo entre fieltros bien limpios; pero Pantagruel no quiso, diciendo que era una locura guardar aquello que jamás falta y que siempre se tiene a mano, como ocurre con las palabras rojas entre buenos y alegres pantagruelistas.

Gargantúa y Pantagruel, Libro IV, capítulo LVI

Gargantúa y Pantagruel de François Rabelais, publicado en la primera mitad del siglo XVI, es un libro sorprendente, escurridizo ante cualquier etiqueta que intente definirlo, a la vez antiguo y moderno, eternamente original y fecundo. Pero como prodigar tantos adjetivos nada esclarece si el entusiasmo no se acompaña con la argumentación, tratemos de explicar el porqué de tales calificativos.

Gargantúa y Pantagruel son los nombres de dos gigantes, padre e hijo, cuyas aventuras se van a desarrollar a lo largo de cinco libros. El primero se consagra a *Gargantúa* y los restantes a *Pantagruel*, sin olvidar que ellos viven todas esas peripecias secundados por un fiel séquito, en el que sobresalen otros personajes también notables como el hermano Jean de Entommeures, Panurgo, Epistemón, Ponócrates... amén de los enemigos y la multitud de figuras y figurillas que devienen interlocutores circunstanciales, oponentes y connotadores de ambientes reales y fantásticos.

Antes de que Rabelais lo hiciera suyo, el gigante Gargantúa protagonizaba divertidas aventuras ligadas a la Bretaña francesa, esa región que durante la Edad Media vio florecer una riquísima tradición de novela caballeresca, cuya impronta se mantendría a lo largo de los siguientes siglos, si bien con connotaciones diversas. Con el tiempo, esta literatura perdería su carácter aristocrático para acceder a un receptor cada vez más amplio, entre otras razones porque con la invención de la imprenta de caracteres móviles comienza a prosperar el negocio editorial, y las prosificaciones de los ciclos legendarios medievales eran muy apreciadas y populares. Así, un año antes de que

Rabelais diera a conocer su *Pantagruel*, el primer libro de la saga, se publica en la feria de la ciudad Lyon, una de las más famosas y concurridas, la obra titulada *Las grandes e inestimables crónicas del gran y enorme gigante Gargantúa*, una de las tantas fuentes de las que se servirá Rabelais, aunque la condición del gigante se verá sustancialmente modificada al convertirlo el autor en un paladín del humanismo y del espíritu renacentista.

Transformación más radical aún sufre el personaje de Pantagruel en el tránsito de sus orígenes a su consagración literaria. Pantagruel era el nombre de un diablito que aparecía en los entreactos cómicos de los Misterios, uno de los géneros del teatro medieval. Su rasgo más notable consistía en que arrojaba sal en la boca de los bebedores para incitarlos a la embriaguez. Rabelais lo convierte en un gigante, le da por padre a Gargantúa y lo dota de una índole semejante: al igual que aquel, es un rey tolerante, valiente, solidario, amante del saber, y siempre dispuesto a regalar el cuerpo con todo tipo de satisfacciones, en especial con los proverbiales banquetes.

De esos orígenes antiguos (cuya antigüedad distorsiona el autor en los capítulos iniciales de la I y la II partes, pues remonta la genealogía de los gigantes a los tiempos del arca de Noé), renacen, pues, dos personajes que encarnarán todas las virtudes y aspiraciones del hombre del Renacimiento. Paladines de la nueva mentalidad, su apuesta por la modernidad se cifra, entre otros aspectos, en la fe en el progreso, en el ansia por fomentar el conocimiento, en el recto ejercicio del propio juicio sustentado en la experiencia, y el consiguiente repudio a un saber libresco y memorístico, en el deseo de ampliar los horizontes geográficos y cognoscitivos mediante sus andanzas y viajes, en fin, en la experiencia del cuerpo humano como una plenitud en la que tienen cabida tanto el individuo como la colectividad, tanto el espíritu como las múltiples funciones de la vida corporal.

Y es precisamente con la desmesura y el protagonismo de esta última que se relaciona la cualidad de sorprendente que atribuíamos al libro. Dos razones, entre otras, la avalan: una, la desfachatez del lenguaje que se adecua a la celebración de la corporalidad en su dimensión fisiológica; la otra, la mezcla disparatada de tonos, de estilos, de referencias culturales.

Así pues, la potencia de los órganos sexuales, el comer y beber con largueza en las pantagruélicas reuniones conviviales, sin olvidar los

actos de defecar y orinar, constituyen el asunto privilegiado de muchos capítulos, el más famoso de los cuales tal vez sea el XIII del Libro de *Gargantúa* cuyo título reza: «Como Grandgousier conoció el ingenio maravilloso de Gargantúa por la invención que este hizo de un limpiaculos» (Rabelais 2011: 68). En él el gigante, siendo un adolescente, explica a su padre Grandgousier cómo ha debido emplear en la higiene de su trasero una multitud de objetos domésticos y del mundo natural circundante, con vistas a lograr el resultado idóneo. La inventiva en la selección del medio adecuado para tal fin provoca la risa, justamente, por lo inusitado que resulta ese uso circunstancial:

Por larga y curiosa experiencia – dijo Gargantúa – he inventado un medio de limpiarme el culo que es el más señorial, el más excelente y el más expeditivo que jamás se haya visto [...]. Una vez me limpié con un antifaz de terciopelo de una señorita, y lo encontré bueno, porque la molicie de la seda me causaba en el «fundamento» una voluptuosidad muy grande. Otra vez, con un sombrero de señora y me ocurrió lo mismo [...]; otra con unas orejeras de satín carmesí, pero unos bordados con abalorios de mierda que estas tenían, con una dureza me desollaron el trasero: ¡que el fuego de San Antonio encienda la tripa cular del orfebre que los hizo y de la señorita que los llevó puestos! El mal se me curó frotándome con un bonete de paje bien emplumado, a la suiza. [...] Después me limpié con sauce, hinojo, aneta, mejorana, rosas, hojas de col [...]. Después [...] con una gallina, con un gallo, con un pollo, con la piel de una ternera, de una liebre, con un pichón, con un cuervo marino, con el ropón de un letrado [...]. Para concluir yo digo y sostengo que el mejor limpiaculos es un pollo de oca con muchas plumas, cogiéndole la cabeza entre las piernas. Creédmelo, por mi honor: se siente en el culo una voluptuosidad mirífica, tanto por la dulzura del plumón como por el calor templado del animalito, que fácilmente se comunica a la tripa cular y a los otros intestinos hasta llegar a las regiones del corazón y del cerebro. Y no penséis que la felicidad de los héroes y semidioses que viven en los Campos Elíseos esté en el asfódelo, en la ambrosía o en el néctar, como dicen aquí las viejas. Está, en mi opinión, en que se limpian el culo con un pollo de oca (Rabelais 2011: 68-71).

Nótese cómo, tras la aparente bufonada y la jocosidad grosera y grotesca del episodio, se está celebrando el vínculo esencial entre el

cuerpo humano y el universo, en sus múltiples manifestaciones. Asimismo, se generan vecindades inesperadas entre actos, objetos y referencias que estaban bien deslindados en la visión medieval del mundo (Bajtín 1986), donde cuerpo y espíritu asumían una posición bien diversa en la gradación de valores: lo perdurable y positivo era el alma, cuya sede es la parte superior del cuerpo humano, esto es, el corazón y la cabeza; lo perecedero y negativo, el cuerpo, en particular, su zona baja, esto es, el vientre, el trasero, los genitales. Rabelais reordena esa percepción del mundo, la vira al revés: el placer que siente Gargantúa asciende desde el ano hasta el cerebro, conectándolos en esa experiencia gratificante. Para coronar el episodio se acude a la referencia culta: el placer de los habitantes de los clásicos Campos elíseos – ese *locus amoenus* elevado por la cultura antigua a cifra de beatitud suprema – consiste en que realizan su limpieza anal con un pollo de oca. El lenguaje, por su parte, secunda la irreverencia y la grosería; es decir, la vitalidad y la riqueza de una lengua que se está enriqueciendo con multitud de términos y referencias de toda índole, se combinan sin prejuicios con la obscenidad.

Todas estas dimensiones de *Gargantúa y Pantagruel*, como es conocido, han sido estudiadas a fondo por el notable ensayista ruso Mijaíl Bajtín en su imprescindible monografía *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), donde indicaba el camino idóneo para la comprensión de una obra tan deslumbrante como enigmática:

El único medio de descifrar esos enigmas, es emprender un estudio en profundidad de sus fuentes populares. [...]

Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos, es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura cómica popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada (Bajtín 1990: 9).

Antigua, moderna, sorprendente. De escurridiza la calificábamos también, esto es, difícil de atrapar en una definición englobadora de su carácter y esencia. Jules Michelet, el conocido historiador francés del siglo XIX, fascinado con su energía la llamó: «La esfinge o la qui-

mera, un monstruo de cien cabezas con cien lenguas, un caos armónico, una farsa de dimensiones infinitas, una maravillosa y lúcida embriaguez, una locura profundamente sabia» (Rabelais 1964: 8. Traducción nuestra).

No se puede perder de vista, por otra parte, que tras ese contenido jocoso y aparentemente ligero se esconden numerosas referencias a sucesos, conflictos e instituciones de la época como, por ejemplo, la guerra de los franceses contra el emperador Carlos V; la correlación de fuerzas políticas en Francia bajo la monarquía de Francisco I; las contiendas religiosas entre católicos y protestantes, entre evangelistas y sus adversarios; la oposición humanista al conservadurismo y al espíritu censor de La Sorbona, entre otros aspectos contextuales, culturales y biográficos. Así pues, las notas que suelen acompañar las ediciones pueden resultar iluminadoras y necesarias para penetrar en la dimensión cabal de muchos de los episodios y para comprobar la veracidad de remisiones y citas, ya juguetonas y paródicas, ya ciertas y denotadoras de la amplia cultura del autor. No obstante, el dinamismo del argumento, en el que las aventuras se suceden con ritmo sostenido; el humor perenne; la fantasía desbordada; lo sorpresivo e intrigante de varios episodios, que estimulan la personal interpretación; la historia misma que nos arrastra con su progresión, allanan la lectura y propician su disfrute.

Como era de esperarse, muchas de las irreverencias que el libro prodiga, así como la libertad en el tratamiento de la corporalidad humana, llevaron a las repetidas censuras que sufrió la saga a lo largo de su gestación. Ciertamente, las groserías y desfachateces contribuyeron a ello pero, sobre todo, fueron el ataque a las prácticas religiosas que repudiaban los humanistas – es decir, el culto de las reliquias, la venta de indulgencias, el fanatismo, el chato razonar escolástico –, así como la burla de los teólogos de la Sorbona, lo que provocó las reprobaciones, pues, en realidad, la parodia de asuntos sagrados, las libertades de lenguaje y la alusión jocosa al cuerpo humano estaban legitimadas por una amplia tradición de cultura popular, que operaba en espacios y tiempos no oficiales, esto es, en la plaza pública, en tiempos de feria y de festividades, y era tolerada por la iglesia y el estado durante la Edad Media y el Renacimiento. Es la llamada cultura carnavalesca, que constituye uno de los sostenes más importantes del libro y le confiere unidad (Bajtín 1990). Con ella se

entremezclan la herencia clásica y el humanismo que le es consustancial, reformulados desde una perspectiva moderna y adecuada a los fines del hombre renacentista.

No hay que perder de vista tampoco que el *monstruo de cien cabezas* de Michelet es un caos armónico. Porque el continuo vaivén entre el registro culto y el popular, entre la cita docta y la ramplona obscenidad, entre el ritmo frenético que anima las aventuras y la morosa reflexión sobre los temas más dispares, podría dar la impresión de que estamos ante una sumatoria anárquica de peripecias y discursos, pero, en realidad, hay una coherencia de fondo, una estructura argumental, existen ejes temáticos dominantes que propician la unidad de las diferentes partes.

Gargantúa, publicado por vez primera en 1535 fue, en realidad, el segundo libro que escribió Rabelais, pues en 1532 había visto la luz *Pantagruel*. Posteriormente, en la edición integral de 1542, se establece el orden con que hoy se conocen, es decir, Libro I: *Gargantúa*; Libro II: *Pantagruel*. Ambos acusan una similar concepción: nacimiento e infancia prodigiosa de los gigantes; su educación, primero por un preceptor inadecuado que los embrutece, corregida luego en una dirección humanista, según las renovadoras corrientes pedagógicas de la época promovidas por Erasmo de Rotterdam y Luis Vives. Se suceden, entonces, los capítulos de la guerra defensiva contra los agresores de sus tierras y reinos, donde se consagra el valor de los heroicos gigantes y de sus ejércitos, finalmente vencedores. Los libros III, IV (con ediciones parciales a partir de 1546 y definitivas en 1552) y V (póstumo), llamados de *Pantagruel*, tienen como motivo unificador los viajes por mar y por territorios imaginarios. Los cohesiona la búsqueda por parte de Panurgo, uno de los personajes centrales de toda la saga, de la respuesta oracular a su pregunta acerca de si debe casarse y si su mujer le pondrá cuernos. Aunque sin estar ausentes, en ellos pesan menos las aventuras que el examen de los diferentes saberes de la época, así como la reflexión crítica sobre diversos acontecimientos de actualidad, presentados de forma alegórica o enmascarados, pero que los contemporáneos de Rabelais identificaban perfectamente. El quinto libro, póstumo, es visto por los estudiosos con mucha suspicacia, pues no se sabe a ciencia cierta cuánto hay de Rabelais en él. Parece ser que fue responsable del diseño general y que los editores lo conformaron a partir de apuntes y fragmentos.

Durante el período en que se han gestado las cinco partes (entre 1532 y 1553, fecha de la muerte del autor), se está produciendo la colonización del Nuevo mundo. Los viajes que dominan la III, IV y V partes no pueden divorciarse de la significación que tuvieron para Rabelais las continuas expediciones de los europeos al continente e islas recién encontrados, y, en particular, los viajes que hiciera Jacques Cartier a la región del actual Canadá entre 1532 y 1546. En 1547 este viajero publicó un *Breve relato* con sus experiencias, texto que con toda seguridad estimuló la fantasía del autor de *Gargantúa y Pantagruel*, entonces en plena faena creativa. Ya desde el primer libro de *Pantagruel*, Rabelais aborda el tema del descubrimiento de nuevas tierras cuando hace que el narrador, Alcofribas Nasier – anagrama del autor – se introduzca en la boca del gigante y encuentre allí todo un mundo, a la vez diverso y semejante. Es su salutación al ensanchamiento del orbe, así como un guiño a la idea renacentista de la conexión íntima entre el microcosmos del cuerpo humano y el universo.

Es evidente, como se ha dicho antes, que la Francia contemporánea de Rabelais y el Renacimiento son los grandes telones de fondo de la obra. No obstante, la geografía de la novela dista mucho de ser realista y coherente, pues los espacios narrativos evocan tanto una toponimia francesa como sitios puramente fantásticos. Así, por ejemplo, Gargantúa se nos presenta como el rey de Utopía, y gobernante de los amaurotas. Como es conocido, *utopía* era un término recién acuñado en la obra homónima del inglés Tomás Moro, publicada en 1516, término alusivo a un país inexistente – como lo indica el origen griego de la palabra –, a una isla del Nuevo mundo, cuya capital es llamada Amaurot. Rabelais, a todas luces, hace un homenaje al político y escritor inglés cuando convierte a Gargantúa en rey de un territorio homónimo, y se empeña en que el anhelo de plenitud y de felicidad común que el concepto de utopía encarna se concrete en la singular Abadía de Thelema, erigida durante los últimos capítulos del libro I, como premio a los desempeños guerreros y a la índole del hermano Jean de Entommeures. Tratada también socarrona e hiperbólicamente es, no obstante, un monumento a la libertad de la voluntad y de los modos de convivencia.

Todas las irreverencias y singularidades a las que se ha venido aludiendo tienen su prelude en los prólogos que anteceden a los libros. Tales paratextos son un original modo de establecer el pacto de

la lectura: han sido redactados con un tono familiar y desenfadado, siguiendo el estilo del vendedor de feria. En ellos se pondera con entusiasmo la era del libro, abierta por la imprenta de caracteres móviles a la que el impresor alemán Johannes Gutenberg diera el impulso fundacional unos cien años antes, transformando de raíz la hasta entonces producción y difusión artesanales de las obras. Los prefacios de Rabelais se presentan como una incipiente e ingeniosa operación de *marketing* del libro y de su industria, que se desarrollaría hasta alcanzar su plenitud a partir del siglo XVIII. Pero es también el reconocimiento temprano de la importancia del lector como complemento articulador de los códigos (culturales, lingüísticos, estilísticos) con que se operará, y a quien el narrador convierte en interlocutor tabernario, elogiado e insultado a modo de singular persuasión: «Ahora divertíos, mis amados, y leed alegremente, para satisfacción del cuerpo y provecho de los riñones. Pero evitad, caras de asnos, que el muermo os ataque, y si queréis beber, venid a mí, que os lo daré ahora mismo» (Rabelais 2011: 29).

La extraordinaria energía e inventiva rezuman, pues, por todas partes de la obra, así como un humanismo potente y de nuevo tipo, que comprende mente y cuerpo en indisoluble vínculo, y al hombre en constante intercambio con el universo en que vive. Sin olvidar la renovada relación con Dios, desde las posturas de un evangelismo culto y moderado. A desarrollar tales cualidades y actitudes se destina un plan educativo del que da fe la memorable carta que el padre Gargantúa hace a su hijo Pantagruel, en el primer volumen consagrado al segundo. Tal plan es, como diría el hermano Jean, cuidada materia de breviario renacentista:

He aquí por lo que, no sin justa causa, doy gracias a Dios mi conservador, porque me ha concedido ver cómo mi decrepitud florece en tu mocedad. [...]

En ti, pues, vice la imagen de mi cuerpo, y si en forma parecida no relumbran las virtudes del alma, no te consideraría como guarda y tesoro de la inmortalidad de nuestro nombre [...].

Ahora todo el estudio se concentra en el entendimiento de las lenguas muertas: griego, sin poseer el cual es vergonzoso que un hombre se llame sabio; hebreo, caldeo, latín. Los impresos tan elegantes y correctos en uso hoy, que por inspiración divina se inventaron en mi tiempo

(como, por el contrario, lo fue la artillería por sugestión diabólica), hacen que todo el mundo esté lleno de sabios, de preceptores doctísimos, de bibliotecas amplias, y tengo por seguro que ni en tiempos de Platón, ni de Cicerón, ni de Papiniano, había para el estudio la comodidad que hay ahora. No habrá en lo sucesivo quien antes de salir a la plaza no se haya fortificado en la oficina de Minerva, y preveo que los vagabundos, los verdugos, los aventureros y los palafreneros de mañana serán más ilustrados que los doctores y los predicadores de hoy.

[...]

Y en cuanto al conocimiento de las cosas de la naturaleza, quiero que te dediques a ello con curiosidad: que no haya mar, río ni fuente cuyos pecese desconozcas; todos los pájaros del aire; todos los árboles, arbustos, arbolillos de los bosques; todas las hierbas de la tierra; todos los metales ocultos en el vientre de los abismos, las piedras del Oriente y del Mediodía; que nada te sea desconocido (Rabelais 2011: 227-231).

Todo este humanismo rabelaisiano, tan exasperado y emblemático de su tiempo, prodigado de una punta a la otra de la saga, tiene famosos enclaves, que se han desgajado del conjunto por la fuerza de su postulación e invención. Así sucede, por ejemplo, con el simpático capítulo en que Epistemón, amigo entrañable de Pantagruel y los suyos, es resucitado por Panurgo y cuenta su visita a un infierno carnalizado (Libro II, capítulo XXX); o con el pasaje de la llegada a la isla de los Papimanes (Libro IV, capítulos XLVIII y siguientes), donde la burla del Papa y de sus Decretales alcanza altas cotas; o con la fantástica invención de las palabras que fueron congeladas, ya por haber sido haber sido escritas en el pasado y destinadas al futuro, o proferidas no hace mucho en latitudes polares, como sucede con las que comienzan a caer, en amplia gama de colores además, en la nave de Pantagruel y su tropa (Libro IV, capítulos, XLV-XLVI); o – y la lista no es exhaustiva – con los capítulos III y IV del Libro III, donde Panurgo, tratando de olvidarse de sus muchas deudas terrenales, hace un soberbio discurso acerca de la interrelación profunda de todo el universo, recorrido por una energía que vuelve prestamistas y deudores a todos los componentes del micro y del macrocosmos. Las deudas son, pues:

[...] como una conexión y vínculo de los cielos y la tierra, como un entretenimiento único del linaje humano, sin el cual todos los hombres pereceríamos; y hasta creo que debe ser esa gran alma del universo, que, según los académicos, vivifica todas las cosas. [...] ¡Un mundo sin deudas! En él los astros no tendrían curso regular; todos andarían desarreglados. [...] Entre los [cuatro] elementos no habría representaciones, alternativas ni transmutaciones, porque ninguno se conceptuaría obligado con el otro [...]. Si en este mundo nadie prestara, se convertiría en una perrera, en una industria anómala, en una diablería más confusa que la de los juegos de Doué (Rabelais 2011: 348-349).

Figuráos, por el contrario, un mundo en el que todos presten y todos deban. ¡Qué armonía habrá en todos los movimientos regulares de los cielos! [...] ¡Qué simpatía entre los elementos! ¡Cómo se recreará la naturaleza en sus obras y en sus producciones! [...]

A este patrón ajustad nuestro microcosmos con todos sus miembros, prestando y debiendo, esto es, en sus funciones naturales. [...] La intención del fundador de este microcosmos fue la de conservar en él el alma, que en él ha puesto como huésped, y la vida. La vida consiste en la sangre; la sangre es el asiento del alma: por tanto, la única labor del mundo es la de formar sangre continuamente (Rabelais 2011: 351-352).

Si se dispone uno, pues, a medirse con la plenitud de esta sinergia universal que invade todo el conjunto de las aventuras, a entregarse a la *maravillosa y lúcida embriaguez* de esta experiencia, las palabras terminarán desheliéndose al calor de la divertida adhesión del lector:

Y nos arrojó entonces sobre la cubierta puñados de palabras heladas que parecían grajeas perladas de diversos colores. Allí vimos palabras de gules, palabras de sinople, palabras de azur, palabras de arena, y palabras doradas que al ser calentadas un poco entre nuestras manos se fundían como la nieve (Rabelais 2011: 662-663).

Bibliografía

Rabelais, François (2011). *Gargantúa y Pantagruel*. Prólogo de Graziella Pogolotti. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

- Rabelais, François (1964). *Pantagruel*. Préface de Jules Michelet. Paris: Éditions Gallimard.
- Bajtin, Mijail (1986). Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica) en: *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bajtin, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcal y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.

Del discreto – y perverso – encanto de la nobleza o del peligro de ciertas amistades

Las amistades peligrosas (*Les liaisons dangereuses*)¹² es uno de esos textos clásicos que garantizan el placer de la lectura, amén de otras utilidades culturales y vivenciales. Se publicó en 1782 y constituyó todo un éxito, de modo que ese mismo año se difundió en varias reediciones, que no cesarían de multiplicarse en los siglos venideros. El telón de fondo de la novela, de su gestación y de su argumento, es el Siglo de las Luces, del que emergería la plataforma de todos los proyectos de emancipación y las utopías de las centurias siguientes. De esos propósitos, sin embargo, nada hay en *Las amistades peligrosas*, a no ser que se lea en su reverso una condena tácita de ese mundo tan cerrado, tan circunscrito a las normas de convivencia y a los espacios y aspiraciones de la nobleza y de sus acólitos, abatidos, poco después, por una Revolución que cambiaría el curso de la historia.

Del clima cultural del siglo XVIII sí encontramos en el texto varias manifestaciones, como esa tensión tan característica entre racionalismo y sentimentalismo, entre el gusto por el frío análisis de todo lo concierniente al cortejo, y la reivindicación del impulso pasional que abate toda prevención del intelecto. Esa tensión recorre de una punta a la otra un libro que es, entre otras cosas, una novela de amor.

Las amistades peligrosas está integrada por un conjunto de cartas intercambiadas por siete personajes, a los que podrían sumarse dos o tres interlocutores que solo son destinatarios. Estos siete personajes son: la marquesa de Merteuil, el Vizconde de Valmont, la Presidenta de Tourvel, la joven Cecilia Volanges, el Caballero Danceny, las seño-

¹² El título completo es: *Las amistades peligrosas o Cartas recogidas en una sociedad y publicadas para advertencia de otras*

ras de Volanges y de Rosemond. Los cinco primeros constituyen imprescindibles piezas de este ajedrez donde, ironía del tablero, el jaque mate involucra tanto a las piezas negras como a las blancas. Dos son las principales intrigas que se tejen desde las primeras cartas: la marquesa de Merteuil quiere vengarse del abandono del conde de Ger-court, quien se propone desposar a la joven y pura señorita de Volanges, recién salida de un convento. Para ello la marquesa le pide ayuda a su ex amante y compinche, el Vizconde de Valmont. Pretende que este seduzca y le arrebathe la virginidad a la jovencita y así burlar las aspiraciones del futuro marido. Valmont, sin embargo, no se siente tentado por la empresa pues le parece demasiado fácil, además – y esta es la segunda línea argumental – está empeñado en el sitio de otra fortaleza al parecer inexpugnable, la de la virtud de la Presidenta de Tourvel (llamada así por el cargo de su marido), de visita en la mansión provinciana de la señora de Rosemond, vieja tía de Valmont, donde también se hospeda el Vizconde.

Valmont es todo un libertino, lo que quiere decir un hombre joven, de apariencia y maneras atractivas, mundanas y seductoras, inteligente y hábil para la intriga, tolerado y recibido en la alta sociedad, no solo por su encanto sino también, y quizás sobre todo, por una peligrosidad que hay que tener de amiga. La virtud de la Tourvel, hondamente asumida como un principio de conducta – y no como mero tributo a la moral social – se defiende bien, porque además ha sido prevenida por la señora de Volanges, la madre de Cecilia, quien le pinta a Valmont con los tintes más oscuros. Estas premisas, ofrecidas en la primera parte de la novela (tiene cuatro), dan pie a todas las estrategias y los análisis que los dos personajes principales, Merteuil y Valmont, ponen en práctica para conseguir sus fines, perseverancia que no decae a lo largo del libro, y llevará a que las que parecían líneas argumentales paralelas se entrecruzan y trenzan perfectamente hasta el momento del desenlace. Cual arañas de una especie tan espléndida como letal, esos dos caracteres dominantes irán tejiendo una tela tan mortífera que terminará enredando a todos en ella, incluidos los propios tejedores. Y esa dualidad a la que aludíamos, el contrapunto entre la pasión y la razón, que no se resuelve en una síntesis, es la que conduce a la debacle, pero también la que vuelve tan seductora y placentera la lectura de esta novela.

Tal contrapunto, sin dejar de involucrar al resto de los personajes,

se explora a fondo en los participantes del atípico triángulo amoroso conformado por la Marquesa de Merteuil, el Conde de Valmont y la Presidenta de Tourvel. En los dos primeros, el cálculo, el raciocinio y el autocontrol son dominantes y ahogan la pasión, que no por reprimida deja de alentar, sobre todo por parte de la Marquesa, quien siente un tortuoso amor por el Conde; en la tercera, los muros de contención que opone su moral ante la ofensiva de Valmont se estremecen porque la autenticidad del sentimiento experimentado por esta mujer angelical, aunque contrario a las convenciones sociales, es de una fuerza y sobre todo de una pureza rarísimas en este universo. Plato fuerte, sin duda alguna, el que se nos sirve con esta novela, centrada en los minués que ejecutan las conductas y los propósitos de los personajes, y que prescinde de *excursus* filosóficos a los que es tan dado la novelística de la época. Sin ir más lejos, uno de los modelos al que parece remitirse la obra, *La nueva Eloísa* de Rousseau, es pródiga en esos sermones, pertinentes, novedosos y polémicos en su siglo, pero todo un atentado contra la vivacidad del argumento, vivacidad que constituye, por el contrario, uno de los atractivos de este libro.

Otro aspecto que vincula la obra con su siglo es el que haya apelado Laclos a la novela epistolar. Tal moda produjo, en Inglaterra, la sentimental *Pamela* de Samuel Richardson; en Francia, *Las cartas persas* de Montesquieu, con sus enredos de harén y su filosofía a discreción, y la mentada *Nueva Eloísa* de Rousseau; en Alemania, *Los sufrimientos del joven Werther*, ese desliz juvenil de Goethe, por citar solo los ejemplos más conocidos. Uno de los principales atractivos y méritos de la novela de Laclos es que aprovecha al máximo y renueva las posibilidades que le ofrece esta forma de composición. Así, a diferencia de *La nueva Eloísa*, donde se contrastan puntos de vista diferentes pero el estilo es bastante homogéneo; o de *Werther* de Goethe, en la que solo encontramos las cartas del joven, en *Las amistades peligrosas*, por el contrario, hay una verdadera polifonía, pues las voces de los personajes son modo eficaz de su caracterización, mientras que los puntos de vista, así como los estilos epistolares, difieren sustancialmente. Contrástense, como ejemplos extremos, las cartas de Cecilia Volanges con las de la Marquesa de Merteuil, que oponen la inocencia de una joven de quince años ignorante del mundo, candor manifiesto en una escritura descuidada y elemental, y la artera y elegante prosa de la Marquesa, llena de modulaciones y de múltiples sentidos.

Pero, incluso, los que parecen los estilos más congeniales, esto es, el del Vizconde y el de la Merteuil, pueden, en efecto, mostrarse afines cuando usan la ironía, o se arrebatan uno al otro las frases para suscribirlas o subvertirlas, pero saben también marcar su propio territorio. Porque, parece decirnos Laclos, no olviden que la bella, perversa, brillante y maquiavélica Marquesa es, asimismo, una auténtica mujer, mientras que la ostentación de la virilidad y la testosterona del Vizconde invade de continuo el texto. Agréguese, además, que cuando llegue la hora del desempate entre estos dos jugadores estrellas, Laclos dejará bien claro que la palma de la maldad, del cálculo y de la instrumentalización del otro es para ella, y, en consecuencia, no merecerá la «redención» de que goza Valmont por su acto postrero.

Las cartas, por otra parte, cumplen en este libro muchas funciones: impulsan la acción; son el terreno en que contienden dos bandos, esto es, los libertinos y sus presas; permiten el análisis de los caracteres; agilizan la trama y la ordenan al ofrecer resúmenes de lo sucedido, además de que las visiones encontradas que se dan sobre un mismo personaje permiten comprenderlo en una dimensión más compleja. En fin, la carta, en su literalidad más desnuda, puede expresar una cosa, mientras que la verdadera y dolosa intención se le revela de modo sutil al lector, forzosamente cómplice.

La época le ofrece a Laclos otros recursos, como sucede con los tópicos asociados al ser y al obrar del libertino. La figura del Don Juan, desde los siglos anteriores, había sentado una sólida tradición en las tablas: ahí están, entre los más famosos, el de Tirso de Molina, el de Molière y el de Mozart, de próxima aparición. Pero la novelística contemporánea de Laclos lo pone también en circulación y le fija las pautas. Así había sucedido en la obra de Claude Prosper Jolyot de Crébillon, conocido como Crébillon hijo (porque hubo un padre, un serio y oficialista dramaturgo clásico). Este hijo díscolo escribió novelas consideradas licenciosas, que a buen ver eran sobre todo satíricas, donde expone y desarrolla toda una tipología del libertinaje. Laclos tenía, pues, un modelo, que Valmont encarna a la perfección y como tal es reconocido socialmente. Pero libertinaje es también el de la Marquesa de Merteuil, aunque lo practique en secreto, y por tanto, más efectivamente. A diferencia de Valmont, ella es tenida – muy equivocadamente – por una joven viuda atenta a las normas de convivencia, y una de las pocas que supo escapar sin correr gran peligro de las se-

ducciones del Vizconde. Así pues, la variación femenina del libertinaje, que de objeto del deseo pasa a sujeto ejecutor de ofensivas encubiertas – pues lo que se le tolera al hombre es intolerable en la mujer –, es otra de las singularidades de esta novela, como lo es, asimismo, que la inmoralidad desprejuiciada que anima a semejantes seres se torne conflictiva, pues la pugna entre razón y pasión a la que aludíamos no conoce treguas ni compromisos para estos dos seres, que hacen un dogma de su libertinaje. Fieles a su línea de conducta, se resisten a abrirle espacio a su costado emotivo y sentimental, lo que acrecienta su complejidad y conduce la trama a un desenlace inesperado.

Todo este disfrute prometido al lector de *Las amistades peligrosas* nace, también, de la posición privilegiada que tácitamente se le otorga. Somos mirones, *voyeurs*, con una visión completa y profunda de las movidas ejecutadas, pues penetramos en todas las intimidades, conscientes del peligro que tales relaciones comportan, curioso modo de hacernos cómplices y omniscientes.

Por otra parte, las cosas se complican todavía más cuando a la polifonía se suma la discordancia entre los dos paratextos que anteceden las cartas, esto es, el «Prefacio del redactor» y la irónica «Advertencia del editor»¹³. Se lee en el inicio de este último:

Creemos un deber advertir al Público que, no obstante el título de esta obra y lo que dice el Redactor en su Prefacio, no garantizamos la autenticidad de las cartas recogidas, y tenemos incluso serios motivos para pensar que el conjunto no sea otra cosa que una novela.

Nos parece, además, que el Autor, aun cuando estuviera preocupado por respetar la verosimilitud, ha atentado él mismo contra ella de una manera bastante torpe, al elegir la época en la que ha situado los acontecimientos que da a conocer. Muchos de los personajes presentados por él tienen costumbres tan depravadas que nos parece imposible aceptar que hayan podido vivir en nuestro siglo, en este siglo de la filosofía en el que las luces, tan difundidas por todos lados, han vuelto,

¹³ Lamentablemente, la «Advertencia del editor» no se incluye en la edición cubana. Y aunque esa ausencia no atenta contra lo esencial de la obra, nos priva de un curioso paratexto que es, como el «Prefacio del compilador», obra de Laclos. Cfr. «Prefacio del redactor» en: Choderlos de Laclos 2013, pp. 11-15. La misma editorial había publicado por vez primera la novela en 1969.

como todos saben, tan honestos a todos los hombres y a todas las mujeres tan modestas y reservadas. (Choderlos de Laclos 1985. Traducción nuestra del original francés)

En el «Prefacio del redactor», por el contrario, se reivindica la autenticidad de las cartas, se declaran los propósitos seguidos en la compilación y se ofrece, en realidad, un antiprólogo: amén de rebajarse el valor de la obra, en inteligente maniobra persuasiva, a la vez que se desaconseja la lectura, sobre todo a los más jóvenes, por su peligrosidad moral, se la recomienda como modo eficaz de prevención contra la maldad. Desde luego, no hay ni que decir que tal advertencia resulta añeja para nuestra relajada contemporaneidad, si bien habría que cuidarse de juzgar con indulgencia esas escaramuzas y batallas campales que tienen por meta la consecución del placer y la satisfacción de sentimientos sublimes y/o perversos: caracteres como la Merteuil y Valmont, por lo arraigados que están en ellos la voluntad de dominio, el amor propio, y la falta de solidaridad, amén de otras disposiciones antes aludidas, podrían, a pesar de todo su encanto o precisamente por él, devenir armas todavía más letales si su desempeño se extendiera a otras esferas menos privadas, como la política, la economía y el poder que otorgan la prosapia y/o el dinero. Claro, se nos podría objetar, entonces ya no estaríamos en el universo de Laclos sino en el mundo moderno y posrevolucionario de Honorato de Balzac. El que Laclos nos muestra, por el contrario, está entonando un coral canto de cisne, cuyas plumas blancas e inmaculadas se entreveran magníficamente con el negro azabache de otras. Una *rara avis*, en fin, que nos reta a apreciarla en su perenne vitalidad.

Bibliografía

De Laclos, Choderlos (2013). *Las amistades peligrosas*. Prólogo de Ernesto Pérez Chang. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

De Laclos, Choderlos (1985). *Les liaisons dangereuses*. [Texte établi sur le manuscrit autographe]. Reproduction de l'édition de Paris: Garnier. En: Bibliothèque nationale de France. Gallica: <http://abu.cnam.fr>

Las persuaciones novelescas de la «cinematográfica» Jane Austen

A reserva del respaldo que los dos últimos siglos le han otorgado a Jane Austen – desde el favor dispensado por ciertos sectores de la academia y la historia literaria, hasta el anónimo asentimiento de un público lector que compra sus siempre reeditados libros, y disfruta de las muy felices y amenas versiones cinematográficas de sus obras –, no hay que descartar que a un exigente gusto que funde la excelencia literaria, entre otras razones, en el reflejo novelesco de acuciantes problemas de la existencia humana; o de la compleja relación entre el sujeto y la historia; o que sienta rechazo hacia las restricciones con que el pudor, la moral y la razón amordazan la expresión cabal de los sentimientos; o al que le sea imprescindible la mediación de un estilo de ostensible factura estética; o, en fin – y la lista pudiera engrosarse con algunos otros reparos –, que harto sepa, por ser común experiencia, que no todos los escauceos amorosos se resuelven en la versión adulta de «se casaron, fueron felices y comieron perdices»: a este gusto puede que no le satisfagan las novelas de la señorita Austen.

Ahora bien, una valoración de su obra que intente ser justa y medida tendría, ante todo, que tener en cuenta los tiempos en que la produjo (vivió entre 1775 y 1817), no solo por lo que se le demandaba a la novela entonces, sino también porque, en este caso, quien las escribía era una mujer, condición que no las tendría fácil durante mucho tiempo para ejercer tal práctica. Lo demuestra el que tuviera que acudir a la gestión de su hermano para poder insertar su producción en el mercado del libro, amén de escudarse tras el anonimato y seudónimos para publicar y facilitar la venta de sus novelas *Sentido y Sensibilidad* (1811), *Orgullo y Prejuicio* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), *La abadía de Northanger* (1818) y *Persuasión* (1818). Tam-

poco se evocó su nombre cuando Walter Scott – en vida de la Austen – le diera un espaldarazo a su labor a través de una amplia reseña de varias de sus novelas, donde afirmaba condescendentemente: «Esta joven tiene talento para describir las complicaciones sentimentales y los personajes de la vida cotidiana, y nunca he conocido nada más maravilloso en este sentido», aunque no faltaran las reticencias:

La relación que las novelas de esta autora mantienen con el elenco romántico y sentimental es la misma que la que pudieran tener los campos de maíz y las praderas con los exuberantes jardines de una mansión, o el sublime relieve de una montaña. No es tan cautivador como el uno, ni tan grandioso como el otro, pero proporciona a quienes lo frecuentan el placer asociado con la experiencia de sus propios hábitos sociales. Y lo que es más importante, el joven puede volver de su vagabundeo literario a sus asuntos cotidianos sin que se dé el caso de que su cabeza se haya trastornado por el recuerdo de algunas de las escenas por las que hubiera estado deambulando» (Walter Scott 1815).

Las eventuales prevenciones con que se iniciaban estas líneas y juicios como el recién citado animan a indagar un poco más sobre las razones por las cuales Jane Austen ha sido tanto denostada como encumbrada. De muy poca monta literaria la consideraban, por ejemplo, Charlotte Brönte, R.W. Emerson, D.H. Lawrence, George Elliot, Virginia Woolf, y sobre todo Mark Twain, a quien se deben los juicios más agresivos, de los que deja constancia, entre otros lugares, en su correspondencia. Así sucede con la que tiene por destinatario a su amigo William Dean Howells quien, en cambio, sí era un admirador de la escritora. Twain se refería a ella como «la imposible Jean Austen», decía que no podría leerla aunque le pagaran un sueldo para ello, y que un signo de una buena biblioteca era que no tuviera un solo volumen firmado por ella. Y llegó incluso al extremo de declarar en una carta a un conocido: «Cada vez que leo *Orgullo y prejuicio* quiero sacarla de la tumba y golpearle el cráneo con los huesos de sus propias piernas» (citado por Emily Auerbach). En cambio, y como ejemplo de compensación crítica, los eminentes estudiosos británicos F. R. Leavis y su esposa Q.D. Leavis la enaltecen y estudian en varios de sus libros, como *The Great Tradition* (1948) del primero, y los tres

volúmenes de *Collected essays* de la segunda, escritos a lo largo de varios años y publicados en la década del ochenta del siglo XX. En ellos es considerada entre los más grandes novelistas ingleses.

Así pues, si se intentara un balance entre los pro y los contra este arroja que, en efecto, el universo de sus novelas es tan reducido como puede serlo el de la vida provinciana que unas cuantas familias de la burguesía y la nobleza llevan en algunos condados ingleses, entre ellos el que acoge la ciudad balneario de Bath, muy vinculada a la vida de la autora¹⁴. Si se piensa que estos acomodados propietarios, padres y madres de familia de variada coloratura caracterológica y social, seguidos de su joven prole y de sus amigos y protegidos, se entretienen en visitarse todo el tiempo unos a otros mientras que en Europa está teniendo lugar la epopeya napoleónica, y que por los mismos años de Trafalgar¹⁵ y de Waterloo¹⁶, estos seres solo se preocupan por si tal o cual partido es conveniente para concretar un enlace, no puede menos que concederse que las atmósferas de estas novelas parecen desgajadas del mundo, y tienen mucho de esas asépticas estampas que se admiran en los retratos de familia contemporáneos, las llamadas *conversation pieces*¹⁷.

Continuando en esa dirección, habría que convenir, además, en que todos los conflictos de las obras de Jane Austen giran en torno al problema del matrimonio de jóvenes casaderas, sin que, no obstante,

¹⁴ *La abadía de Northanger* y *Persuasión*, por ejemplo, están en parte ambientadas en esta localidad, donde hoy existe un Jane Austen Centre que custodia el recuerdo de los años que pasara allí la escritora.

¹⁵ Se alude a la batalla naval que tuvo lugar frente al cabo de Trafalgar el 21 de octubre de 1805, donde se enfrentaron con el fin de derrocar a Napoleón, la armada inglesa dirigida por el vicealmirante Nelson, y las armadas de Francia y España. La victoria correspondió a los ingleses. La batalla de Trafalgar tuvo gran resonancia entonces y se le considera uno de los acontecimientos históricos más importantes de la historia inglesa del siglo XIX.

¹⁶ Como es sabido, la famosa batalla de Waterloo tuvo lugar el 18 de junio de 1815 en esa localidad cercana a Bélgica. Fue dirigida por Napoleón Bonaparte contra una coalición de tropas inglesas, holandesas y alemanas, al mando de las cuales estaba el Duque de Wellington. Terminó con la derrota de Napoleón.

¹⁷ Se hace referencia a esos retratos de familia o de grupo, género pictórico en boga en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX -justo cuando la Austen escribía-, que va a gozar de gran demanda. Característico de las *conversation pieces* es el ambiente calmo y circunscrito al salón familiar en que se realizaban las reuniones sociales o de allegados. La analogía entre ese género y la novelística de Jane Austen la he tomado de Mario Praz 2007: pp. 405,406.

se pierda de vista ni por un minuto la pertenencia social de los contrayentes, pues ella puede facilitar o entorpecer el enlace. Ahora bien, a partir de este persistente motivo, la autora se las ingenia para obrar continuas y entretenidas variaciones. Y a medida que los argumentos progresan las situaciones comienzan a volverse conflictivas y a ganar peso, al punto de sellar con la soltería el destino – nefasto para la época – de alguna secundaria figura femenina; o de que la moral al uso condene al ostracismo a otros cuya índole los lleva a contrariar las reglas del pacato contrato social en que viven. Pero, asimismo, sopesar quién es el mejor candidato para compañera o compañero de vida permite un estudio detallado de las acciones y reacciones de los caracteres implicados en el cortejo, los cuales maduran a través de un aprendizaje sentimental que los enriquece o que los confirma en su medianía o mezquindad.

Esta alergia a todo lo que no sea su temática predilecta, y que excluye, asimismo, cualquier referencia demasiado extensa al sustento económico de los personajes – entre otros «prosaicos» desempeños masculinos – es corroborable en cualquiera de los libros que Austen escribiera y *Persuasión* en el que quisiéramos concentrarnos, no es una excepción. Así, no llegamos a conocer verdaderamente cómo fue que el capitán Wentworth, galán de la novela y siempre añorado amor de Anne Elliot, la protagonista, fue ascendiendo y logró hacer fortuna – la falta de ella y de una sólida posición social habían puesto fin a un temprano noviazgo entre ellos –. Solo sabemos que de capitán llegó a comandante «después de la acción en Santo Domingo» (Austen 2006: 30)¹⁸; luego «se distinguió en su trabajo, obtuvo un ascenso, y gracias a varias capturas sucesivas logró hacer una fortuna considerable» (Austen 2006: 33). Un poco más adelante Charles Musgrove, el cuñado de Anne, informa, de paso, «que había ganado en la guerra nada menos que veinte mil libras. Esto ya era una fortuna, y aún podría

¹⁸ Es posible que se haga referencia a las acciones que tuvieron por centro el convento de Santo Domingo, ubicado en el barrio de Monserrat, en Buenos Aires, desde cuyo puerto se enviaba a España la plata extraída de las minas de Potosí en Perú. Ese sitio estratégico para el comercio mundial era apetecido por los ingleses. En 1806 la flota británica desembarcó en la provincia de Buenos Aires con una discreta tropa, pero fueron derrotados por el ejército colonial español y los patriotas argentinos. Hubo una segunda escaramuza al año siguiente para recuperar unas banderas inglesas que les habían sido arrebatadas, pero que finalmente no tuvo éxito. Cfr. “El Convento de Santo Domingo, protagonista de las invasiones inglesas” en: <https://www.infobae.com>

obtener más dinero en otra guerra. Por último, tenía la convicción de que el capitán Wentworth era capaz de distinguirse como oficial de la Armada» (Austen 2006: 69-70).

Desde luego, no es requisito para escribir novelas sacar siempre las cuentas con la historia, la economía y la política de la época, y la razón, en lo que a la escritora inglesa se refiere, podría estar – como alguien malévolamente sugirió – en que Jane Austen de estas cosas no entendía mucho¹⁹, aunque, podría objetarse, sí entendió perfectamente que «la guerra», cualquiera que fuese, era – y es – también un negocio, y que en su época hacer carrera en la marina inglesa y aspirar a «oficial de la Armada» podría ser una vía expedita para ascender socialmente. Y no es casual que quien le arrendase al estirado Sir Walter Elliot, padre de la heroína, la soberbia posesión familiar de Kellynch Hall, porque este no podía afrontar los gastos que el tren de vida de allí demandaba, fuese, justamente, un contraalmirante que «tomó parte en la batalla de Trafalgar, y pasó después a las Indias Orientales, donde ha permanecido algunos años» (Austen 2006: 27).

Lo que sucede es que Jane Austen, por lo general, acude a la sutileza. Invita al lector, mediante indicios, a formarse una opinión y a sacar sus conclusiones. Y también se concentra en aquellos asuntos en los que puede dar el máximo de sí. Ese espíritu razonador y observador que le ha legado el siglo en el que nació y se formó es una de sus cartas de triunfo a la hora de examinar ambientes y caracteres. La perfecta urbanidad de las maneras, de las conversaciones que transcribe, arrastran consigo una valoración tan finamente analítica y, a la vez, tan delicadamente zumbona o irónica, que acrecienta la amenidad de la lectura. Tal actitud se hace evidente en el tratamiento dado a Mary Musgrove (Mary Elliot de soltera, hermana de la protagonista); o en la contraposición entre el estiramiento y la egolatría que son propios de Mr. Walter Elliot y de su hija Elizabeth, y la relajada manera de vivir de los Croft y los Musgrove, donde Anne encuentra el afecto del que carece en su hogar.

¹⁹ El «malévolo» es Arnold Hauser quien, al referirse a las supuestas ignorancia y falta de hondura de Charles Dickens, arrastra a la Austen en su valoración: «Fue no solo uno de los más incultos escritores ingleses, no solo tan ignorante y tan iletrado como, por ejemplo, Richardson o Jane Austen, sino, a diferencia de esta última, que era ingeniosa y en muchos aspectos obtusa, un niño grande, que era insensible a los más profundos problemas de la vida» (Hauser 1976: 311).

Pero a reserva de todo lo dicho se podría volver a la carga alegando el rechazo hacia el comedimiento de las maneras y el puritanismo de la autora – de la narradora – a la hora de abordar la pasión amorosa. Puede el lector recorrer toda su narrativa y se va a encontrar que ni un solo beso sella el pacto entre los amantes (Mario Praz 2007: 404), algo curioso pues a esas alturas azotan con furia el panorama literario europeo – e Inglaterra ha sido precursora – los ventarrones románticos, ganándose la aquiescencia de los lectores, y los besos resultaban muy catárticos. La novelista, en cambio, lejos de involucrarse en emociones que le harían perder el dominio sobre sí y contrariar su impenitente racionalismo, funda la solidez de una unión sentimental, más que en la pasión, en el afecto, garantía de perdurabilidad. Tal pareciera que el romanticismo y sus secuelas le hiciesen el efecto de – como diría luego Goethe – una enfermedad. Por eso Anne realiza notables esfuerzos para que el calor que la invade cada vez que debe interactuar con su antiguo amor se atempere en un control que parece ser la virtud suprema:

Anne se propuso conservar la calma y dejar que los acontecimientos siguieran su curso natural. Para aumentar su confianza y tranquilidad, no paraba de repetirse: «No hay duda de que si en ambos todavía persiste el afecto, nuestros corazones no tardarán en entenderse. No somos niños para irritarnos caprichosamente, para dejarnos llevar de interpretaciones hechas a la ligera, ni para entregarnos a juegos que pongan en peligro nuestra felicidad» (Austen 2006: 194).

De todos modos, la pobre Anne – nos dice su creadora al inicio del libro – tiene tendencia a las emociones, fruto de una equivocada actitud fomentada en su primera juventud, que le acarreará no pocos problemas; en otras palabras, padece de cierto peligroso «romanticismo»: «Obligada a conducirse prudentemente en su juventud, con la edad se hacía cada vez más romántica: esa era la consecuencia lógica de una iniciación antinatural» (Austen 2006: 33). Pero en vez de la autora propiciar la liberación de esos impulsos causantes de trastornos en el ánimo – y no solo – se detiene a analizarlos y a sopesarlos, dando muestras en sus juicios de una fuerte intuición psicológica y abriendo una brecha por la que se encaminará buena parte de la novelística posterior. No hay que regatearle el mérito a la precisión con

que su sobrio estilo registra cómo van creciendo el aprecio y la simpatía hasta convertirse en el fundamento de una atracción que parece desmentida por las palabras, por los diferentes orgullos y prejuicios de que dan muestra sus personajes. En consecuencia, Anne reflexiona todo el tiempo, se controla, analiza, pero hasta un punto, ya porque se toca fondo rápidamente, ya porque, eventualmente, la procesión va por dentro:

Mary le hablaba, pero ella no atendía. Lo había visto. Se habían visto. Una vez más habían estado bajo el mismo techo.

Pronto, sin embargo, empezó a reflexionar, procurando reprimir los sentimientos que la embargaban (Austen 2006: 57).

La emoción que se apoderó de Anne una vez que lo hubo descubierto la dejó muda y sin aliento [Wentworth la ha ayudado a liberarla de su pequeño sobrino que la molesta en una situación crucial, nota de M.B.]. [...] Se avergonzó de sí misma; se avergonzó sinceramente de dejarse dominar por los nervios, pero tal era la realidad, y fue preciso un largo rato de soledad y reflexión para lograr el anhelado sosiego (Austen 2006: 74).

El eco de las palabras fue alejándose [las jóvenes Murgrove hablan de ella con Wentworth, nota de M.B.]. Anne estaba azorada, y fueron muchas las emociones que tuvo que dominar antes de ponerse en movimiento (Austen 2006: 81).'

Por otra parte, esas prudentes incursiones en la mente de la joven se complementan con el diálogo, de modo que el punto de vista de Anne se confronte con el de las otras voces, que no son pocas en la novela, y que no gozan del privilegio de una focalización cómplice. Además, todas las figuras, incluyendo a la protagonista, alcanzan su mejor definición en el seno de un grupo social. En general, en la obra de Jane Austen nunca prevalece el intimismo de un individuo aislado, tan grato al romanticismo – así como la forma epistolar, que la autora evita –, sino que todas las individualidades se afirman en la medida en que se insertan en un ambiente dado, que no por restringido deja de manifestar su influencia. En consecuencia, los personajes y personajillos convocados a ese pequeño baile social que es *Persuasión*, engalanados con sus costumbres, sus convenciones, sus modos y modas, ejecutan sus pasos con seguridad bajo la batuta autoral, des-

haciendo y recomponiendo las figuras de una estilizada danza. Hasta ahí la contribución de la autora inglesa a la novela social: descontadas las aludidas interacciones, no serán estas objeto de análisis o de enmiendas que vayan más allá del paternalismo y la tolerancia hacia los más desfavorecidos por la fortuna. Para lidiar cara a cara con temas más agónicos derivados de un contrato social habrá que esperar a la novela realista y naturalista del siglo XIX.

No obstante, y dicho sea frívolamente, la obra de Jean Austen tiene ángel. Aun cuando la leamos en traducciones, esto es, sin poder ponderar los eventuales secretos de su estilo, y a reserva de su moralina neoclásica, la sentimos próxima, entretenida, inteligente y desenvuelta en el manejo de sus tramas, que prescinden de la gran historia, de las descripciones a lo Dickens o Balzac, y de manierismos literarios. Y la muestra más fehaciente, más allá de su sostenido éxito editorial, es el modo intenso en que se han enamorado de ella el cine, la televisión, y otros *media* semejantes. Una somera investigación en la red de redes dará cuenta de las muchas adaptaciones de sus obras al mundo audiovisual, lo que es indicador de que conecta, de algún modo, con nuestra moderna sensibilidad.

¿Y por qué? Podríase argüir que el amor, centro de todas sus novelas, es una experiencia humana universal y la Austen sabe lidiar con ella. En sus libros, a reserva de todas las llamadas a la circunspección, en sordina primero y con incrementada intensidad luego, una fuerte tensión erótica anima las interacciones entre la protagonista y el galán o el candidato a serlo. Resorte que un buen guión podrá siempre aprovechar.

Por otra parte, los ambientes cultivados y privilegiados por los argumentos de sus libros, como la campiña inglesa y otros escenarios naturales, son un telón de fondo al que la fotografía y el manejo de los planos pueden sacarle gran provecho artístico. Pero son los interiores suntuosos en que viven todas esas familias acomodadas, con el vestuario y el tocado que a ellos se adecuan, los que mejor dan pie a direcciones de arte cultivadoras de los detalles: prendas de vestir, peinados, joyas, mobiliario, gestualidad, gamas de luz y color, entre otras apoyaturas, conforman un conjunto placentero, al que la música complementa convenientemente. En fin: arte complaciente, pero también todo un regalo audiovisual que procura sosiego y escape a nuestro mundanal ruido, cada vez más rico en decibeles hostiles. A

ello ayuda también el que los dramas, lineales en su desenvolvimiento temporal, pero en curva ascensional, sean fáciles soportes de guiones clásicos para grandes audiencias, pues son lo suficiente animados como para mantener al espectador pendiente, sin procurarle demasiado sobresalto ni demasiada aflicción, amén de ofrecer nuevas oportunidades de lucimiento a los actores – casi siempre de primera línea – aunque dentro de un rango limitado de actitudes. No obstante, la ironía, la burla, que en el texto tienen cotos para el ensañamiento, pueden, en cambio, explayarse en personajes cómicos, rayanos en la caricatura. Y sin perder de vista, desde luego, la libertad de la adaptación para subvertir muchos de los mecanismos y temas de los libros, y acercarlos más a nuestra moderna sensibilidad, besos incluidos.

¿Quién se lo iba a decir al condescendiente sir Walter Scott y al acérrimo detractor Mark Twain? Y, sobre todo, ¿quién se lo iba a decir a Jane Austen?

Bibliografía

- Auerbach, Emily. Un tabernero adentrándose en el reino de los cielos: ¿Es verdad que Mark Twain odiaba a Jane Austen? En: <https://circulodetraductores.blogspot.com/>
Acceso: 13.05.2020.
- Austen, Jane (2006). *Persuasión*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. Colección Huracán.
- Hauser, Arnold (1976). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. La Habana: Instituto Cubano del Libro. Edición Revolucionaria.
- Praz, Mario (2007). *Storia della letteratura inglese*. Firenze: Sansoni.
- Scott, Walter (1815). *Emma, a novel, by the autor of Sense and Sensibility, Pride and Prejudice, etc.* 3 vols. 12mo. London. En: *The Quarterly Review*, October. Disponible en: <https://hablandodejaneausten.com>. Acceso: 13.05.2020.

Esplendores y miserias parisienses del viejo Balzac

Esplendores y miserias de las cortesanas, una de las «Escenas de la vida parisiense» de Honorato de Balzac, es, además de ligeramente eufemístico, un título ambiguo, entre otras razones porque el plural sugiere al lector un amplio recorrido, ya por elegantes burdeles, sedes de placenteras cortes, ya por los arroyos ciudadanos de prostitutas venidas a menos. En realidad, este género de peripecias se reducen, en esencia, a las de la hermosa judía Ester – conocida como La Torpedo en el bajo mundo –, aunque es cierto que podrían ellas resumir las de otras existencias similares a la suya, de modo que su «tipicidad» justificaría la anunciada pluralidad de las luces y las sombras. Pero quizás, ya que de prostitución se trata, pudiera también endilgarse la «cortesanía» a otra figura protagónica de la novela, el bello poeta Luciano de Rubempré, a quien prodigan un amor desmedido, aunque de diverso signo, Ester y el canónigo toledano Carlos Herrera. Encontrado por este último cuando se disponía a suicidarse, como se narra hacia el final de *Las ilusiones perdidas*, Luciano establece con él un singular pacto faústico, en el que vende algo más que el alma, y se convierte en instrumento sin voluntad del maquiavélico sacerdote:

Después de haber comprado la vida de aquel soñador desesperado que se encaminaba al suicidio, le propuso uno de esos pactos infernales que solo se ven en las novelas, pero cuya terrible posibilidad ha sido demostrada a veces en las causas célebres. Prodigándole a Luciano todos los goces de la vida parisiense, probándole que podía crearse aún un porvenir hermoso, él había logrado su propósito (Balzac 2007: 70).

No sería, entonces, demasiado exagerado afirmar que el personaje

central de estos esplendores – aunque permanezca en la sombra –, y manipulador de todas las miserias parisinas es este Carlos Herrera, en quien el lector balzaciano – de *La historia de los trece*, de *Papá Goriot*, de *Las ilusiones perdidas* – habrá identificado a Jacobo Collin o Burla la Muerte, más conocido por Vautrin.

El triángulo perfilado no es, sin embargo, el único pivote del argumento. El amor senil hacia la joven prostituta del rico banquero Nucingen – caudales no solo esplenden en este libro – viene como anillo al dedo al urdidor de la intriga, para beneficio propio y de su protegido. Pero las cosas se complican de tal modo – y seguir los enredos y golpes de escena es uno de los retos de la obra – que el conflicto se plantea más allá del terreno amoroso, y será, asimismo, Vautrin, quien, junto con sus secuaces, deberá enfrentarse a garantes del orden de dudosa reputación: o sea, Coentin, asistido por Peyrade y Contensón. En otras palabras: el mundo del hampa versus el de la policía secreta, donde pululan antiguos convictos redimidos, formados en la escuela de Fouché, y devenidos agentes encubiertos. En fin, que *Los misterios de París*, del contemporáneo Eugenio Sue, hubiera resultado un título más idóneo.

Porque, efectivamente, entre los muchos méritos del novelista Balzac está el de haber «fotografiado» su urbe: tanto las viejas callejuelas medievales, como el nuevo París que crece y se moderniza. Cuando la reforma urbanística del barón Haussmann sobrevenga, en la segunda mitad del siglo, y muchos de aquellos barrios sean demolidos para ceder el sitio a los nuevos bulevares, la ciudad vieja pervivirá en las páginas de la novela de corte social de Sue, Hugo y Balzac:

Esas calles estrechas, sombrías y fangosas, donde se ejercen industrias poco cuidadosas de su parte exterior, adquieren por la noche una fisonomía misteriosa y llena de contrastes. Yendo de los lugares alumbrados de la calle de Saint-Honoré, de la calle Neuve-des-Petits-Champs y de la calle de Richelieu, donde se hacina una multitud inmensa, donde relucen las obras maestras de la industria, de la moda y de las artes, todo hombre que desconozca París de noche se quedaría embargado por un terror triste al caer en el recinto de callejuelas que rodean a aquel resplandor que se eleva hasta el cielo. Una oscuridad profunda sucede a los torrentes de gas (Balzac 2007: 26).

Este libro, en el que las encrucijadas y los caminos son frecuentes escenarios de los sucesos, es él mismo un punto de encuentro nodal en el mapa de *La comedia humana*, título con el que engloba Balzac el conjunto de su novelística. En su conocido «Prólogo» de 1842 a sus *Obras completas* explica sus propósitos, el porqué de ese título, su sistema, que nace, además de por influencia de la novela histórica practicada por el escocés Walter Scott – método que él reconsiderará –, también por analogía con los procedimientos de varias disciplinas científicas contemporáneas, en especial aquellas dedicadas a la clasificación de las especies zoológicas. Al escritor francés le interesan, en particular, las «especies sociales» y su interacción con el medio en que se desenvuelven, y a mostrarlo dedica las varias *Escenas de la vida privada, en provincia, parisiense, política, militar, en el campo*, subdivisiones que incluyen un buen número de novelas y que constituyen los que llama *Estudios de costumbres*. Este magno proyecto se esbozaba y anunciaba oblicuamente en el capítulo introductorio a *La joven de los ojos dorados* (tercer episodio de *La historia de los trece*, que inaugura las *Escenas de la vida en París*), donde el narrador realiza un sumario recorrido por la pirámide social, y alude a los diferentes estratos examinados como círculos de un Infierno que tendrá en él su Dante. De modo que si este escribió la *Divina comedia* como suma del Medioevo, en el corazón del mundo moderno Balzac dará a la luz *La comedia humana*:

La Sociedad francesa sería el historiador, yo no debía ser más que su secretario. Al establecer el inventario de los vicios y de las virtudes, al reunir los principales hechos de las pasiones, al pintar los caracteres, al elegir los acontecimientos principales de la Sociedad, al componer tipos por medio de la reunión de rasgos de varios caracteres homogéneos, tal vez podría llegar a escribir la historia olvidada por los historiadores, la de las costumbres. Con mucha paciencia y valor, habría de realizar, sobre Francia, en el siglo diecinueve, ese libro que tanto nos hace falta [...].

No solo los hombres, sino también los principales acontecimientos de la vida están formulados por tipos. Hay situaciones que se presentan en todas las existencias, sus fases típicas, y esta, es una de las exactitudes que he procurado alcanzar.

[...]

La inmensidad de un plan que abarca a la vez la historia y la crítica de la Sociedad, el análisis de sus males y la discusión de sus principios, creo que me autoriza a dar a mi obra el título bajo el cual se presenta hoy: *La comedia humana* (Balzac 1967b: 204-209).

El interminable desfile siempre engrosado con nuevos caracteres, los dramas prolongados más allá de las fronteras de una obra, la reaparición de una figura que nos muestra, en un escorzo, un costado que desconocíamos, o la esperada visita de otros que siempre llegan, como el médico Bianchon, todo ello produce una vívida ilusión de realidad, a la que contribuye la presencia de una geografía, una toponimia, amén de una urbanística, próximas y reconocibles. Mundo dinámico y en perpetuo devenir, pues los personajes se mueven de París a la provincia y viceversa, desde las altas esferas hasta las más bajas, pasando por todas las profesiones, ilustrando todas las clases presentes en un escenario que es el de la historia contemporánea (la Restauración y la Monarquía de julio son los telones de fondo favoritos, con proyecciones hacia otros momentos significativos de la historia francesa). Y desde la privilegiada posición del narrador omnisciente – su modo narrativo devendrá paradigma de la novela decimonónica – lanza el autor sus filípicas moralistas contra un mundo dominado por la ambición de poder y por la seducción del dinero, ese dios omnipotente ante el que todos se prosternan. La culpa la tienen la revolución de 1789, primero, y el mito napoleónico, después, que han estimulado las ambiciones desde la aurora de la vida – se le oye a menudo decir –. Y si él mismo se dejó seducir por los ideales republicanos de un Rousseau, los sucesos de julio de 1830 y sus consecuencias, que colocaron a las altas finanzas en el poder, terminaron por desencantarlo. «Yo escribo a la luz de dos verdades eternas: la religión y la monarquía», expone en el aludido Prólogo de 1842. El legitimista y católico, sin embargo, es, como Dante en su obra, un juez imparcial que no vacila en mostrar el descrédito de la nobleza y la monarquía, así como en admirar – luego de haber censurado con acritud su ansia de lucro – el espíritu emprendedor de la burguesía, desglosada analíticamente en una miríada de estratos sociales y desempeños profesionales.

Esplendores y miserias de las cortesanas, como se apuntaba, es, por muchos conceptos, una novela que acentúa la vertebración de ese

mundo. Tiene su formidable obertura en el baile de máscaras de la ópera, sitio de encuentro de personajes del París elegante (habitantes también de precedentes universos balzacianos): el mundillo intelectual vinculado a las letras y el espectáculo – examinado en *Las ilusiones perdidas* –; el triunfador Eugenio de Rastignac, amante de la esposa del barón de Nucingen e hija del difunto Goriot; el envidioso Sixto du Chatelet y Mme. d'Espard, quienes, luego de haber despreciado a Luciano Chardon, no se resignan a verlo triunfar como «de Rubempré»; el médico Bianchon, como era de esperarse; el misterioso hombre del dominó (quién, si no, Vautrin) que no le pierde pie ni pisada al bello galán que, ufano de su triunfo, da el brazo a una belleza tras cuyo disfraz se adivina a La Torpedo. La mascarada se extenderá a lo largo de toda la obra, con frecuentes ribetes de teatralidad.

Los itinerarios seguidos son, asimismo, abarcadores: desde los predios de la más encumbrada y rancia nobleza (la familia de Clotilde de Grandlieu) hasta el mundo marginal que tiene entre sus protagonistas a la incondicional y émula de Vautrin, Asia (o señora de Saint-Esteve, o Mme. de Nourrison, o vendedora ambulante, o nerviosa dama que ha extraviado su perrito); desde el mundo de la banca y sus operaciones, hasta el laberíntico de la justicia; desde la capital hasta la más oscura taberna de provincia; desde el convento a que va a parar la prostituta, hasta esa especie de sórdido lupanar donde es violada la virtuosa Clotilde; desde los sentimientos más sublimes hasta los cálculos más perversos. Historia de «malas costumbres», en fin, en la que también se escucha la queja del probo narrador:

Los tribunales están asustados de esta improbidad general [...]. Nuestro mal proviene de la ley política. La carta ha proclamado el reinado del dinero; el éxito se convierte entonces en la razón suprema de una época atea. Por eso la corrupción de las esferas elevadas, a pesar de los resultados deslumbradores de oro y de sus razones especiosas, es infinitamente más odiosa que las corrupciones innobles y casi personales de las esferas inferiores, de las que algunos detalles sirven de cómico, terrible si queréis, a esta escena. Los ministerios, a quienes todo pensamiento asusta, han desterrado del teatro los elementos del cómico actual. La burguesía, menos liberal que Luis XIV, tiembla al ver aparecer el *Casamiento de Fígaro*, prohíbe representar el *Tartufo* político, y, seguramente, que no dejaría hoy representar *Turcaret*, porque

Turcaret se ha tornado soberano. Desde entonces, la comedia se cuenta, y el libro se convierte en el arma menos rápida pero más segura de los poetas (Balzac 2007: 140-141).

Todo lo expresado hasta este momento acerca de la obra y el creador de la humana comedia del vivir social es el costado más conocido de su quehacer. Pero no se puede olvidar que la insaciable curiosidad balzaciana se dirigió, asimismo, hacia los más diversos campos del saber. De modo que si su creador leyó con entusiasmo – como lo corroboran múltiples remisiones en sus textos –, al biólogo y geólogo George Buffon, al naturalista y promotor de la anatomía comparada Georges Cuvier, y a su colega Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, quienes, junto a las teorías fisionómicas del suizo Johann Caspar Lavater y anatómicas del frenólogo alemán Franz Joseph Gall, proporcionan el fundamento científico de la caracterización física de sus personajes, evocadora de analogías con otros vertebrados, así como de sus hábitos y disposiciones anímicas²⁰, se dejó seducir, asimismo, por la corrientes espiritualistas (mesmerismo incluido) que prosperaban desde finales del siglo XVIII, así como por las doctrinas del teósofo sueco Swedenborg, que lo guían hacia comprensión de la unidad esencial de las dimensiones material y espiritual del universo. Su obra da fe del aprovechamiento de todos esos temas de actualidad entonces, que tendrán su espacio idóneo en las otras dos subdivisiones de *La comedia humana: Estudios filosóficos y Estudios analíticos*, ilustrados por sus correspondientes novelas.

Esas búsquedas lo encaminan, asimismo, hacia los misterios del ser y de la personalidad. El vicio y la virtud, es cierto, encarnan en determinados comportamientos sociales, pero la voluntad y el afecto – así como el ejercicio del mal – son vistos en su obra igualmente desde un punto de vista psicológico. Esa esfera se explora de forma muy interesante en la novela a través de la relación que une a Carlos Herrera con su protegido. El Satán de *La comedia humana* tiene una

²⁰ He aquí un par de breves ejemplos ilustradores, tomados de su novela *Los campesinos*: «Babelle, redonda cual una tortuga, pertenecía al género de los hombres invertebrados» (Balzac 1967b: 793); «Vivo, decidido en sus movimientos como en sus ideas, pequeño, achaparrado, aguda la nariz, chispeante el ojo, erguida la oreja, tenía algo del perro de caza. Su cara curtida, morena, y toda redonda [...] estaba en armonía con su carácter» (Balzac 1967a: 189).

única debilidad: su amor por Luciano. Este sentimiento, que le procura una forma vicaria de existir, es profundamente egoísta; pero, gran paradoja, implica a la vez entrega y sacrificio:

Obligado a vivir fuera del mundo, cuyas puertas le cerraba la ley, agotado por el vicio y por furiosas y terribles resistencias, pero dotado de una fuerza de alma que le corroía, aquel personaje innoble y grande, oscuro y célebre, devorado por una fiebre de vida, revivía en el elegante cuerpo de Luciano, cuya alma había pasado a ser suya. Él se hacía representar en la vida social por aquel poeta, al que comunicaba su consistencia y su voluntad de hierro. Para él, Luciano era más que un hijo, más que una mujer amada, más que una familia, más que su vida: era su venganza; y del mismo modo que las almas se aferran más a un sentimiento que a la existencia, él se había unido al poeta con lazos indisolubles. [...] Por lo demás, cuando se trataba de su segundo *yo*, aquel hombre extraño no conocía sacrificios (Balzac 2007: 70).

Pese a sus talentos y artimañas, Herrera/Vautrin no logra salvar al joven. Ambos son apresados como consecuencia de las intrigas que traman sus contrincantes y acusados de asesinato. A pesar de que aquel y otros protectores casi logran su liberación, los recursos arriban tarde y Luciano, fiel a su vocación suicida, se ahorca en prisión. La narración de los últimos instantes de su vida son elocuentes en relación con los estudios anímicos de Balzac y sus especulaciones al respecto. Desde el alto calabozo en que se encuentra el joven en la cárcel de La Conserjería divisa un panorama arquitectónico que lo conmociona:

El poeta se quedó alelado, y su suicidio se retardó a causa de su admiración. Hoy los fenómenos de la alucinación están tan admitidos por la medicina, que ese consorcio de nuestros sentidos [...] no puede discutirse. El hombre, bajo la presión de un sentimiento llegado al estado de monomanía a causa de su intensidad, se halla a veces en la misma situación en que le pone el opio y el protóxido de ázoe. Entonces aparecen los espectros, los fantasmas, los sueños toman cuerpo [...]. Lo que no era en el cerebro más que una idea se convierte en una criatura animada. [...] Luciano vio el palacio en toda su belleza primitiva. Las columnas se ofrecían esbeltas, llenas de luz y frescura. La mansión de

San Luis reapareció tal como fue [...]. El suicida aceptó aquella vista sublime como un adiós poético de la creación civilizada. [...] Había en él dos Lucianos: un Luciano poeta que se paseaba por la Edad Media, bajo los arcos y las torres de San Luis, y un Luciano que se disponía al suicidio (Balzac 2007: 301-302).

Esplendores y miserias de las cortesanas fue gestándose a través de nueve años (1838-1847), y publicándose ora en folletines, ora en volúmenes, luego integrados en sus *Obras completas*²¹. Esta accidentada ruta, los descuidos que conlleva la premura con que siempre escribió el autor, las concesiones al melodrama y a los trucos folletinescos, además de la siempre presente tendencia balzaciana a la particularizada descripción y a los comentarios que, cuando no son totalmente funcionales, entorpecen el desenvolvimiento de la trama, hacen de él un libro desigual, estéticamente hablando, pero a la vez fascinante y portador de una energía desmesurada. Con sus miserias y esplendores, es un verdadero paradigma del modo de hacer novela en el siglo XIX, capaz de ostentar todos los epítetos que caracterizaban entonces al género: social, realista, de folletín, de aprendizaje, psicológica.

Cantor de la ciudad y del mundo modernos, dio Honorato de Balzac su versión de *El capital*, sin que sus simpatías políticas y su credo le adulterasen la visión; como heredero de un romanticismo no completamente desalojado de sus páginas, pero con suficiente sensibilidad para avizorar nuevos horizontes estéticos, no vaciló en cultivar en su jardín las *flores del mal* (de seres como su Vautrin diría: «Dotados de un poder inmenso sobre las almas cándidas, la atraen y las destruyen. Esto es grande, es hermoso en su género. [...] Es la poesía del mal» Balzac 2007: 299). Bien lo comprendieron otros que, grandes como él, se declararon sus deudores: «[...] los héroes de la *Iliada* son

²¹ La novela solo alcanzaría una fisonomía estable en ediciones póstumas. Hay algunas, como la publicada en Cuba que hemos venido citando, que finalizan en la tercera parte («A dónde conducen los malos caminos»), concluida en 1846 y publicada luego en el tomo XII de *La comedia humana* (edición Furne), mientras que las dos anteriores se incluían en el XI (habían aparecido, asimismo, en folletines y volúmenes autónomos). La cuarta parte («La última encarnación de Vautrin»), de 1847, se da a conocer primero en folletín, y luego de la muerte del autor, en el tomo XVIII de *La comedia humana* (edición Houssiaux, de 1855). Las cuatro partes de la novela se reúnen por primera vez en la edición de Michel Lévy, publicada entre 1869 y 1876. Estos datos han sido tomados de Beaumarchais/Couty 1994.

como pigmeos en comparación con vosotros, Vautrin, Rastignac, Birotteau [...] y contigo, Honoré de Balzac, el más heroico, el más extraordinario, el más romántico y el más poético de todos los personajes que has dado a luz» – diría Charles Baudelaire (Berman 1995: 143), mientras que Federico Engels saludaría, con énfasis, la profunda vena realista y la penetración del «viejo Balzac».

Bibliografía

- Balzac, Honorato de (2007). *Esplendores y miserias de las cortesanas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. Ediciones Huracán.
- Balzac, Honorato de (1967a). *Los campesinos*. En: *Obras completas*. Traducción del francés y prólogo de Rafael Cansinos Assens. Tomo 4. Madrid: Aguilar.
- Balzac, Honorato de (1967b). Prólogo a *La comedia humana*. En: *Obras completas*. Traducción del francés y prólogo de Rafael Cansinos Assens. Tomo 1. Madrid: Aguilar.
- Beaumarchais, Jean-Pierre de; Daniel Couty (1994). *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*. Paris: Bordas.
- Berman, Marshall (1995). Baudelaire: el modernismo en la calle. En: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI editores.

Por el camino de *La fugitiva* de Proust

¡La señorita Albertina se ha marchado! es la desconsoladora certeza que inaugura *La fugitiva* (1925), sexta parte de *En busca del tiempo perdido*. La que fuera «la prisionera» (título del volumen precedente) ha desaparecido y esa ausencia determinará el agitado vaivén anímico que ocupa casi la totalidad de esta entrega del ciclo. Para haber llegado hasta aquí, antesala de la revelación que permitirá recobrar tiempo y vida – *El tiempo recobrado*, la última obra – el narrador ha debido pasar por una serie de experiencias y vicisitudes que constituyen la materia de su recuerdo y de su escritura.

Desde muy joven Marcel Proust (1871-1922) publica poemas, ensayos, prosas diversas, que luego reunirá en *Los placeres y los días* (1895). Tempranamente inicia, asimismo, una novela que alcanza más de mil páginas, *Jean Santeuil*, abandonada en 1899²². Entre 1904 y 1906 traduce y prologa obras de John Ruskin; en 1908 concibe un ensayo dedicado a Sainte-Beuve, aderezado con reflexiones varias y con su dosis de cotilleo social, sin olvidar los numerosos artículos que ven la luz en la prensa. Todos estos escritos terminan fundiéndose en el crisol del que emergería la obra consagradoria. Ha aprendido con ellos a cultivar su escritura, a trasvasar a la página una experiencia – vital, social, artística – despojada de lo accidental y moldeada para su perdurabilidad. Ellos lo han ayudado a encontrar el modo, la perspectiva, y el estilo más congeniales. Le han allanado el camino de manera tal que ya no es necesario tantear para avanzar sino lanzarse

²² Bernard de Fallois, alrededor de 1950, les da un orden a los manuscritos dejados por Proust y los publica por Gallimard en 1952, dándole como título el nombre del protagonista.

a la producción frenética de miles de páginas, sobre las que vuelve obsesivamente en busca de la expresión idónea y perfecta. *En busca del tiempo perdido* es una obra en perpetuo y curioso crecimiento, pues se abre constantemente a inserciones, actualizaciones, retoques. Es un libro a la vez unitario y fragmentario, sus siete partes son fases de un itinerario que tendrá su conclusión en *El tiempo recobrado*, en particular por dos razones: por el aprendizaje que le ha permitido al narrador recuperar un tiempo que los volúmenes previos le han hecho perder y ganar; y por la revelación, al propio narrador y al lector, de que es – como diría nuestro Eliseo Diego – en la «dura sustancia de la letra» que puede ser perpetuada, luego de la necesaria transfiguración, la vida. De modo que el ciclo que el lector está leyendo es el que al final el narrador Marcel decide escribir.

Los hitos de ese itinerario se van fijando en una historia que involucra a cientos de personajes. Niñez, juventud, y madurez se muestran a través de las interacciones del narrador con los diversos medios en los que transcurre su existencia: el ambiente familiar, los círculos burgueses, los salones aristocráticos. Contextos en los que tiene lugar el conocimiento de las virtudes y los vicios humanos; en los que nace la devoción por modelos que lo guiarán hasta encontrar su propio camino creativo; donde se amplía la visión sobre su época y los acontecimientos políticos e históricos a que asiste – como el caso Dreyfus y la guerra de 1914, por ejemplo –. Con el paso del tiempo cambian los escenarios, y la mirada atenta y sensible que los ha escudriñado los rescata, pintándolos con los tintes del recuerdo. Emergen así París, Venecia, Doncières, y, con especial añoranza, Combray y Balbec. Por ellos desfilan las mujeres protagonistas de sus experiencias sentimentales: en primer lugar, su madre, que lo acompaña un buen trecho y que coprotagoniza el drama del beso de la hora de dormir; vendrán luego Gilberta, la Duquesa Oriana de Guermantes, y la más perturbadora de todas, la «muchacha en flor» que será el centro de *La prisionera* y *La fugitiva*: Albertina.

El título de toda la saga, *En busca del tiempo perdido*, indicador de la unidad presupuesta en todo este periplo, declara cuál es el objeto perseguido y núcleo de todas las experiencias. Esa búsqueda comienza desde su primera línea, de modo que la recuperación que anuncia la última parte – *El tiempo recobrado* – es una confirmación más que una meta. El movimiento no cesa, la declaración conclusiva del na-

rrador ilumina el camino por el que se ha avanzado, y somos de nuevo transportados al inicio:

Experimentaba un sentimiento de fatiga profundo al sentir que todo ese tiempo tan largo, no solamente había sido vivido sin una interrupción, pensado y segregado por mí, que era yo mismo, sino que todavía tenía que mantenerlo atado a mí, que me soportaba, que estaba encaramado en su vertiginosa cima y que no podía moverme sin moverlo conmigo. [...]

[...] no me parecía que todavía [pudiese] tener fuerzas para sostenerme durante mucho tiempo unido a ese pasado que ya descendía tan lejos y que tan dolorosamente llevaba yo en mí. Si por lo menos me dejara el suficiente tiempo para llevar a cabo mi obra, no dejaría de señalarla con el sello de ese Tiempo cuya idea se imponía hoy en mí con tanta fuerza, y describiría en ella los hombres, aunque esto debería hacerles parecer seres monstruosos, como ocupando en el Tiempo un lugar mucho más considerable que el tan restringido que les ha sido reservado en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin medida, puesto que tocan simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, épocas vividas por ellos, tan distantes – entre las cuales han venido a situarse tantos días – en el Tiempo (Proust 1952a: 1611-1612).

Una de esas criaturas que acapara el tiempo del narrador – en su dimensión subjetiva sobre todo – es justamente «la fugitiva» Albertina.

Dejemos las mujeres hermosas para los hombres sin imaginación.

Porque todo este universo se muestra filtrado por la perspectiva omnipresente del narrador, el lector de *En busca del tiempo perdido* sabe que su conocimiento de las criaturas que lo habitan estará necesariamente matizado por la restricción asociada a esa mirada particular. Pero, a medida que avance en la lectura, se percatará, asimismo, de que tal visión dista de ser definitiva. Primero, porque los personajes y el punto de vista que los observa y juzga cambian con el transcurso del tiempo. Segundo, porque el narrador nos presenta también los juicios ajenos sobre un ser o un acontecimiento. Tercero, porque algunos mienten bastante, o no dicen todo lo que piensan, hasta que,

pasado el tiempo, las revelaciones salen a la luz. Y cuarto, porque muchos son los «yo» que componen a los seres humanos, tanto aquí y ahora como en su perpetuo devenir, de modo que visiones y juicios suelen ser provisionales.

Albertina Simonet es uno de los personajes de Proust a los que se aplica esta mirada caleidoscópica. Deviene para el narrador Marcel una obsesión que determina las oscilaciones de sus estados de ánimo, que él registra con neurótica minuciosidad. Más allá del intento de conjurar mediante la escritura una perturbadora y travestida experiencia sentimental del autor, su historia de amor con Alfred Agostinelli, primero su chofer y luego su secretario, muerto en un accidente; concediendo que el volumen que nos ocupa – póstumo – se resiente de la falta de una revisión que equilibre su estructura interna y que elimine reiteraciones y excesos, no obstante, la experiencia que es comunicada por *La fugitiva* permite enriquecer el aprendizaje del personaje protagónico, tanto por su conocimiento de los seres que le son próximos, como por el que va teniendo – y comunicando al lector – de su propia personalidad. Es un tomo particularmente reflexivo – más de lo habitual – donde se exponen, con persuasivos y nítidos argumentos, la naturaleza del amor, la experiencia del tiempo, la disgregación de la ilusoria unidad del sujeto, y, al margen del *affaire* Albertina, las amaneradas convenciones del vivir social frecuentado por el protagonista.

Así, el amor de este por aquella, amén del componente sensual (que sobrepasa ampliamente lo sexual: el recuerdo de la joven se asocia con todos los sentidos) es pie para exponer toda una filosofía. Retomando añejos tópicos de la tradición occidental acerca de la naturaleza del sentimiento, del modo en que nace, se perpetúa o pasa, el narrador le comunica al lector una vivencia en la que este puede reconocerse o, al menos, concederle una comprensiva complicidad. Uno de sus interlocutores en la ficción es su amigo Robert Saint-Loup, a quien no convence la hermosura que el amante ve en su dama. Seguro de la emoción que lo embarga, y poseedor de lo que los medievales llamaron *immoderata cogitatio* – imaginación excesiva, encargada de alimentar el fuego encendido por el objeto del amor –, deja el narrador a los que carezcan de ella el enamorarse de bellezas aparenciales:

Pero sin duda la diferencia entre lo que uno y otro veíamos de una misma persona era muy grande. Estaba ya lejos el tiempo en que muy modestamente había yo comenzado en Balbec por añadir a las sensaciones visuales, cuando miraba a Albertina, sensaciones de sabor, olor y tacto. Desde entonces, sensaciones más profundas, más dulces e indefinibles, se había sumado a ellas, y luego, otras dolorosas. [...] [...] cuando [el amor] llega al grado en que causa tantos males, la construcción de las sensaciones interpuestas entre el rostro de la mujer y los ojos del amante [...] ha avanzado ya tan lejos como para que el punto en que se detienen las miradas del amante, punto en el que encuentra su placer y sus sufrimientos, esté tan lejos del punto en que lo ven los otros como el sol verdadero lo está del lugar en que su luz condensada nos lo hace advertir en el cielo (Proust 1952b: 996-997).

El sujeto y el objeto de este amor están inmersos en el fluir inexorable del tiempo, lo que torna harto complejo el proceso, complejidad acentuada por otros dos motivos: por un lado, un cortejo de seres conforman los dos yo implicados; por otro, la tesitura emocional correspondiente al presente de la escritura no puede traicionar el desasosiego de antaño, de modo que la memoria actualiza la intensidad de las pasadas vivencias:

Para consolarme, no era una, sino innumerables Albertinas las que debía olvidar. Cuando había llegado a soportar la tristeza de haber perdido a una, tenía que recomenzar con otra, con otras cien (Proust 1952b: 1035).

[...]

No solamente Albertina no era ya más que una sucesión de momentos, sino que lo era yo también. [...] No era yo un solo hombre, sino el desfile, hora tras hora, de un ejército compacto, en el que, según el momento, había apasionados, indiferentes y celosos, celosos de quienes ni uno solo tenía celos de la misma mujer. [...] La complejidad de mi amor y de mi persona multiplicaba y diversificaba mis sufrimientos (Proust 1952b: 1046).

Constituye una especie de artículo de fe suscribir que la concepción de la temporalidad en *En busca del tiempo perdido* se sustenta, entre otras apoyaturas, en el peso que tiene la reminiscencia, más efec-

tiva y más proustiana cuando es atribuida a la memoria involuntaria. Es decir, por obra de sensaciones que algún estímulo despierta, el sujeto se siente transportado hacia momentos otrora vividos que ahora son felizmente recobrados. Sin embargo, la presencia de la «memoria afectiva» – como también se le conoce a este involuntario recordar – en *La fugitiva* es notablemente menor y dista mucho del tipo que se manifestaba en el episodio de la antológica magdalena mojada en el té. La explicación podría estar en que el pasado es evocado en esta novela de modo consciente, pues el sufrimiento por la pérdida es tan punzante y omnipresente que el recuerdo es un imperativo y el dolor un refugio. Por el contrario, el tiempo recobrado por medio de las sensaciones inconscientes produce el género de felicidad que encontramos, por ejemplo, en las evocaciones asociadas al Combray de *Por el camino de Swan*. Allí, también por obra del recuerdo involuntario, el relato transcurría mediante complicadas retrospectivas y anticipaciones que descomponían su proceder cronológico. Más allá de los recuerdos actualizados con toda lucidez en el relato – relativos, por supuesto, a Albertina, y luego a Gilberta – la trama de *La fugitiva* transcurre con bastante linealidad.

Como se apuntaba, en plena convalecencia sentimental el narrador vuelve al mundo de los salones y de los chismorreos propios de ese vivir social. Mundo encartonado por sus convenciones, pero pronto a contaminarse, a estas alturas, si la supervivencia la garantiza un matrimonio ventajoso. Y así, caminos que parecía iban siempre a bifurcarse, el de Méséglise, que conducía hacia los Swan, y el que llevaba hacia los Guermantes – paseos recreados con añoranza y lirismo en el volumen inaugural – acaban por encontrarse en el matrimonio que une a Gilberta con Robert Saint-Loup, «digno» sobrino del barón Charlus. La ironía, siempre discreta, se desliza entonces en la transcripción de las conversaciones, o en el discurso de la voz narradora, cuya adhesión afectiva a personajes que, con más o menos cercanía, lo han acompañado en su tránsito vital – la fiel criada Françoise; Gilberta; Oriana de Guermantes y su esposo; Robert Saint-Loup – se contamina con reparos y reticencias. Los personajes de Proust, por otra parte, son presentados casi siempre a través de impresiones fragmentarias. Dan la impresión de no poseer una consistencia objetiva: son bosquejos que necesitan ser completados o corregidos, son – parafraseando una de sus definiciones – sombras que no podemos

jamás penetrar.

Todos estos seres, en particular el narrador, se mueven en escenarios – domésticos, naturales, urbanos – que complementan su caracterización. No son solo telones de fondo sino, muchas veces, interlocutores de un estado de ánimo o cómplices de sus pasiones y manías. Lo confirman en esta novela la eterna playa de Balbec que acompaña la rememoración de Albertina libre, o las excursiones de la joven por parajes rurales donde se explayan sus pasiones ocultas. También la casa de París en que estuvo «prisionera», donde las estancias conservan todavía el aire de sus simulaciones y acrecientan la obsesión del amante abandonado; o, una vez más, la mansión de los Guermantes, donde el traslado de un cuadro hacia un sitio prominente tiene repercusiones argumentales y en el moldeo de los caracteres. Sin olvidar a Venecia, siempre seductora en sus recodos, canales y mansiones. Todas estas descripciones son terreno ideal para el lucimiento de una prosa cuyo lirismo no está reñido con el discurso o los *excursus*. Es conocida la complejidad de la frase proustiana, de profusos y poderosos afluentes que no atentan, sin embargo, contra la nitidez del curso principal. Es ella el cauce idóneo para seguir este viaje de la memoria, hecho de incidentes y desvíos, pero que no pierde nunca de vista su meta. Viaje que es, asimismo, ilustración de una filosofía, de una estética y de una soberbia creación artística.

Bibliografía

- Proust, Marcel (1952a). *El tiempo recobrado*. En: *En busca del tiempo perdido*. Tomo II. Barcelona: José Janés Editor, 1952.
- Proust, Marcel (1952b). *La fugitiva*. En: *En busca del tiempo perdido*. Tomo II. Barcelona: José Janés Editor, 1952.

Una trama tan cadavérica como risueña

El muerto vivo – *The wrong box*, traducido también como *Aventuras de un cadáver* – de Robert Louis Stevenson es, dicho al modo cervantino, libro idóneo para que el afligido espíritu descanse ...y se regocije hasta las carcajadas.

La premisa en que descansa la narración – y dando cuenta de ella se inicia la novela – es el acuerdo, tomado en el pasado por un grupo de individuos, de reunir una *tontina*. El término remite al proyecto de un banquero napolitano, Lorenzo de Tonti, que allá por el siglo XVII y para beneficio de la monarquía francesa, Mazarino mediante, ideó una operación financiera para obtener préstamos. Tal maniobra subsistió en los siglos siguientes con modificaciones. El narrador de *El muerto vivo* enciende la mecha que pondrá en movimiento la historia contando que, inspirados por Tonti, un grupo de padres, para beneficio de sus hijos, retaron al azar, al destino, o como quiera llamarse a esa caprichosa providencia que envía al otro mundo a unos antes que a otros, invirtiendo parte de sus ahorros en engrosar una suma que cobraría solo aquel que sobreviviera al resto. Con tal anuncio uno podría pensar que se verá inmerso en una novela policial donde se sucederán una serie de asesinatos con un móvil más que evidente, pero de eso nada. Los potenciales beneficiarios se acogen con docilidad al designio del hado, que determina que la partida final se juegue entre dos hermanos, Masterman y José Finsbury. Cuando comienza la novela ambos son de edad avanzada y han persistido en sus temperamentos diametralmente opuestos.

Del poco novelesco Masterman sabemos que condujo ordenadamente su vida, vale decir, sus negocios, su conducta y su salud, pero de nada le sirvieron tales virtudes, presuntas garantes de una vejez

feliz, pues terminó agobiado por los achaques de la edad y por ello retirado del mundo, y también de la historia que nos cuenta el narrador, pues no pasa de personaje referido. No sucede lo mismo con su hermano José, rebosante de energía y poseído por un espíritu aventurero, aliado con su condición de compulsivo orador de los temas más fútiles que imaginarse pueda, de los que gusta dejar constancia por escrito. Aparentemente inofensivo, y hasta con ciertos deslices de buen corazón, como cuando acoge bajo su protección a una joven sin parientes, la señorita Julia Hazeltine, o a dos sobrinos, Mauricio y Juan, hijos del hermano menor fallecido, ello no impide que se desentienda de su negocio de cueros que debería dar cobertura para una vida sin agobios económicos, y que se aproveche de los no muy abundantes legados que los tres huérfanos han colocado a su cuidado, pues acude a ellos para afrontar sus frecuentes viajes de conferencista agobiador de audiencias. Al no poder restituir tales fondos desata la amenaza de una quiebra inminente, con la consiguiente ruina de los afectados. Tan cargante como inerme, es José Finsbury uno de los personajes más memorables del libro y uno de los más divertidos por los enredos que su conducta provoca.

A fuer de exactos no es enteramente cierto que la partida relativa al beneficio de la tontina se entable entre estos dos hermanos tan diferentes. En realidad, los verdaderos contendientes son los primos Miguel y Mauricio Finsbury, y no porque interactúen frontalmente en una guerra declarada sino, sobre todo, porque movilizan con sus acciones al resto de las figuras.

Miguel es el hijo de Masterman y triunfa en la vida como un abogado especialista en asuntos dudosos y en causas desesperadas. Vale decir, un hombre de recursos, y no precisamente financieros, aunque estos no le falten para permitirles un holgado vivir, a él y a su padre, a quien acoge y protege de los disgustos del mundo. El primo Mauricio le propone un trato que podría resultar honesto: dividir el monto de la tontina entre los dos ancianos hermanos, pues así él, Mauricio, podría resarcirse del déficit en su patrimonio, provocado por la pésima gestión y la irresponsabilidad de su tío José, quien, luego de presiones legales, le ha prometido que saldará su deuda una vez cobrado el beneficio de la tontina. Pero Miguel se niega sin darle explicaciones. Luego se sabrá que es para no agitar a su padre con preocupaciones, dada la precaria salud de aquel. Pero tal argumento es

desconocido por Mauricio quien, tras arduas elucubraciones que le roban el sueño, supone que la causa está en que el tío Masterman ha muerto y que su primo lo quiere ocultar para que el tío José no cobre el legado.

Toda esta información se acumula en el primer capítulo del libro (*La familia Finsbury*), lo que, de paso, da una idea de la eficacia y la agilidad de la narración, mantenidas durante toda la novela. Y es a partir del segundo (*Donde Mauricio se dispone a obrar*) cuando comienza la verdadera tarantela. Porque no solo obra Mauricio, sino que obra también la contingencia, y obra Miguel, quien, sin saber a derechas que está volviéndose el verdadero oponente de Mauricio hasta bien adelantada la trama, moviliza todos los expedientes a su alcance para favorecer las causas desesperadas y los dramas de aquellas figuras que las aventuras de un cadáver hacen entrar en escena, en particular, los del artista frustrado y profesor de un pensionado de señoritas, William B. Pitman, y de Gedeón Forsyth, joven que da sus primeros pasos en el mundo de la ley y cuya índole inocente lo convierte en presa fácil de los turbios manejos. Y así como Mauricio, aunque con una causa justa en principio, pero antipático y mezquino por naturaleza, está condenado a sufrir y a agitarse sin tregua durante el curso de los acontecimientos, y de paso a arrastrar consigo a su hermano Juan, de temperamento artístico, displicente aunque algo más juicioso y finalmente vengativo, Miguel, aunque no deja de buscar la resolución de los problemas, bebe en abundancia, se divierte, y con él nosotros, que seguimos atentos los enredos nacidos de tortuosos intercambios, en los que interviene el azar acompañado por la premeditación y la alevosía.

Para acrecentar el jolgorio y hacer olvidar los nudos amarrados por ciertas coincidencias hostiles a la verosimilitud se movilizan también otros recursos, como el equilibrio entre el clásico narrador, que tiene el sartén por el mango todo el tiempo, y el libre desenvolvimiento de los caracteres, a los que aquel no subyuga definiéndolos hasta la saciedad desde su posición privilegiada, sino que, por el contrario, luego de la cuerda necesaria que los pone en movimiento, los deja a su propio cuidado para que se luzcan según su índole particular.

Como se deduce de la síntesis argumental se está en presencia de una trama prolija en detalles, personajes y desvíos, pero muy bien

urdida, sin cabos sueltos, y cuyo motor es, como anuncia el título en su traducción castellana, las aventuras de un pobre cadáver – estado al que no precede *pathos* alguno –, muerto que, como esos objetos de la antigua tradición narrativa, pasa de mano en mano – de casa en casa, sería mejor decir – hasta retornar, de forma tortuosa, a su poseedor inicial. Los trajines no se limitan al traslado del muerto, sino que involucran, asimismo, otros aditamentos concomitantes como un tonel, un piano y hasta una estatua de mármol de un monumental Hércules. Tales trasiegos usan como escenarios espacios urbanos, viviendas, medios de transporte, primerísimo entre ellos el ferrocarril, de modo que todas las movidas se contextualizan en una Inglaterra de finales del siglo XIX, con amplios desplazamientos por barrios residenciales como Bloomsbury, sitios de veraneo y reposo como Bournemouth, y diversas localidades periféricas. Y así procede airosa esta novela hilarante, con su equilibrado contrapunto entre la enunciación narrativa, las meditaciones – agónicas, malévolas, risueñas – de las figuras y los diálogos que afinan su ritmo sostenido.

¿Le toca todo el crédito a ese narrador de primera línea que fue Robert Louis Stevenson? Con seguridad mucho ha puesto de su cosecha este habilísimo y talentoso padre de personajes inolvidables y urdidor de historias que constituyen patrimonio formativo de millones de lectores a lo largo del tiempo. ¿Y el coautor, del que poco se conoce y que ha sido incluso silenciado por algunas ediciones?²³ Su nombre es Samuel Lloyd Osbourne, nació en Norteamérica y se convirtió en el afectuoso hijastro de Stevenson cuando su madre, Fanny, ya divorciada de su padre, se casó con el novelista escocés. Fue en Samoa, donde se estableció la familia los últimos cuatro años de la vida de Stevenson, que comenzó la colaboración entre ellos, resultados de la cual fueron tres novelas (además de *The Wrong Box*, *The Wrecker* – *Los traficantes de naufragios* –, y *The Ebb-Tide* – *Bajamar, La resaca* –). Es imposible saber cuánto hay de uno y de otro en tales obras comunes, pero que el gran Stevenson se hiciera acompañar por su hijastro en la urdimbre de tales aventuras habla a favor de las eventuales destrezas de este último. Tal vez, su colaboración le aportó frescura e inventiva al argumento potenciando así el puro divertimento, pues no es otra la esencia de estas aventuras tan estrafalarias

²³ La cubana, por ejemplo (Arte y Literatura, Colección Huracán, 1978).

y simpáticas, que siempre agradece un buen lector, sobre todo en los tiempos que corren.

Bibliografía

Stevenson, Robert Louis (1978). *El muerto vivo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. Colección Huracán.

¡Si parece ya muerto y en el infierno!

La lectura de *Ethan Frome* (1911) de la escritora norteamericana Edith Wharton (1862-1937) confirma su talento para el «arte de la composición» novelesca, asunto que le merece especial consideración y al que le dedica un espacio en el prólogo que acompaña este libro, arte sustentado en una serie de recurrencias que terminan por conformar su estilo. De tales regularidades dan fe sus novelas más famosas, a la vez que ratifican la versatilidad de su modo de proceder.

Así, en lo que respecta al ambiente y a la condición social de los caracteres, *Ethan Frome* parece muy lejana de la afinidad que muestran *La casa de la alegría* (1905) y *La edad de la inocencia* (1920), cuyo escenario es el New York de las primeras décadas del siglo XX –entorno realzado y recreado por las notables versiones cinematográficas de Terence Davis y de Martin Scorsese respectivamente–. Las transformaciones que va sufriendo la que devendrá paradigma de la moderna metrópolis; la representación del mundo de la aristocracia y de la alta burguesía, con sus tipos a lo Balzac; la solvencia y el lujo de los que dan fe los portes de los personajes y los espacios que habitan; así como la presencia de figuras que se miden con un medio estimulante por los retos de todo orden que plantea, sitúan estas narraciones en las antípodas de *Ethan Frome*, con su paisaje helado, su vida social limitada a pocas interacciones, y una vieja y apartada casa como escenario fundamental. Sin embargo, hurgando más allá de lo aparental se descubren en las tres una serie de motivos comunes, caros al sello autoral de Edith Wharton, como pueden ser el análisis de las reacciones de los caracteres protagónicos ante las constricciones de una moral de corte victoriano – que, a fin de cuentas, pasando por alto las peculiaridades locales, termina siendo la misma en el fulgurante New

York que en el desolado pueblo de Nueva Inglaterra –; la presencia de un conflicto sentimental sustentado en el triángulo amoroso; y la coartación de la libertad para alcanzar la felicidad de sus personajes principales.

En consecuencia, los códigos de comportamiento establecidos, los escrúpulos de conciencia, o la prosaica ausencia de medios de subsistencia impelen a soluciones desesperadas – como el suicidio – a los amantes de *Ethan Frome* y a Lily Bart, la protagonista de *La casa de la alegría*. En cambio, mucho más compleja se presenta esta encrucijada en *La edad de la inocencia*: la pasión entre Mme. Olenska y Newland Archer ha sido declarada y vivida intensamente por ambos; su renuncia a la dicha puede ser vista como derrota y tributo a la moral dominante, pero también como voluntad de salvaguardar intacta en el recuerdo la experiencia de una plenitud.

Circunscribiéndonos a *Ethan Frome*, la pericia narrativa de la Wharton se despliega mediante varios recursos, primero entre ellos el saber contar y articular una historia, algo que se dice fácil pero que no todos los que se precian de narradores logran. En este caso el lector es seducido desde las primeras páginas por el enigma que rodea a la figura que da título al libro.

El narrador, un anónimo personaje recién llegado a Starkfield, helado e imaginario pueblo de Nueva Inglaterra, entra en contacto, por circunstancias de orden práctico, con Ethan Frome. El carácter taciturno del lugareño y su físico lastimoso – en el que quedan huellas de la que fuera, en otra época, una atractiva y vigorosa presencia – lo intrigan, curiosidad acrecentada por el muro de silencio que rodea su vida. Un día, debido a la intensidad de la nevada, se refugia en casa de los Frome y allí es testigo del ya largo y terrible epílogo de un drama que será revelado al lector de forma retrospectiva por su mediación, información que completan los reticentes testimonios de Harmon Gow y la señora Hale – Ruth Varnum, de soltera –, viejos habitantes del poblado.

En la anodina y dura existencia de Ethan Frome tuvo lugar, veinticuatro años atrás, un acontecimiento trascendental, habida cuenta del opresivo vivir sin alicientes que hasta ese momento había arrasado: se enamoró de Mattie Silver, la prima de su demandante e hipochondriaca esposa Zeena, cuya aparente fragilidad debía ser asistida todo el tiempo por la joven parienta y criada. Así pues, la conjunción

entre un misterio por develar y el progreso de una historia de amor contribuye, de entrada, a la eficacia de un relato que invita, asimismo, a reflexionar sobre las conductas humanas movidas por la pasión, el resentimiento, y la opresión abierta o sutil, no porque se esclarezcan todos los sentimientos reprimidos – que aquí son muchos – sino, por paradójico que suene, por todo lo que sugieren el tozudo mutismo de las figuras, las emociones básicas pero no menos intensas que apenas dejan escapar, así como por todo aquello que las omisiones de la historia permiten intuir.

En consecuencia, un acierto de este libro reside, a nuestro juicio, en cómo cada lector puede ir adivinando qué congojas, instintos, pulsiones se están movilizando en los personajes protagónicos antes aludidos: cómo la ruda simplicidad de Ethan es sacudida por los encantos que encuentra en la joven parienta, y cómo se anima y contenta con las señales que apuntan a una correspondencia, que solo es declarada hacia el final; o qué elucubra la odiosa Zeena Frome, prematuramente envejecida, avenida a un matrimonio fundado en conveniencias de orden práctico, lejanas – aparentemente – de toda pasión, así como en chantajes emocionales, y a quien no se le escatiman rasgos que la hacen antipática, desde su ególatra hipocondría hasta su dentadura postiza. Estas figuras novelescas – estos «crestones de granito», como las define Edith Wharton en el prólogo al libro – percibidos en perfecta analogía con el paisaje, esconden dentro de sí fuerzas tectónicas que les provocan hondos trastornos y curiosas devociones.

Impelida a la venganza por las sospechas y el despecho, Zeena despidió a Mattie por un motivo baladí, a sabiendas de que la joven no tiene ningún recurso para sustentarse ni sitio a dónde ir. Atado de pies y manos – por la moral, los reclamos maritales y por su precaria economía – Ethan no puede, sin embargo, abandonar a su suerte a Mattie, a quien ama profundamente. Movidos por un oscuro imperativo donde el suicidio no es mencionado, pero se intuye como finalidad, ambos se lanzan en trineo por una pendiente peligrosa, a modo de despedida, y lo que podría haber sido una muerte romántica deviene maldición colectiva para los implicados, comprendida la esposa agraviada. «Nunca llegué a saber lo que pensaba Zeena ... y sigo sin saber lo que piensa. Nadie sabe lo que piensa Zeena» (Wharton 2005: 109), le confiesa la señora Hale al narrador. Porque es esa misma

Zeena la que da muestras, luego del suicidio abortado a resultas del cual queda tullido el marido y completamente inválida Mattie, de toda una consumada vocación de servicio, que duraba ya más de veinte años: «ha hecho por ella [Mattie] y por Ethan todo cuanto ha podido» (Wharton 2005: 109). Y no menos inesperado es el cambio operado en la joven parienta. De imagen de la alegría, del candor y de la bondad, deviene en ser atormentador de los que la rodean:

- Es una situación terrible para los tres – murmuré.
- Sí, es terrible. Y además ninguno de ellos es persona de trato fácil. Mattie lo era, antes del accidente. Nunca vi persona de mejor carácter. Pero ha sufrido demasiado..., es lo que digo siempre cuando la gente dice que está amargada. Y Zeena, bueno, siempre fue un poco rara. No es extraño, con lo que tiene que aguantar..., yo misma he podido comprobarlo. Pero a veces discuten las dos y entonces se te cae el alma a los pies de ver la cara de Ethan... en esas ocasiones, yo pienso que es él quien sufre más... [...] es una pena [...] que estén todos allí encerrados en aquella cocina (Wharton 2005: 109-110).

Al explicar cómo el «arte de la composición» ha sido ejecutado en *Ethan Frome* Wharton se refiere a tres aspectos fundamentales: uno, las dificultades que tuvo que enfrentar al querer comenzar la historia más de veinte años después de que los acontecimientos principales y su desenlace tuvieran lugar; otro, la selección de la voz narradora, habida cuenta del modo de ser nada expansivo o extrovertido de los habitantes de un pueblo de Nueva Inglaterra, de manera que la sutileza de las emociones que el relato suscitaría no podría ser verosímilmente expresada si se confiaba a uno de ellos la narración; tercero, la necesidad, pues, de acudir a un personaje ajeno a tal idiosincrasia para que, una vez establecida la razón de su presencia en Starkfield, se encargara de relatar los hechos. Por eso la necesidad de una «Introducción» a cargo de dicha figura, quien además asume la tarea de plantear el enigma que atraparé al lector.

Sin embargo, todos estos ajustes, que a fin de cuentas lo que pretenden es contribuir a la verosimilitud del resultado, obvian algo que el libro está proclamando por todas partes, dado el peso que tiene en él la voz enunciativa, encargada de procesar la información que le han aportado: que quien conforma esta visión de la historia de Ethan

Frome, contada «fragmentariamente [por] varias personas, y [que], como suele suceder en tales casos, cada vez era una historia distinta» (Wharton 2005: 9), no se ajusta a la condición de un empleado «enviado allí para un trabajo relacionado con la gran central eléctrica de Corbury Junction» » (Wharton 2005: 12). Ciertamente, no son incompatibles, en principio, tal profesión y el ejercicio de la literatura, pero resulta bastante inusual la capacidad literaria del mediador escogido, su conocimiento de situaciones alejadas de otra experiencia que no sea la de los implicados en ella, y su intuición de los pensamientos del trío sustentador del drama, difícilmente deducibles de los testimonios. Tal artificio no logra desalojar, a nuestro juicio, la notoria presencia de la voz autoral, posesionada de su narrador. Observación esta, a reserva de lo dicho, marginal, pues no demerita en absoluto el andamio del texto, conciso, estilizado, aunque no remiso al uso de una elegante y hasta poética prosa, que encuentra un justo equilibrio entre la detención en el paisaje y el buen ritmo de los sucesos. Así, emergen animados escenarios como estos, que encuadran a la perfección trama y caracteres:

[Ethan] Sacó los tordos del establo de Hale e inició su larga subida de vuelta a la granja. Hacía menos frío que a la ida, y un cielo algodonoso amenazaba nieve para el día siguiente. De vez en cuando asomaba entre las nubes una estrella mostrando detrás un profundo pozo azul. En una o dos horas se alzaría la luna sobre la cresta detrás de la granja, encendiendo una grieta de bordes dorados entre las nubes, que acabarían tragándose. Una paz lastimera colgaba sobre los campos como si estos sintieran que se debilitaba el agobio del frío y se despejaran de su largo sueño invernal (Wharton 2005: 53).

Tan importante como el paisaje es la atmósfera, entendida esta, ya como el medio más circunscrito en que se mueven los personajes, que la connotan con su índole y sus interacciones, ya como una especie de urdimbre, que no llega a ser destino, pero donde se percibe que «algo» se cierne sobre los que pretenden escapar al ahogo de la infelicidad cotidiana. Ese «algo», en realidad, no es otra cosa que la voluntad autoral, su ponderado «arte de la composición», que se vale de sutiles anticipaciones – aunque ella no lo declare en el Prólogo, porque son tretas de autor, *modus operandi* de un estilo –. La desgracia, lo

ilusorio de la felicidad, la opresión ejercida en un ámbito doméstico, que constituyen el colofón de la historia, se van anunciando mediante una cadena de imágenes, de las que emana, en ocasiones, una leve y macabra ironía. Así, cuando Mattie y Ethan regresan del baile con que se inicia la historia, ocasión en que disfrutaban relajadamente de su cercanía, el segundo, al divisar las lápidas de los Frome en una especie de cementerio doméstico, reflexiona de este modo:

Aquella silenciosa compañía se había burlado durante años de su inquietud, de su deseo de cambio y libertad. «Nosotros nunca nos iremos... ¿por qué habrías de hacerlo tú...?», parecía estar escrito en cada lápida. Y siempre que entraba y salía, pensaba con un escalofrío: «Habré de seguir viviendo aquí hasta que me una a ellos». [...]

– Creo que nunca te dejaremos marchar, Mat – murmuró, como si hasta los muertos que habían sido amantes en otros tiempos, hubieran de conspirar con él para retenerla y, al pasar apresuradamente junto a las tumbas, pensó: «Seguiremos viviendo aquí juntos, siempre juntos, y algún día ella yacerá ahí, a mi lado» (Wharton 2005: 37-38).

Y mientras avanzan hacia el hogar, los signos lúgubres siguen apareciendo: «Del porche colgaba una enredadera marchita que era como un crespón que anunciara a un muerto...» (Wharton 2005: 38); «[...] entraron en la cocina, que, tras el frío seco de la noche, parecía rezumar una frialdad fúnebre como la de una cripta» (Wharton 2005: 39).

Hay un pasaje, sin embargo, que no alerta al lector lo suficiente como para que este lo interprete como una premonición, y que queda resuelto como un equívoco benigno, al menos por el momento. Ethan está llegando a la casa y sabe que Mattie está sola porque Zeena se ha ido – dolosamente – de viaje. Aguarda tras llamar y le sorprende una imprevista similitud:

[...] al cabo de uno o dos minutos sintió un ruido en las escaleras y vio, como en la noche anterior, una raya de luz que enmarcaba la puerta. Era tan extraña la precisión con que se repetían los incidentes de la noche anterior, que al oír girar la llave así esperó a ver a su esposa en el umbral. Pero la puerta se abrió y Mattie apareció ante él.

Estaba plantada allí, en el mismo sitio que Zeena, con una lámpara al-

zada en la mano, recortada contra la oscuridad de la cocina. Sostenía la luz a la misma altura y su aureola dibujaba con la misma claridad su joven pecho delicado y la muñeca morena no más grande que la de un niño (Wharton 2005: 54-55).

En efecto, Mattie terminará plantada en el lugar de Zeena y como esta, demandante, quejosa, envejecida, fea; y Zeena en el lugar de Mattie, sin la compensación de las antiguas dotes de su parienta, salvo la diligencia en el cuidado ajeno. Y en medio de ellas, Ethan Frome, *umbrío por la pena*, como diría el poeta, y casi un muerto en vida. Pues como sentencia la señora Hale: «yo digo que si [Mattie] hubiera muerto Ethan podría haber vivido; y tal como están ahora, no veo ninguna diferencia entre los Frome que están arriba en la casa y los que están abajo, en el cementerio. Salvo que los que están abajo están todos tranquilos [...]» (Wharton 2005: 110).

Una vez más, la omisión implícita en el final se revela abrumadoramente sugerente: asistimos a cómo fue naciendo la pasión entre Ethan y Mattie, pero nuestra imaginación es llamada a intuir el deterioro de la misma durante más de veinte largos años. No hay dudas: tras las sartrianas puertas cerradas de aquella cocina, el infierno son los otros.

Bibliografía

Wharton, Edith (2005). *Ethan Frome*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Colección Huracán.

Navegando por *El inmenso mar* de Langston Hughes

«La literatura es un gran mar, lleno de incontables peces. Yo tiré mis redes, y halé. Todavía sigo halando» (Hughes 2012: 339). Por ese metafórico mar – amén de por otros más «reales» – navegará, sin peligro de naufragio, el lector del primer volumen de memorias del escritor norteamericano Langston Hughes, *El inmenso mar* [*The big sea: an autobiography*], publicado originalmente en 1940²⁴. Tal conjunto de vivencias, que van desde su nacimiento en Joplin, Missouri, en 1902, hasta su afirmación como escritor a fines de la década del veinte, permite ir conociendo el aprendizaje vital y el recorrido intelectual del autor.

Hay un enclave fundamental desde el que se cuentan gran parte de las aventuras del libro: Langston Hughes vivió en carne propia todo lo que significaba ser negro o mestizo en Estados Unidos, y este «todo» tiene el valor de un absoluto demoledor. La experiencia de ser colocado al margen es tan cotidiana, el asedio tan continuo y tan aberrantemente «natural», que el tono dramático que les convendría a todos los sucesos marcados con la cruz de la segregación termina por atenuarse en la escritura, si bien no en el ánimo del que lee.

Así pues, a combatir la discriminación racial, a escudriñar en todas sus dimensiones un contrato social y cultural que excluye al afrodescendiente o lo asimila de forma tortuosa, amén de a validar una herencia artística que «también es América» – como proclama un famoso poema suyo –, dedicó Hughes toda su vastísima producción literaria que incluye, en primer término, la poesía, pero también la narrativa, el teatro, el testimonio, y los diversos géneros periodísticos.

²⁴ La primera edición cubana, de Arte y Literatura, data de 1978.

Desde luego, la eficacia en términos artísticos de la obra de un creador no se funda solo en sus buenas intenciones. Si Hughes no hubiera sido un auténtico escritor, la impronta de su gestión cultural y social no habría tenido, tal vez, tanta trascendencia. Así, uno de los modos en que se manifiesta el poder desautomatizador y renovador de su poesía fue la incorporación al poema del ritmo sincopado de los géneros que los músicos negros de su país cultivaban con tanto éxito: el *blues*, el jazz y el *spiritual*. No es extraño entonces que, apenas se conocieron en 1930, se anudara entre Nicolás Guillén y Hughes una amistad caracterizada por la recíproca admiración y sustentada en una empatía esencial, tanto en lo referente a la dimensión social y cultural de su literatura como a su modulación poemática. Del norteamericano trae noticias el prólogo de Nicolás Guillén a la edición cubana de *El inmenso mar* que, en realidad, es el obituario que escribiera en 1967²⁵, cuando el amigo acababa de morir a los sesenta y cinco años, en Nueva York. En esas páginas cuenta Guillén:

Hughes estuvo dos veces en Cuba: una, en 1930; la otra, el año siguiente. Pero ya de antes su nombre era conocido de los cubanos estudiosos de las literaturas extranjeras. [José Antonio] Fernández de Castro [...] había dado a conocer sus cosas en el suplemento que él dirigía en el *Diario de la Marina*. De modo que cuando en marzo de 1930 el poeta llegó a La Habana encontró una audiencia curiosa y simpática. Eran aquellos tiempos, además, los de la página que bajo el título de «Ideales de una Raza» publicaba Gustavo Urrutia en el mismo periódico y alrededor del cual se movía un grupo de escritores deseosos de estudiar y de encontrar solución al problema bicolor cubano. Hughes fue recibido calurosamente por este grupo, y también por los demás sectores de la cultura nacional. Yo le hice una entrevista [...] (Guillén 2012: 9).²⁶

²⁵ Apareció en el resumen semanal del periódico *Granma*, el 11 de julio de 1967, según se informa en la edición cubana de la obra.

²⁶ Refiere Hughes que uno de los cometidos principales de su estancia era encontrar un compositor negro que escribiera con él una ópera basada en motivos netamente raciales, pero no lo encontró. Hughes se refiere en estos términos a Fernández de Castro: «Miguel Covarrubias me había dado una carta para José Antonio Fernández de Castro, tipo extraordinario de este mundo y de cualquier otro mundo. José Antonio hacía todo lo posible porque yo bailara rumba y pasara un buen rato y conociera a toda persona interesante de La Habana, ya fuera negra, blanca o mulata. Desde los tamborileros de

Otros encuentros entre Guillén y Hughes tendrán lugar a lo largo del tiempo. En 1937 el segundo va a España como corresponsal de varios periódicos norteamericanos para reportar sobre la guerra civil y, en particular, sobre la contribución de los combatientes negros norteamericanos enrolados en las Brigadas Internacionales. Asiste al II Congreso Internacional de Escritores en defensa de la cultura, cita a la que acude, asimismo, Guillén, con quien compartirá estancias en Valencia, Barcelona y Madrid. El recuerdo de esta experiencia se manifiesta en varios poemas dedicados a la república española y en su segundo libro de memorias, de 1956, traducido al español con el título *Divago mientras vago. Un viaje autobiográfico [I wonder as I wander]*. En 1948 Hughes vierte al inglés, junto con Ben Frederick Carruthers, una selección de cincuenta poemas de Guillén que aparecen en un volumen titulado *Cuba libre*. Al año siguiente ambos se encuentran en Nueva York en un congreso por la paz. No se verían más, aunque mantendrían contacto epistolar.

En la entrevista que Guillén le hiciera en 1930 durante su estancia en La Habana, cuenta Hughes:

[...] [D]esde los catorce años yo no hacía más que poemas, mercancía que vale muy poco. Puedo decirle que esa es mi forma de reaccionar frente a la miseria de las clases humildes y frente a la terrible situación en que viven los negros en mi país. Después de haber estudiado un año en la Universidad de Columbia, me lancé a recorrer el mundo, libre de todas las trabas, al margen de todos los convencionalismos. Mi primer empleo fue en el campo, de labrador, ¿sabe usted?, y más tarde trabajé como camarero en un barco, y como marinero también. Esta fue la época en que estuve en África [...]. He visitado Dakar, Nigeria, Luanda... Por aquellas tierras se me fortaleció el alma en el sentimiento de amor a los negros, que ya no habrá de abandonarme. En contacto con esa dulce gente [...] comprendí que era necesario ser su amigo, su voz, su báculo: ser su poeta. Yo no tengo más ambición que la de ser el poeta de los negros.

Marianao hasta el artista de sociedad y editor de *Social: Massaguer*». (Hughes 2012: 327). En realidad, había visitado antes La Habana en 1927, pues se había enrolado para un viaje de ida y vuelta como pinche de cocina del barco *Nardo*. Sobre esta estancia véase el capítulo de la segunda parte titulado «Nueva Orleans-La Habana» (Hughes 2012: 292-296).

[...]

Del África [...] pasé a Europa. Visité París, Milán, Venecia, Génova. Sufrí mucho. Trabajé en los oficios más humildes. Conocí de cerca los dolores del pueblo. Y regresé a mi patria sin un níquel [...]. Desembarqué, pobre y roto, una tarde de invierno en Nueva York. Por la noche estuve en Harlem. Mis versos tuvieron la suerte de interesar. Me ayudaron algunos amigos. Y en 1926 publiqué mi primer libro *The weary blues* [*Los blues fatigados*], en el que figuran mis poemas negros, mis poemas de jazz [...].

Después apareció mi segundo tomo de verso, *Fine clothes for the jew* [*Los trajes buenos, al judío*]. Contiene blues y *spirituals*, manifestaciones ambas de la música popular negra americana, y, además, varios poemas raciales y de trabajo. Siempre con mi pueblo (Guillén 2002: 17-18).

De todo ello, justamente, trata *El inmenso mar*, un libro que derrocha a manos llenas curiosas experiencias vitales, narradas de forma amena y legible, además de acercarnos con cordialidad a la personalidad de su autor. Méritos de este libro son la sencillez y la autenticidad de las vivencias; la ausencia de adoctrinamiento de cualquier género; el equilibrio de las valoraciones; la medida con que el escritor presenta las situaciones que más lo afectaron, ajena a cualquier asomo de sensiblería o parcialidad; su intuición cabal de lo justo, y el margen que nos deja para que podamos también sacar nuestras conclusiones. No es raro que el lector se reconozca en varias de las experiencias contadas porque, más allá de las urgencias que movieron la escritura de Hughes, urgencias a las que ya se ha hecho referencia, hace partícipe al que lee de encrucijadas de vida y de conflictos universales como pueden ser las relaciones familiares no funcionales; la fidelidad a una vocación combatida por circunstancias adversas; la experiencia de la pobreza y de la marginalidad, superadas con esfuerzo denodado; la inmersión en las tiranteces de un mundo intelectual y cultural complejo; las alegrías de la amistad y las tristezas del desengaño.

El inmenso mar se divide en tres partes: I. *Veintiún años*; II. *El inmenso mar*; III. *Renacimiento negro*. A su vez, cada una de estas secciones está conformada por un buen número de breves capítulos que denotan las habilidades de Hughes como cuentista, porque, bien mirados, los eventos contados tienen la andadura y el impacto caracte-

risticos de la narrativa breve, filiación que parecen ratificar los títulos. Uno de sus maestros en ese arte, como él mismo lo declara, fue el francés Guy de Maupassant, a quien devoraba y admiraba: «Creo que fue Maupassant quien me hizo desear de veras ser escritor y escribir cuentos sobre los negros, tan veraces que la gente de tierras lejanas los leyera ... incluso después de haber muerto yo» (Hughes 2012: 45). En efecto, la perspectiva realista y la coloratura social siempre están presentes en el libro, aunque en la primera sección poseen un toque intimista más acentuado, pues se explora la vida familiar del autor en varias ciudades de Norteamérica, a excepción del paréntesis que abre su estancia en Toluca, México, donde el padre, con quien mantenía relaciones bastante conflictivas, había hecho fortuna.

Pero no olvidemos que este es el libro del nacimiento y consolidación de un escritor. De modo que conocemos, igualmente, las circunstancias que rodean la gestación de varios de sus poemas, desde los escolares hasta aquellos que lo han hecho famoso, como sucedió con «El negro habla de los ríos». Al respecto dice Hughes:

El poema que más se ha reproducido tal vez en las antologías lo escribí en el tren, durante ese viaje a México en que me sentía tan triste. Si titulaba *The negro speaks of rivers* [...]. [T]odo el día había ido pensando en mi padre y en su extraño desdén por su propia gente. No lo comprendía, porque soy negro y me gustaban mucho los negros.

Había ido a cenar temprano en el tren. El sol se ponía y cruzábamos el Mississippi lentamente, sobre un largo puente. Miré por la ventanilla del pullman el gran río cenagoso, que corría hacia el sur, y empecé a pensar lo que ese río, el viejo Mississippi había significado para los negros en el pasado. Cómo el ser vendido río abajo era el peor destino que podía sufrir un hombre en tiempos de la esclavitud [...]. Después empecé a pensar en otros ríos de nuestro pasado: el Congo, el Níger, el Nilo, en África, y se me ocurrió la frase: *He conocido ríos* [...] y en el espacio de diez o quince minutos, a medida que el tren tomaba velocidad en el crepúsculo, escribí este poema [...] (Hughes 2012: 65-66).

La segunda parte, titulada *El inmenso mar*, es, en gran medida, un cuaderno de aventuras por esos países a los que aludía el autor en la entrevista de Guillén. La faceta de marinero – más bien de pinche de cocina en altamar – es una de las más definitorias de la experiencia

juvenil de Hughes. Así pues, debe enfrentar las inmensas olas que barren las cubiertas durante las tormentas; lidiar con superiores y compañeros de travesía, cuyos caracteres quedan bien perfilados con unos pocos trazos; desquitarse del confinamiento obligado al espacio y a la sociedad del barco con las estancias portuarias, propiciadoras de situaciones divertidas, amargas, o de experiencias culturales que, como el paso por África, marcarán hondamente su ser y su obra:

La travesía fue hermosa, con sol. Llegamos a las Azores, a Canarias y, por fin, a África. Una prolongada costa que resplandecía al sol. Palmeras altas como el cielo. Ríos que oscurecían la orilla del mar con el cieno de sus deltas. Gente negra y hermosa como la noche. Los desnudos senos puntiagudos de las mujeres en el mercado. Los músculos movedizos de los hombres que cargaban aceite de palma y cocos y caoba en barcos procedentes del mundo de los blancos... pues para eso estaba allí nuestro barco, para llevarse los tesoros de África (Hughes 2012: 109-110).

En el continente de sus antepasados se le complican a Hughes las vivencias y las perspectivas. A pesar de su entusiasta reivindicación de sus raíces, los africanos auténticos lo perciben como un «hombre blanco» y de algún modo también como representativo de un gobierno colonial y expoliador. En Burutu, Nigeria, su acompañante le impide participar en una ceremonia ritual porque, amén de cristiano y occidental, para ellos no es negro: «Sus hombres – decían los nativos –, sus fuertes hombres blancos vienen a llevarse nuestro aceite de palma y nuestro marfil, nuestro ébano y nuestra caoba, a comprar nuestras mujeres y sobornar a nuestros jefes...» (Hughes 2012: 128). Y en efecto, aunque no participe directamente y repudie la acción de sus compañeros, a fin de cuentas forma parte del grupo de marineros que se aprovecha de las muchachas africanas, obligadas a prostituirse por la miseria en que viven, y que son prácticamente violadas en el barco sin tan siquiera la compensación del pago. Esos hombres, marginados y despreciados en su tierra, son capaces de embaucar y estafar a los nativos de África a costa de su ingenuidad, ignorancia y miseria. La honestidad del narrador de *El inmenso mar* permite sacar esas y otras muchas cuentas.

Entre las travesías fundamentales que se narran en la segunda

parte del libro – esto es, el viaje por distintos países de África y luego los dos que realiza entre Nueva York y Rotterdam – se ubica una breve estancia en Estados Unidos: en Harlem, Nueva York y Mc Keesport, donde se ha establecido su madre. El regreso le permite – además de importar a Jocko, un mono africano que le da no pocos quebraderos de cabeza – asistir a la obra teatral que la famosa Eleonora Duse protagonizaba en el Metropolitan. Lo hace desde las localidades más baratas y distantes que, no obstante, le consumirán parte de sus parcos ahorros. He aquí el epílogo de tan anhelada experiencia:

[...] la magia no se produjo. Ni aun cuando levantó sus famosas manos aquella noche en la vastedad del Metropolitan Opera House. Parecía tan solo una mujercita envejecida, en un escenario enorme, que hablaba un idioma extranjero, ante un auditorio que no la comprendía. [...] Antes de terminar, había mucho lugar vacío (Hughes 2012: 139).

Las aventuras marítimas ceden, poco a poco, el paso a la novela de aprendizaje, a la educación sentimental, al realismo picaresco de muchos episodios, como sucede cuando situaciones imponderables hacen que tenga que abandonar el barco que lo lleva a Rotterdam y tomar un tren a París. Allí no tiene otra opción de sobrevivencia que compartir cuarto y lecho con una bailarina rusa tan pobre y muerta de hambre como él, pero su energía y disposición para siempre ir adelante, amén de los caminos que le van abriendo sus poemas, que han ido apareciendo en revistas promovidas por afroamericanos, como *Crisis*, terminarán por hacer placentera e instructiva su estancia parisiense, sobre todo después de encontrar trabajo en la cocina de un cabaret popular de la rue Pigalle, *Le Grand Duc*.

Un rasgo persistente del libro de Hughes es su empeño por dar a conocer a toda una pléyade de artistas, escritores, profesores, críticos, promotores de la cultura de raíces africanas, cuyos nombres comparcen en listados o adquieren cierto protagonismo episódico. Esta tendencia, dominante en la tercera parte, comienza a imponerse desde la segunda, lo que constituye un valor agregado del libro. Entre las figuras descolantes en este sentido está la hermosa y temperamental cantante oriunda de Harlem, Florence Embry Jones, la vedette

de *Le Grand Duc*, sitio de encuentro de prestigiosos músicos negros establecidos entonces en París, que prolongaban la noche en una movida *jam session*: «¡Blues en la rue Pigalle! Negro y risas, ¡blues dolorosos en el amanecer parisino, que laten como una pulsión y fluyen como el Mississippi!» (Hughes 2012: 168). Toda esa atmósfera es formativa para el poeta que desde su cocina se deleita con los ritmos que traducirá a su poesía, y también con los sucesos que mueven la noche del cabaret, como los que conducen a que Florence abandone el local y tras ella se vaya la clientela al recién fundado *Chez Florence*. De Estados Unidos llega para sustituirla sin éxito ... por el momento, Ada «Bricktop» Smith – a ella también se le destina un capitulillo en *El inmenso mar* –, quien devendrá en las décadas siguientes figura legendaria de la noche parisina y de la música norteamericana.

Luego de otras aventuras – como las acontecidas en Génova, dignas de la novela picaresca – logra Hughes regresar a los Estados Unidos y comenzar un contacto más sistemático con los ambientes intelectuales. Su vocación literaria y los frutos de la misma se van haciendo consistentes de modo que a partir de ahora se asiste a la ascensión paulatina del escritor, siempre en dura contienda con los desafíos de la supervivencia. Se establece en Washington, donde prosperaba la cultura afrodescendiente en publicaciones y ambientes que van a ser escudriñados y valorados con toda objetividad y espíritu crítico por el autor. Es cierto, como ya se ha dicho, que predomina en el libro la interpretación en clave racial de todos los acontecimientos, debido a que el mundo en que vive le impone constantemente la confrontación entre seres humanos según el color de su piel, pero, como se hace evidente a partir del capítulo «La sociedad de Washington», el análisis se vuelve más complejo al profundizarse en otras dimensiones de los conflictos raciales, es decir, en cómo los modelos dominantes y rectores en los diversos ámbitos de la nación norteamericanas – fundamentados en la clase y el trato social; las jerarquías profesionales y económicas; la educación; el estado, la ciudad y el barrio en que se vive etc. – se asimilan muchas veces sin espíritu crítico por los grupos emergentes y de élite afrodescendientes. La perspectiva desprejuiciada y honesta de Langston Hughes escudriña esas interacciones con todas sus patologías. Tal enfoque le hace ganar al libro, a partir de entonces, una mayor cohesión que se corresponde con la madurez que va adquiriendo el escritor, no solo porque su obra se

va consolidando sino también por la amplitud y profundidad con que se muestran los avatares de la afirmación cultural de los descendientes de África. Entre los varios episodios que ilustran tal costado del volumen merece recordación la estancia del escritor en Washington, hacia el final de la segunda parte, donde la discriminación se torna bicolor: nadie le sirve una taza de café en las cercanías del Capitolio porque no se admiten comensales negros en los restaurantes de la zona; no puede ver ninguna película nueva porque no las daban en los cines para negros; ni tampoco se les venden entradas para los teatros. Pero también «la gente negra de Washington [...] trazaba rígidas fronteras de clase y color dentro de la misma raza, contra los negros que trabajaban con sus manos o que eran de cutis oscuro y no tenían títulos universitarios» (Hughes 2012: 213). Tales actitudes se multiplican y sutilizan en la tercera parte de la autobiografía titulada *El renacimiento negro*.

Esa eclosión cultural de gran alcance y duradero influjo se produjo de manera especial en el terreno musical, donde florecieron artistas notables, asiduos cultivadores de los ritmos del blues y del jazz. Hughes destaca, por ejemplo, el impacto dejado por la revista musical *Shuffle along*, que reunió a figuras ya prominentes y abrió el camino a otros que consolidarían su fama durante la década del veinte como Paul Robeson, Florence Mills, Bessie Smith, Louis Armstrong, Gladys Bentley, Josephine Baker, et. al.

Tal *renaissance* se manifestó, con gran fuerza también, en la literatura, con una legión de escritoras y escritores concentrados en el tratamiento de temas asociados a la problemática social y racial. Animó las artes plásticas, el periodismo en sus diversos géneros, y ganó el apoyo y la adhesión a la causa de la emancipación del negro de muchos intelectuales y artistas de Estados Unidos y de diversas partes del mundo. Fueron los años veinte el momento de su mayor esplendor, que se va apagando poco a poco a medida que la crisis económica va ganando terreno.

En esta parte, además de suministrar nos Hughes una gran cantidad de información sobre los numerosos protagonistas del también llamado Renacimiento de Harlem – pues allí, en esa zona residencial de Nueva York de mayoritaria población afrodescendiente, estuvo su corazón –, se afina su valoración acerca de todo lo que ese movimiento significó, con sus esplendores, pero también con sus polémicas, su

mercantilización y su potencial para alimentar el esnobismo²⁷. La crónica social abunda y sirve de contrapunto a la reflexión. Sin perder su estructura episódica, podría decirse que el libro se vuelve más compacto, novelístico.

A estas alturas ya es Langston Hughes un poeta con cierto renombre, que ha recibido importantes espaldarazos, premios, y apoyos económicos de patrocinadores, que le han permitido poder estudiar en la Universidad de Lincoln y continuar desarrollando su obra literaria. Entre sus protectores blancos se cuenta el escritor Carl Van Vechten, autor de la novela *Nigger Heaven* [*Cielo para los negros*], publicada en 1926, muy controvertida e incluso repudiada por muchos críticos negros que vieron en ella un menosprecio hacia su condición humana, fundándose sobre todo en el vocablo usado en el título – *nigger* – de notable connotación agresiva y discriminatoria. Hughes, en cambio, la defiende con criterios muy comedidos y señala la incompreensión que generó al no percibirse la ironía y la crítica anunciadas desde el título. A Van Vechten se le atribuyó, incluso, cierta influencia nefasta sobre Hughes – que este niega con énfasis –, puesta de manifiesto en su cuaderno de versos *Los trajes buenos, al judío* [*Fine clothes to the jew*]²⁸, cuya aparición fue acompañada de duras críticas. La principal objeción que le hacía la intelectualidad negra a Hughes era que había dado una imagen degradada de la raza al mostrar tipos de negros humildes, que acudían al dialecto y no tenían instrucción ni éxito social. Al respecto, comenta el autor:

Los críticos negros y muchos de los intelectuales negros eran muy susceptibles sobre su raza, tratándose de libros. (Y siguen siéndolo.)

En todo aquello que los blancos puedan leer, ellos quieren mostrar su lado mejor, su aspecto educado, refinado y culto, y solo ese aspecto.

²⁷ «Los blancos empezaban a acudir a Harlem en manadas. Durante varios años llenaron el lujoso *Cotton Club* de Lenox Avenue. Yo nunca entré en él porque el *Cotton Club* era un club negro para gánsteres y ricachos blancos. No eran cordiales con los clientes negros [...]. Por eso a los negros de Harlem no les gustaba el *Cotton Club* ni apreciaron nunca su política de discriminación racial, realizada en el propio corazón de su comunidad negra» (Hughes 2012: 228,229).

²⁸ «Lo titulé así por el primer poema, *Hard luck* [*Perra suerte*], un blues, el cual trataba de un hombre que a menudo estaba tan pelado, que no tenía más remedio que empeñar sus ropas; llevárselas, como dicen los negros, «a la casa del judío», o «a casa de Tío» (Hughes 2012: 266).

Naturalmente hay motivos para ello [...] (Hughes 2012: 269).

Pero no comprendo por qué esperaban que todos los autores negros escribieran libros de esos. [...] Además, pensaba que la vida de las masas de nuestro pueblo encerraba tantas cosas dignas de escribirse como las de aquellos, más afortunados, que han nacido con medios y con la posibilidad de llegar a obtener un grado en una universidad del Norte. En todo caso, yo no conocía lo bastante a las clases altas negras para escribir sobre ellas.

[...]

Por eso no presté la menor atención a los críticos que se burlaban del tema de mis poemas [...]. Lo curioso es que, apenas pasados diez años, muchos de aquellos mismos poemas de mi libro se usaban en las escuelas y universidades negras (Hughes 2012: 270-271).

Este y otros juicios son indicativos de su compromiso con la cultura afrodescendiente, pero no en su formulación abstracta o idealizada sino en su diario bregar con el modo de vida norteamericano. Sus personajes preferidos son aquellos pertenecientes a grupos marginados, tanto por el color de su piel como por sus condiciones materiales de vida y trabajo. A estas alturas – segundo lustro de la década del veinte – está concluyendo sus estudios en la Universidad de Lincoln donde, como ejercicio de graduación, desarrollará una investigación en la que pone en evidencia la paradoja que anima ese centro de educación superior: siendo su meta principal la formación de un estudiantado negro en función de un cabal desempeño social y del éxito, la institución alberga un claustro integrado exclusivamente por un profesorado blanco, como resultado de un acuerdo tácito – apoyado incluso por gran parte de los estudiantes negros – que impide que se admitan entre ellos docentes afroamericanos. La denuncia de Hughes abre el camino para que tal situación se revierta en los años siguientes.

Las últimas vivencias que cuenta *El inmenso mar* giran en torno a la amistad que liga temporalmente al autor con una anciana y rica señora, habitante de un suntuoso apartamento de Park Avenue, en Manhattan. El talento del autor, manifiesto en la obra que está produciendo, hace que aquella no escatime gastos para que su protegido frecuente teatros, museos, ocasiones culturales formativas y amplíe su círculo social e intelectual. Por primera vez en su vida Hughes re-

corre de arriba abajo la pirámide social. Sin embargo, un gran equívoco, o tal vez el no haber acatado demandas no explícitamente declaradas pero que se podían intuir, ponen fin al idilio.

Al parecer, la dama exigía de su arte una autenticidad primitiva, directamente conectada con las raíces de la raza; y le exigía, asimismo, que produjera más y a plazos cortos. Con nada de eso puede cumplir Hughes, en primer lugar porque – como se dice a menudo en el libro – solo podía escribir cuando estaba triste, y mientras duró, esa fue una etapa de felicidad; y en segundo lugar porque a estas alturas ha comprendido bien que su amor por África lo tiene que canalizar, no en el entusiasmo por una esencia que le era, por fuerza, distante, sino mostrando aquí y ahora la dura vida de aquellos que de allá provenían:

Ella quería que yo fuera un primitivo, y que conociera y sintiera las intuiciones de un primitivo. Pero, desgraciadamente, yo no sentía surgir en mí los ritos de lo primitivo, y por consiguiente no podía vivir ni escribir como tal. Yo no era más que un negro norteamericano – que había amado la superficie de África y los ritos de África –, pero no era África. Yo era Chicago y Kansas City y Broadway y Harlem (Hughes 2012: 327-328).

Al igual que había sucedido cuando se apartó de su padre en México, como consecuencia de las profundas diferencias que los separaban, al producirse de modo abrupto la ruptura de esta amistad el autor cae enfermo. Pero, fiel a la tónica dominante en el libro, el drama termina por atenuarse y superarse gracias a la energía que siempre propulsa al autor a ir adelante. Lo ayuda su convicción de que la literatura puede ser una sólida tabla de salvación en el momento de un naufragio. El Epílogo de *El inmenso mar*, más que una conclusión se presenta, entonces, como un comienzo:

La generosa década de los veinte expiraba, y con ella casi expiraba también mi tercera década. [...] [H]abía decidido definitivamente seguir siendo escritor, llegar a ser un escritor profesional, ganándome la vida con la literatura. Hasta ahora no había sido así. [...] Quería volver a empezar, rehacer mi vida, y decidí rehacerla escribiendo. Y lo conseguí. Pero después la poesía se convirtió en pan, la prosa en techo y abrigo. Las palabras se transformaron en canciones, comedias, esce-

narios, artículos y cuentos (Hughes 2012: 338-339).

Lecciones de vida, las de este libro, que no se encarecerán bastante, amén de por todos los méritos reseñados, porque los injustos desafueros sobre los que diera testimonio perviven todavía con nefastos desenlaces²⁹.

Bibliografía

- Guillén, Nicolás (2002). Conversando con Langston Hughes. *Prosas de prisa (1929-1985)*. Tomo I. La Habana: Ediciones Unión.
- Guillén, Nicolás (2012). Recuerdo de Langston Hughes. En: Hughes, Langston (2012). *El inmenso mar*. Traducción de Luisa Rivaud. La Habana: Editorial José Martí.
- Hughes, Langston (2012). *El inmenso mar*. Traducción de Luisa Rivaud. La Habana: Editorial José Martí.

²⁹ Reescribía este texto cuando, el 25 de mayo de 2020, el afroamericano George Floyd fue asesinado en Minneapolis, Minnesota, por el oficial de la policía que lo arrestara.

El encuentro nada casual entre un vaso de leche, «cierta teoría» y los campesinos de la Campania en el *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht

En los inicios de *El mito de Sísifo* Albert Camus le tira una condescendiente toalla histórica a Galileo Galilei, algo que Bertolt Brecht se negará a aceptar:

Galileo, que defendía una verdad científica importante, abjuró de ella con la mayor facilidad del mundo, cuando puso su vida en peligro. En cierto sentido, hizo bien. Aquella verdad no valía la hoguera. Es profundamente indiferente saber cuál gira alrededor de otro, si la tierra o el sol. Para decirlo todo, es una cuestión baladí. En cambio, veo que muchas personas mueren porque estiman que la vida no vale la pena vivirla. Veo a otras que, paradójicamente, se hacen matar por las ideas o las ilusiones que les dan una razón para vivir (lo que se llama una razón para vivir es, al mismo tiempo, una excelente razón para morir) (Camus 1989: 16).

En efecto, para quien el sentido de la vida era la más urgente de las preguntas, no ha lugar el sacrificio de la existencia en pro de ideales o de alguna recompensa trascendental, ya sea la ofrecida por las religiones o por la futurista tierra prometida de la historia, en cualesquiera de sus variantes emancipatorias. Aunque se viva en un absurdo regido por la contingencia del ser – defenderá con pasión Camus – la vida es siempre el bien supremo. Justo por esos años – en 1942 ha aparecido *El mito de Sísifo* – Brecht está reconsiderando la primera versión de su *Vida de Galileo Galilei*, – que viera la luz en Finlandia en 1938 – pues, a diferencia de cómo ve el asunto el francés, el conflicto del científico barroco se le antojaba un buen medio para ahondar en los compromisos que la época reclamaba.

Ese país escandinavo había sido otra de las etapas de un periplo iniciado en 1933, cuando había arreciado el acoso a los comunistas por parte del nacionalsocialismo alemán en el poder. Dinamarca y Suecia lo acogieron antes y, visto que la ocupación nazi se extendía cual plaga, puso Atlántico por medio para establecerse en Estados Unidos, como tantos intelectuales, artistas, y científicos europeos. Desde 1941 se gana la vida en Santa Mónica, California, incluso intenta, con no mucho éxito, producir para Hollywood. Tiene entonces unos 43 años y un camino recorrido, en particular en el terreno teatral – no solo: también era poeta, músico, ensayista –. El suyo fue siempre concebido como un trabajo en equipo y en perenne confrontación con la práctica: le interesaba expandir las fronteras del drama, integrar a él lo que aportaban compositores, escenógrafos y otros artistas, analizar las reacciones del público. Su arte se modificaría espoleado por los impactos derivados de la primera guerra mundial; por los esplendores culturales y las miserias de la República de Weimar, con sus crisis y sus sacudimientos desde la derecha y la izquierda, hasta que Alemania entra en el redil de Hitler y compañía; y por los horrores y las consecuencias de la segunda guerra mundial, en especial por su epílogo atómico.

Visto en perspectiva, el recorrido del dramaturgo, manifiesto en los textos que fue concibiendo – que es la única vía que nos consiente una reflexión como esta, pero sin que olvidemos nunca que ellos son solo un componente modificable del conjunto orgánico del espectáculo – es expresión de una energía creadora que abre constantes brechas para allanar un camino que corresponda a una plenitud, siempre meta y nunca complacencia.

Puede suceder que para muchos – sobre todo para quienes solo han oído campanas relativas al asunto –, apenas mentado Brecht, se establezca la ecuación con la ideología marxista, dígase dureza ideológica, propaganda comunista. Y mucho de eso hubo, desde luego. Bastaría recordar las llamadas «piezas didácticas» que, como suele suceder, sufrieron los altibajos que dictan los tiempos: se les descalificó por insuficiencia artística, pero luego se les comenzó a reivindicar como fase formativa, etapa de aprendizaje. Parece ser que Brecht era consciente de su espíritu aleccionador y las concibió como entrenamiento de los actores y colaboradores más que destinadas a un público, aunque varias de ellas fueron representadas ante colectivos selec-

cionados. Críticos posteriores las percibieron como ejercicios materialista-dialécticos, sin un afán moralista o preceptivo; es decir, las situaciones dramáticas eran presentadas como problemas que los participantes y el público debían juzgar con lucidez y espíritu crítico. Se suelen recordar, entre otras: *El vuelo de Lindbergh* (1929); *La importancia de estar de acuerdo* (1929), *El que dice sí, y el que dice no* (1930), *La decisión* (1930), *La excepción y la regla* (1930).

Ellas, sin embargo, no iniciaron su carrera. El joven dramaturgo, siempre antisistema y antiburgués, había propuesto a la escena alemana un conjunto notable de obras: *Baal* (1918); *Tambores en la noche* (1919); *En la jungla de las ciudades* (1921-24); *Hombre para el hombre* (1926), en las que campeaba un espíritu anárquico, desilusionado, ácido en su crítica de la moral imperante. Tal práctica escénica se había aprovechado de los experimentos llevados a cabo por la vanguardia, sobre todo por el teatro expresionista alemán, y también por los realizados por otros contemporáneos del gremio, como Erwin Piscator y Max Reinhardt. Indicios de estos cambios son la brevedad de las escenas, que se multiplican; el abandono de la escenografía realista; el planteamiento de problemáticas que interesan a colectivos humanos, con gran economía de recursos teatrales; el empleo del «documento» (carteles, material fílmico); el aura absurda de alguna de las obras, fundadora de esa estética, así como el personaje del antihéroe, que resurgirá con otras dimensiones en sus piezas de madurez. Estos seres amorales, llenos de vicios y de impulsos elementales e instintivos, pero también astutos y despiertos, terminan por resultarles simpáticos a los espectadores, como sucede con el bandido Macheath de *La ópera de los tres centavos* (1929), la obra más aclamada de entonces, realizada en colaboración con el músico Kurt Weill, y uno de sus logros artísticos más fecundos. Se le ha representado a lo largo del tiempo, y de sus canciones se han apropiado con éxito una legión de artistas, como sucedió con la balada «Mack the knife», cantada en inglés por Louis Armstrong, Bobby Darin, Frank Sinatra, Michael Buble, entre muchos otros. El puertorriqueño Rubén Blades se basó en ella para su canción «Pedro navaja», mientras que el brasileño Chico Buarque realizó con su *Ópera del Malandro* – llevada también al cine – una estupenda versión teatral.

La *Ópera de los tres centavos* (inspirada en *La ópera del mendigo*, del dramaturgo inglés del siglo XVIII, John Gay), fue concebida como

una provocación: tenía el cometido no solo de renovar el arte operístico sino también de escandalizar al público burgués al hacerle ver que no había mucha diferencia entre sus desempeños y los de los rufianes de la pieza:

El *bandido Macheath* – advierte Brecht en sus notas a la obra – debe ser presentado por el actor que lo interprete como un fenómeno burgués. La predilección de la burguesía por los bandidos tiene su origen en el erróneo prejuicio de que un bandido no puede ser un burgués. Este juicio desciende en línea directa de este otro: un burgués no puede ser un bandido. ¿No existe, entonces, ninguna diferencia? Sí, un bandido a veces no es un vil (Brecht 1957).

Las ingenuas pretensiones del dramaturgo fueron contrariadas cuando los «bandidos» sentados en la sala se divirtieron de lo lindo, mientras que fuera del teatro coreaban sus canciones. Se imponía, entonces, modificar el rumbo y sería el método dialéctico-materialista de su coterráneo decimonónico quien le indicaría la ruta. Esta, como se ha apuntado, fue accidentada, tanto por las búsquedas y tropiezos propiamente escénicos, como por las condiciones adversas que marcaron su vida. Pero las sucesivas experiencias, el talento, y la plenitud de un desempeño que convertía a Brecht en autor, músico, escenógrafo, director de la puesta en escena y crítico de su propia obra, modularon un aprendizaje y terminaron por rendir sus frutos. No solo se concibieron las obras de madurez – además de los *Galileos*, *Madre Coraje y sus hijos* (1939); *El señor Puntilla y su criado Matti* (1941); *El alma buena de Se-Tchouan* (1938; 1940); *El círculo de tiza caucasiano* (1944; 45), entre otras –, sino que se sistematizó una dramaturgia de cuyo perfeccionamiento perenne dan fe las numerosas notas a las piezas, los *Escritos sobre teatro*, los diarios. Decantada, la leemos en su *Pequeño órganon para el teatro*, de 1948.

Tal conjunción entre la creación y la base que la sustenta es orgánica: no se trata solo de elucubrar un sistema de convicciones que deberán probarse o realizarse en las obras y en su puesta en escena, sino también de la constante retroalimentación entre esta última y los principios dramáticos del autor. Tales convicciones tienen su núcleo en el rechazo de las bases sustentadoras del teatro dramático – aristotélico – a favor de los presupuestos del «teatro épico», denomi-

nación que no acuña pero que aprovecha, y que luego modificará como «teatro dialéctico», fundado en la práctica sistemática del *verfremdung* o extrañamiento: basta de la identificación como base del disfrute del arte y de la catarsis como su correlato. Ya en el epílogo de su pieza didáctica *La excepción y la regla*, en 1930, Brecht exhortaba:

¡Lo familiar, encuéntralo extraño!
 ¡Lo habitual, encuéntralo inexplicable!
 Lo normal debe asombrarles.
 A la regla, véanla como abuso.
 Y allí donde vean el abuso,
 ¡remédienlo! (Rülicke-Weiler 1982:100).

Continuando por esta ruta, en 1931, en comentarios a otra de sus piezas trata del nuevo arte interpretativo adecuado al teatro épico. Destaca cómo el actor debe mostrarse como una figura en constante transformación, y en lugar de compenetrarse con el personaje e interpretarlo en consecuencia, lo que se le exige es que lo muestre a través de comportamientos modelados por campos de fuerzas sociales. No se destierran la emoción, la comicidad o la improvisación, pero sin divorciarlas de su significado crítico.

La palabra *verfremdung* aparece en sus escritos en 1936, en notas a una pieza titulada, *Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas*³⁰, que tenía por asunto las políticas racistas nazis. Se ha dicho (Ivernel 1995; Holthusen 1961: 59) que tal vez se inspirara en el concepto de *ostranenie* [extrañamiento, desfamiliarización], desarrollado por Víctor Schklovski, uno de los dirigentes del formalismo ruso, en su ensayo de 1917 *El arte como artificio*, para designar la transformación de una percepción que se ha vuelto cotidiana o automatizada en una sensación poéticamente visionaria, plasmada en una expresión inédita. En 1935 Brecht visitó Moscú y es posible que conociera allí el término que se le presentó como una iluminación de su idea sobre el drama épico (Holthusen 1961: 60). En las notas a *Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas* apunta:

³⁰ La obra fue escrita entre 1931 y 1934, se estrenó en Copenhague en 1936. Es posible que de ese año sean las notas. Véase, al respecto: Holthusen 1961: 58,59.

Ciertas incidencias de la obra, mediante inscripciones, ruidos, música entre bastidores y el juego del actor, deberían, en tanto que escenas cerradas en sí mismas, quedar convertidas en algo *extraño* al mundo de lo cotidiano, de lo evidente, de lo esperado (Holthusen 1961: 59).

En otro momento (en 1938: *Escritos sobre teatro*) dirá: «Someter al efecto de V (*verfremdungseffekt*) un suceso o un carácter significa, sencillamente, en primer lugar, eliminar del suceso o del carácter lo sobrentendido, lo conocido, lo evidente, y provocar hacia ellos, asombro y curiosidad» (Rülicke-Weiler 1982:100).

En consecuencia, al oponer extrañamiento e identificación como bases del disfrute del arte, como formas de intercambio entre la escena y la platea, se busca denunciar la pérdida de energías por parte del espectador que supone el entregarse a la ilusión escénica, postulando, en cambio, una lucidez que podría traducirse en acción, en modificación de una situación dada. Brecht no le ofrece a su público alternativas simplificadas o únicas, derivadas de un conflicto que suele presentarse en el teatro aristotélico como ineluctable, sino que multiplica los puntos de vista para juzgar lo que sucede en escena y así alerta las conciencias.

Convencido, pues, de la crisis de los valores burgueses, de la crisis del mundo moderno que han puesto de manifiesto dos guerras mundiales y la abominación del nazismo, amén del lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, Brecht opta por asumir los retos que le impone su contemporaneidad desde el proyecto marxista de emancipación. El dramaturgo alemán insistía en que en el escenario de un desarrollo capitalista acelerado cambia profundamente la naturaleza del conflicto dramático, pues el hombre no se halla simplemente enfrentado a otro hombre, sino a un sistema económico. Para ofrecer ese enfrentamiento se impone un cambio en la técnica (Rülicke-Weiler 1982: 167-168).

Conviene no olvidar, por otra parte, que cuando el dramaturgo afina su sistema en su brevariario de 1948 lo primero que deja claro es que el teatro tiene ante todo que divertir, esa es su función «más noble» (lejos ha quedado la intransigencia que animaba las piezas didácticas), si bien la diversión no tiene que fundamentarse en mecanismos ilusionistas, ni desterrar las emociones. Siguiendo este derrotero, ratifica la idoneidad de la dialéctica materialista como base

de esta dramaturgia: el mundo es transformable por obra del hombre; no hay relaciones eternas de poder; el ser humano cambia de acuerdo con sus circunstancias sociales; el ser social determina el pensar y la acción concomitante; la percepción de una situación o un carácter puede ser múltiple en dependencia del estatus económico, de la clase o del grupo social, etc.

El espectador/lector familiarizado con el teatro brechtiano conoce su estructura episódica, con un buen número de escenas o cuadros relativamente independientes con el fin de que cada una subraye un *gestus* (Martin Esslin resume así esta especie de categoría dramática: «la clara y estilizada expresión del comportamiento social de los seres humanos hacia los otros» -Esslin 1960), y sin que el vínculo entre tales escenas sea de progresión dramática hacia un clímax. Cada cuadro se presenta yuxtapuesto al otro, y cada uno tiene su propio peso dramático, lo que no quiere decir que no encuentren su justo lugar en una «fábula» o argumento que les confiera otro tipo de unidad y sea el gran contexto para las interacciones sociales. Las nuevas formas de actuación, contrarias – como se apuntó – a la identificación del actor con el personaje, forman frente común con la reconsideración del papel a desempeñar por la música, el decorado, las luces, que dejan de estar subordinados a la acción y adquieren autonomía y peso en la conformación del espectáculo.

Se opte por esta dramaturgia, o se prefiera el método de Konstantin Stanislavski en la interpretación actoral (parece ser que Brecht, hacia el final de su carrera, no se mostró remiso a él en ciertas fases preparatorias del actor), lo cierto es que el teatro de los siglos XX y XXI tiene que sacar cuentas con el legado brechtiano. Coarta, es cierto, la natural empatía del ser humano con el drama de su semejante, y eso no lleva las de ganar. No podemos renunciar a la catarsis. Pero nos ha enseñado a llorar alertas, a ser conscientes de las manipulaciones a que nos somete todo género de espectáculos. Su defensa del marxismo, y la persuasión ya sutil, ya abierta, que ejerce sobre su público para que comparta dicha ideología, puede provocar rechazo o despertar suspicacias. Pero no hay que botar al niño con el agua sucia de la palangana. Resulta sugestivo, por la libertad de juicio que implica, el modo en que en sus obras de madurez maneja las situaciones sociales a partir de enseñanzas del materialismo histórico y dialéctico. Es, al menos, un punto de vista a considerar, máxime cuando el

valor estético de las mismas y su humanismo particular rebasan sus miras proselitistas. Ese humanismo, esa conexión con su semejante, no se funda en el drama que agita al individuo, ni en lo eternamente humano; no se funda, ciertamente, en la «rebelión metafísica» que propone su contemporáneo Camus en *El mito de Sísifo*, para quien discutir sobre el dilema del Galileo histórico no ha lugar. Se funda, tal vez, en el análisis de las flaquezas y de los arrojos de seres en constante confrontación con la historia, un drama del que no se puede escapar y en el que nos reconocemos a diario.

Lo demuestra con su *Galileo*, como también demuestra que el conflicto del personaje dista mucho de ser «una cuestión baladí».

Los Galileos

Hay tres versiones. La primera fue concebida en 1938 en Dinamarca y representada luego en Finlandia. La segunda se concluyó en 1945 y fue el resultado de una colaboración entre Brecht y el actor norteamericano Charles Laughton. Se representó en 1947, siempre en Estados Unidos. La tercera, con ulteriores ajustes, va a escena en la R.D.A. en 1955.

En la base de todas ellas se advierte una acuciosa investigación sobre la figura histórica puesto que algunos momentos de su biografía constituirían enclaves del argumento – de la «fábula» –, con el fin de subrayar los *gestus* connotadores de las interacciones sociales y del consecuente desempeño del personaje. Una vez concluida y representada la primera versión de la obra, Brecht no queda complacido. El trabajo actoral parece no haber resultado lo suficientemente «productivo» para los fines del dramaturgo, mientras que la propia índole del personaje le abría el camino a la identificación: su condición hedonista (tan característica de los grandes personajes brechtianos, desde *Baal*), extensible a su modo de entender el conocimiento; su sentido práctico a la hora de asumir la manutención propia y de su familia; las implicaciones técnicas de su ciencia, útiles para la burguesía, entonces revolucionaria, propician las simpatías.

Se ha sugerido que utilizar el Galileo histórico como tema de una pieza teatral podría haber estado motivado por la idea de dar vida a los conflictos de aquellos compañeros de lucha e intelectuales que en Alemania intentaban continuar su trabajo. Es también la época en que Brecht escribe «Cinco dificultades para decir la verdad», donde aconseja

seja la astucia ante el poder totalitario.

La segunda versión nace de una intensa colaboración con el gran actor norteamericano Charles Laughton, hombre de teatro y de cine. Iniciada en 1944, demoró tres años en ser terminada. La situación era complicada pues Laughton desconocía el alemán, mientras que Brecht no dominaba bien el inglés, de modo que se encargó la traducción a terceros y luego se fue adaptando ese texto a las exigencias de la escena. La labor de Laughton fue decisiva para la versión inglesa al transformar el estilo de Brecht, cuyos giros lingüísticos funcionaban bien en alemán, pero corrían el riesgo de perderse para un público norteamericano. A la vez, confrontaban criterios sobre los decorados, el vestuario. Nuevas escenas o fragmentos que surgían al calor del trabajo y de las necesidades del momento se agregaron. Esta versión mostraba mucho mejor el vínculo de la ciencia con la revolución social, así como el mensaje ético y político, a diferencia de la primera que insistía, en particular, en la evolución de la ciencia, en la defensa del libre pensamiento ante las restricciones del poder, y en la astucia del científico para difundir la verdad.

Como es conocido, un cambio fundamental en el texto nace de la noticia del lanzamiento de la bomba atómica. Brecht anota en el *Diario* de trabajo: «la era atómica tuvo su debut en Hiroshima en la mitad de nuestro trabajo. De la noche a la mañana la biografía del fundador del nuevo sistema de la física se leyó de modo diferente» (Bentley 1966: 16)³¹. En consecuencia, el diálogo con el discípulo y el discurso de Galileo de la escena 14 están pensados sobre el telón de fondo de este nuevo escenario mundial. Brecht se muestra satisfecho con el modo en que evoluciona el trabajo: «Laughton está dispuesto a arrojar su personaje a los leones» (Fernández Buey 2014). Lo que quiere decir que, aunque Andrea difunda los *Discorsi*, ello no debe cambiar la percepción negativa sobre Galileo. No debe haber, en absoluto, identificación con el personaje. Influye, asimismo, en el cambio del final, la necesidad de conectar a Galileo con los científicos del proyecto Manhattan, a quienes Brecht les reprocha que no hayan querido ver más allá de lo que ocurría en el laboratorio. Así pues, frente a la defensa liberal de la ciencia del primer *Galileo*, aboga el segundo por

³¹ Cuando no se indique lo contrario, las traducciones de este texto son nuestras. Sobre la colaboración de Brecht y Laughton abunda la introducción de Bentley; de ella se ha tomado parte de la información aquí aportada.

su ejercicio indivorciable de las repercusiones sociales, siempre en concordancia con la perspectiva marxista. En la versión de 1938, Galileo era admirado por su astucia y condenado por su cobardía, pero no quedaba, después de todo, tan malparado. En la versión de 1945, Galileo se presenta como un colaborador, un renegado (Bentley 1966: 18-20)³². Por si quedaran dudas acerca de la conexión indicada, escribe Brecht una nota a incluirse, eventualmente, en el programa de mano, recogida en su *Diario* con fecha 1ro. de diciembre de 1945:

Estimado público de esta ancha avenida
 hoy entraréis en un mundo de elipses y medidas
 y aquí someteremos a vuestra visión crítica
 la hora y circunstancias en que nació la física,
 os mostraremos la vida de Gaileo Galilei,
 leyes de gravitación en pugna con la *gratia dei*
 la lucha de la ciencia contra la autoridad
 al cruzar los umbrales de una Nueva Era.
 Veréis a la ciencia joven, ardiente y vital,
 testigos seréis de su pecado original
 y sabréis por qué perdió toda su dignidad
 de ama de la naturaleza y se prostituyó a la sociedad.
 Y no contenta con reducirse a simple mercancía
 incurrió en un error más grave todavía.
 Alejada del pueblo, inasible, prohibida,
 no ayudo al hombre sencillo: le complicó la vida.
 Y estos fenómenos, por cierto, no han perdido vigencia
 ¡Mirad, si no, lo que hoy está ocurriendo con la ciencia!
 Por eso esperamos que seáis todo oídos
 no por mérito nuestro; sí por el tema elegido.
 Pues ha llegado la hora de aprender la lección
 hoy la bomba atómica ha entrado en acción (Fernández Buey 2014)

Al parecer, y a pesar de las expectativas del autor, tampoco Laughton estuvo a la altura de ellas en la representación de 1947, si atendemos al comentario de Bentley: «Cuando [Laughton] hace su entra-

³² Bentley en el texto referido realiza una exhaustiva y atinada comparación entre los dos primeros *Galileos*. A él se remite para una mayor profundización.

da luego de la abjuración, parecía, como dijo Brecht, un niño que hubiera mojado sus pantalones, pero en la última escena, cuando Brecht quería que la audiencia se horrorizara ante Galilei, Laughton se las arregló para que lo compadecieran y además lo quisieran por la manera en que burló la Inquisición. En otras palabras, el actor puso algo del *Galileo I* en el *Galileo II*» (Bentley 1966: 22).

El músico Hans Eisler, compañero de ruta de Brecht desde los años treinta, trabaja, asimismo, en esta versión, cuya puesta en escena se realizó bajo la dirección conjunta del entonces joven Joseph Losey y Brecht. Losey convertiría la obra en película en 1975.

La tercera versión de *Galileo Galilei* fue representada en el Berliner Ensemble, luego de una nueva revisión³³ que toma como punto de partida el texto en inglés. A propósito, comenta Francisco Fernández Buey:

Esta última versión del *Galileo* es la fusión de un proyecto abortado (llevar al teatro la vida de Albert Einstein) y de su reconsideración sobre las relaciones entre ciencia y ética. Su trasfondo es ya el paso de las armas atómicas a las bombas de hidrógeno (experimentadas por los EE.UU. y la URSS) y su resultado premonitorio. El olfato de Brecht para los grandes temas epocales le llevó a interesarse por Einstein y sus contradicciones, en un momento en el que, después de las demostraciones de Hiroshima y Nagasaki, el arma nuclear empezaba a amenazar a la humanidad como una espada de Damocles. Esto le llevó a Varsovia. Allí se entrevistó con Infeld, el físico polaco que había sido colaborador de Einstein. Pero este le disuadió de su proyecto de llevar la vida de Einstein al teatro. Brecht apunta en su *Diario* a propósito de la entrevista con Infeld: «Me dijo: Einstein está solo. ¿Con quién le va a hacer usted dialogar?» (Fernández Buey 2014).

Confrontadas la *english version* y la definitiva, se advierte un aumento en la densidad del discurso, que incorpora nuevos argumentos, con las consiguientes multiplicación y extensión de los parlamentos. Se profundiza en los conflictos de los diferentes cuadros. Algún

³³ Bertolt Brecht (1974). *Vida de Galileo Galilei*. En: *Teatro*. Prólogo de Julio Babruskinas. La Habana: Editorial Arte y Literatura. Según declaración de la página legal, el texto corresponde a la edición alemana publicada por Aufbau-Verlag, Berlin Und Weimar, República Democrática Alemana, 1961.

otro se agrega. La obra gana ... también en una provocadora discordancia.

The time is out of joint: los dilemas del Galileo brechtiano

La pregunta ronda, alienta en sordina: ¿cómo diablos se puede convertir la dialéctica materialista en sustento de una obra de arte y seguir siendo eso, arte, y no un bodrio panfletario? Averigüemos si se puede, o hasta qué punto.

En principio, hay que repensar la estructura, para que dé cabida a la intención que el título anuncia: *Vida de Galileo Galilei*. Se intuye desde el inicio que no será un drama biográfico, basta revisar el conjunto de los resúmenes antepuestos a cada cuadro para descubrir una continuidad dictada por la cronología, mas pautada con hiatos temporales: las escenas que componen la obra se confrontan a distancia, dialogan para modelar al «héroe» y a sus circunstancias. Vivo él en sus actitudes contradictorias y siempre blanco de dictámenes críticos donde está previsto el autoexamen; cambiantes los contextos, escenarios de fuerzas confrontadas.

Agitado ese gabinete de estudio que reporta el cuadro inicial. Lo primero mentado es la leche, que es bebida con fruición. La obra deja claro que se piensa mejor con el estómago lleno: «Las buenas ideas casi siempre me surgen cuando como bien» (Brecht 1974: 86); «[...] quiero cazuelas con carne» (Brecht 1974: 93). El costado hedonista del personaje nunca lo abandona: no solo el beber y el comer, sino también el estudio, la reflexión, la contemplación analítica del mundo y de sus seres, la lectura y no solo de ciencia, son placeres que reivindica y proclama. Logos y pasión nutren su humanismo.

Andrea, su discípulo, aquí un niño, se ha contagiado con su entusiasmo, porque la persuasión ejercida por su maestro no se funda en la enunciación de verdades como templos, inscritas en un firmamento sin nubarrones, sino en el razonamiento, en la duda sistemática, en la experiencia, en la evidencia. Les gustaría a ambos despachar sin más, pues hay suficientes indicios que inclinan a ello, el universo ideado por Ptolomeo, pero el fervor tiene que ser por ahora refrenado: lo pide la prudencia – no conviene hablar de ciertos temas – y lo reclama el tribunal supremo de una comprobación que disipe los reparos. Mientras, hay que seguir enseñando a Ptolomeo, y más si se paga por tales lecciones, como está dispuesto a hacerlo el nuevo dis-

cúpulo que llega, Ludovico Marsili, rico terrateniente de la Campania y futuro prometido de Virginia, la hija del científico. Y es bienvenido, porque se le debe al lechero, de modo que Andrea, que no paga, tendrá que tener paciencia. Ludovico ha traído la noticia del telescopio que se fabrica en Holanda y al astuto maestro se le encienden los ojitos, pues algo trama. Pero hoy es día agitado en casa Galilei porque apenas se ha marchado Ludovico y he aquí que entra el secretario de la Universidad, quien viene a negarle al bueno de Galileo la petición de aumento de sueldo. La razón: «la matemática es un arte que no da ni para el pan» (Brecht 1974: 73). Y viene el debate, porque Galileo no puede vivir solo con quinientos escudos, y si toma alumnos para enseñar un añejo saber no puede investigar sus nuevas hipótesis. Pero, contraataca el secretario: al menos en Padua tiene libertad para investigar, la Inquisición ahí no tiene ni voz ni voto, y eso debe valer. Además, «solo vale escudos lo que aporta escudos. Si quiere tener dinero, entonces tiene que mostrar otra cosa. Por la ciencia que vende solo puede exigir aquello que aporta al que la compra» (Brecht 1974: 75). Vamos Galilei – continúa este señor Priuli al que Brecht ha hecho crecer desde la versión norteamericana – el floreciente comercio de la república de Venecia, que ve con simpatía su clamor por una nueva física, y las mentes desprejuiciadas que no se escandalizan con sus atrevidas teorías, no son ventajas para despreciar. Lo que tiene que hacer es ofrecer algo concreto tipo el círculo proporcional, que permite, por ejemplo, calcular los intereses compuestos de un capital. Galileo ha entendido perfectamente, incluso antes de que llegara el secretario, pues ha enviado a Andrea a buscar dos lentes al óptico, luego de un rápido cálculo de medidas. Cuando el muchacho regresa con los cristales, una vez ido Priuli, el zorro viejo sabe que tiene en mano quinientos escudos más: estafará a la Señoría veneciana con un supuesto invento – el telescopio – que se puede comprar por mucho menos en las calles de Amsterdam.

Pero el telescopio – y ya estamos en el cuadro tercero, previo timo del Dux y compañía – tiene otras utilidades: puede enfilarse a los astros y demostrar, por ejemplo, que Júpiter tiene satélites que le giran en torno, y por lo tanto cambian sus posiciones vistas desde acá. Ciertamente, no perforan la esfera que debía delimitar, según Ptolomeo, una órbita servil a la tierra, pues esferas no se ven por toda aquella inmensidad. Galileo se siente triunfante: tiene en manos la evidencia.

¿Qué más necesita como científico que se dirigirá a otros científicos? Su colaborador y amigo, Sagredo, observa desolado la ceguera del genio: «¿Has terminado por perder toda la razón? ¿Acaso no sabes ya en lo que te metes si fuese verdad lo que ves allí? ¿Y si te pones a gritar por todos los mercados: la Tierra es una estrella y no es más el centro del universo [...] ¡Es decir, que solo hay astros! ¿Y dónde está Dios?» (Brecht 1974: 89).

That is the question. No basta que Galileo, con una excusa tonta, reivindicque que no es teólogo, sino matemático: hay que reubicar a Dios en la nueva astronomía y, por supuesto, en la cima de la jerarquía para que, consecuente y proporcionalmente, la sede del sucesor de San Pedro siga siendo el sitio de un poder concomitante con la estamentación social de la feudalidad ya en crisis.

Pero Galileo, no se olvide, necesita «cazuelas con carne» y va a buscarlas donde imperan los monjes, esto es, a Florencia, con su telescopio probador de verdades bajo el brazo. Como era previsto, nadie mira por él pues es contrario a lo que se lee en la Biblia y a lo dicho por el divino Aristóteles. Porfiado, quiere hacer entrar en razón a las autoridades: ¡no defendamos teorías incommovibles! ¡Se le debe una explicación a la gente! Todo en vano. Nadie mira por el telescopio. Galilei, derrotado, llega a una primera conclusión, que tampoco es definitiva: «La verdad es hija del tiempo, no de la autoridad» (Cuadro 4) (Brecht 1974: 105). Cuán largo me lo fiáis. No funciona, Galilei es impaciente: seguro de su saber, tiene que proclamarlo, «como un amante, como un borracho, como un traidor» (Brecht 1974: 135). Pero sus oponentes se encargan de que se calle la boca («Tampoco puedo permitirme que me doren en una hoguera como a un jamón» -Brecht 1974: 140). De modo que el poder juega la carta *ad hoc* en tales circunstancias: al Índice va a parar la teoría de Copérnico y prohibida toda investigación sustentada en ella. Por supuesto, no ha importado que el astrónomo mayor del colegio romano, Clavius, que atraviesa el escenario como una exhalación (Cuadro 6), haya declarado, casi en un susurro, que es cierto lo que el otrora profesor de Padua sostiene. Brecht suele dejar fuera de la escena la resolución de conflictos que pueden alimentar la identificación, como este asociado al dictamen de Clavius sobre la órbita terrestre: el problema es demasiado grande como para que sea asunto de un duelo entre dos individuos. La antecámara del científico eclesiástico ha sido el terreno de

confrontación entre los representantes de una ciencia retrógrada y el hombre de ciencia moderno. En palabras dialéctico-materialistas: las fuerzas sociales en pugna. El resultado es que a Galileo y a sus discípulos no les quedará otra opción que dedicarse a inocuos estudios sobre la flotación de los cuerpos (como sucederá en el cuadro 9). Entre esos alumnos y colaboradores está el llamado Pequeño monje, interlocutor de un diálogo que ocupará todo el cuadro 8.

Justo antes, en el siete, se asiste a un baile de máscaras donde altos dignatarios eclesiásticos, nada menos que los cardenales Barberini y Bellarmino, conversan amigablemente con el malhumorado Galileo. Chispeante la conversación: ataques y contraataques de agudezas; la Biblia zarandeada como autoridad sustentadora de la causa de turno; cinismo del poder, en fin, toda una lección de materialismo histórico a lo Brecht, que quiere mostrar la batalla dada por las relaciones de producción caducas ante el empuje de nuevas fuerzas productivas, por muy prosaico y panfletario que parezca – que no lo es –:

Quizás hubiese sido mejor que usted se hubiese presentado aquí disfrazado de dócil doctor del criterio escolástico, querido amigo – le dice con simpatía Barberini a Galilei –. Es mi máscara la que me permite un poco de libertad. Con semejante vestimenta me puede oír murmurar: Si no existiese Dios, habría que inventarlo. Bien, coloquémonos de nuevo nuestros antifaces. El pobre Galilei no tiene (Brecht 1974: 127).

La lección no se detiene aquí, entre otras razones porque se apodera de la escena la sombra siniestra del Gran Inquisidor, que abruma a Virginia con sus reflexiones meridianas y no menos cínicas sobre lo que significa la nueva astronomía de su padre, énfasis y no redundancia, por si no quedara todavía claro para el espectador. Y la ilustración del conflicto se prolonga en el cuadro 8, porque puede suceder que quienes están llamados a entender el meollo de la cuestión, y, en consecuencia, los llamados a actuar, no se hayan enterado bien del asunto y de su rol, es decir, «los de abajo», como lo es el caso del Pequeño monje, estudiante de matemáticas y apasionado de la ciencia. La censura impuesta a la teoría revolucionaria lo ha hecho desvelarse, y tanto se ha exprimido las entendederas que, en busca de coherencia, se empeña en ver «una compasión maternal y noble, una gran bondad espiritual» (Brecht 1974: 132) en el decreto dictado por

la Santa Congregación. Brecht se ha encargado de que tal conclusión, lejos de suscitar risa, esté precedida por una defensa retorcida, aunque no carente de cierta lógica. El dramaturgo no minimiza los argumentos del interlocutor de Galileo, les concede todo el espacio que necesitan, porque se trata de mostrar el anverso y el reverso de una situación, en buen plan dialéctico.

El Pequeño monje, todavía demasiado permeado de vieja teología medieval, cree sinceramente que la investigación ilimitada puede significar grandes peligros para la humanidad. Y lo cree a tal punto que estaría dispuesto a renunciar a la astronomía, más si se funda en continuar desarrollando «cierta teoría» (Brecht 1974: 131). Pero hay otras razones de igual peso. Creció en la región de la Campania, como hijo de campesinos. De modo que cuando observa las fases de Venus, lo que ve es a sus padres y a su hermana en su mísero hogar, avejentados, con sus manos callosas que comen su queso al final de la jornada. Y se explaya, en un parlamento de bella prosa, en los trabajos y los días por los que arrastran sus existencias. Pero cuentan con una compensación, con una promesa, en fin, con una esperanza, fundada en que los ojos divinos, que gobiernan el gran teatro del mundo donde ellos son también actores, los contemplan, los juzgan, y, eventualmente, los premiarán.

¡Qué diría mi gente, si se enteraran por usted, que se encuentran en una pequeña piedrecita, que se mueve constantemente, girando sin cesar, en un espacio vacío, alrededor de otro astro, uno entre miles, casi insignificante! ¿Para qué sirve o es necesaria entonces toda esa paciencia, esa conformidad con su miseria? [...] Entonces no están posados ojos algunos sobre nosotros, dicen. ¿Tendremos que velar por nosotros mismos, ignorantes, viejos y consumidos como estamos? Nadie nos ha dado un papel, excepto este terrenal y miserable sobre un minúsculo astro [...] Nuestra miseria no tiene sentido, nuestra hambre es precisamente el no haber comido y no una prueba de fuerza [...] (Brecht 1974: 132).

Galilei, ahora sí lúcido – y en contraste con sus cegueras pasada y futura, pues a Brecht no le interesa la coherencia sino, justamente, la incongruencia del «héroe» – no pierde tiempo en lanzarle su acerba réplica. Esos campesinos son los que pagan las guerras que el Papa,

representante del «dulce Jesús», desata en España y Alemania. «¿Por qué coloca a la Tierra en el centro del universo? ¡Para que la silla de San Pedro pueda estar en el centro de la Tierra! Se trata precisamente de esto último. Usted tiene razón, no se trata de los planetas, sino de los campesinos de la Campania» (Brecht 1974: 133).

La diatriba de Galileo se va suavizando y deriva hacia reflexiones tan poderosas – y literarias – que repudian la glosa. El tono se torna de nuevo perentorio hacia el final, donde asoma de nuevo el discurso sobre la verdad y sobre la razón humana, que atraviesa toda la obra. Al preguntarle el Pequeño monje si la fuerza de la verdad no hace que esta se imponga sin necesidad de los hombres, Galileo es tajante:

No, no y no. Solo se impone aquella verdad que seamos capaces de imponer. El triunfo de la razón solo puede ser el triunfo de los que razonan. Ustedes describen a sus campesinos de la Campania como al moho que crece sobre sus chozas. [...] [S]i no se ponen en movimiento y aprenden a pensar, las más hermosas obras de regadío de nada les van a servir. Demonios, veo la divina paciencia de su gente, pero, ¿dónde está su divina ira? (Brecht 1974: 135).

En los cuadros siguientes el conflicto se perfila y asedia desde diversos frentes. Una noticia alentadora ilusiona a Galileo y a los suyos: el cardenal Barberini ha devenido Papa Urbano VIII, lo que significa que habrá un científico al frente de la Santa Sede (Cuadro 9). Lo que no ve el padre de Virginia, lo calibra claramente su prometido, el rico terrateniente Marsili, que no puede permitirse un suegro herético. Y lo que ha visto es que «el próximo Papa [...] aun cuando su amor por las ciencias sea muy grande, también tendrá presente cuán grande es el amor que las familias más distinguidas del país sienten hacia él» (Brecht 1974: 146). La actitud de Barberini lo confirma (Cuadro 12): a Galileo hay que mostrarle los instrumentos, y no precisamente los que hacen posible una nueva ciencia experimental. Y así se llega al que podría haber sido, en una obra aristotélica, el clímax, esto es, el juicio en el que Galileo renegará de sus posturas (Cuadro 13). Pero Brecht evade esa ruta y prefiere poner en escena a sus colaboradores y discípulos, confiados en que su líder se mantendrá firme. Pero también – pues es inseparable del hombre que la sustenta – está en juego – una vez más – la verdad. El desenlace es sabido: Galileo se retracta,

abomina «de todos esos errores y herejías» contrarias a la Santa Iglesia. No hay debate, solo un intercambio lapidario de parlamento y réplica: Andrea: «¡Desgraciada la tierra que no tiene héroes! Galileo: No. Desgraciada la tierra que necesita héroes» (Brecht 1974: 169). Sobreviene entonces, con un hiato de nueve años, el cuadro capital, el 14, el que ratifica la conexión con la actualidad de Brecht ... y también con la nuestra.

La 14 podría verse como una escena que dialoga a distancia con la primera. En ambas, el estudio del científico, con su globo terráqueo. En ambas, el sibaritismo culinario de Galileo. En ambas la astucia del viejo zorro. En ambas, el diálogo entre maestro y discípulo, si bien ya ni uno ni el otro son los mismos.

Andrea comienza ostentando una superioridad moral. Es frío en el trato, le informa a Galilei cuánto se ha atrasado la investigación científica a partir de su retractación, el desencanto de sus antiguos colaboradores, en fin, la repulsión que provoca su servilismo con las autoridades eclesiásticas. El viejo, que no ha perdido todo su temperamento, decide jugar al gato y al ratón. Le informa a Andrea que sus «superiores» conocen que hay vicios tan arraigados que nunca se renuncia a ellos, de modo que le dan pluma y papel para que continúe escribiendo sus teorías, solo que ellos serán los custodios. Andrea se escandaliza: «¡Los *Discorsi* en manos de los monjes! [...] ¡Dos nuevas ramas del saber prácticamente perdidas!» (Brecht 1974: 177). Galileo, taimado, le hace saber que muchos se «conmoverán, sin duda alguna, cuando oigan que he arriesgado los últimos míseros restos de mi comodidad para hacer una copia, por así decir, a mis espaldas, utilizando la última onza de luz de las noches más claras durante seis meses» (Brecht 1974: 177). De modo que Andrea puede llevársela bajo la capa ya que va hacia Holanda. Encandilado y ávido, el antiguo alumno se apresta a exonerar al condenado. Evoca uno tras otro los embelecros urdidos por este, desde la estafa a la Señoría veneciana hasta la retractación, presentándolos como estrategias éticas. Porque, a fin de acomodaticias cuentas, «La ciencia solo conoce un precepto: la contribución científica» (Brecht 1974: 179). El ratón ha caído en la trampa. De modo que la invectiva de Galileo no se hace esperar: «Bienvenido al arroyo, hermano en la ciencia y primo en la traición! ¿Comes pescado? Tengo pescado. Pero lo que apesta no es mi pescado, sino yo. Yo vendo, tú compras. [...] La boca se hace agua y se

ahogan las maldiciones.» (Brecht 1974: 179-180). Y sobreviene, entonces, el famoso discurso de autocondena, donde apasionada, persuasiva y admonitoriamente, Galileo, incluyéndose como blanco de su censura, enfila sus cañones a aquellos científicos que, sin ver las consecuencias de lo que se gesta en sus estudios y laboratorios, tan concentrados en metas que se complacen en sí mismas, pierden de vista la misión humanista de la ciencia consistente en aliviar las fatigas humanas. Y peor: colocan los resultados en manos de «déspotas ambiciosos» divorciados de las gentes, y «entonces el abismo entre ustedes [los científicos] y ella [la ciencia] puede llegar a ser un día tan grande, que el grito de júbilo de ustedes por alguna nueva conquista será respondido por un grito de terror universal» (Brecht 1974: 181). Más claro, ni el agua, sobre todo en 1945, un horror que no ha dejado desde entonces de cernirse sobre nuestras cabezas. Para Brecht, el dictamen sobre Galileo no podía ser otro:

yo entregué mis conocimientos a los poderosos – reconoce el sabio – para que los utilizaran, no los utilizaran, o los malutilizaran, tal como sirvieran a sus fines. Yo traicioné mi profesión. Un hombre que hace lo que yo he hecho, no puede ser tolerado en las filas de la ciencia (Brecht 1974: 182).

Muy emotivo, desde luego. Y aristotélico. Por eso, inmediatamente, acota el sibarita: «Ahora voy a comer» (Brecht 1974: 182).

La mano que le tiende Andrea no es tomada. Este, sin embargo, no se resigna a la ruptura. En clave, pues la devota Virginia se les ha sumado, deja caer: «Respecto a la apreciación que usted hizo sobre el autor de quien hablábamos, no sé qué responderle. Pero no puedo imaginarme que su mortal análisis sea la última palabra» (Brecht 1974: 182).

O sea, que es asunto para meditar. *The time is out of joint*, acotaría Hamlet (Shakespeare 1998: 196)³⁴. Y cuánto. «[L]os viejos tiempos se acabaron, y ahora estamos en tiempos nuevos» (Brecht 1974: 65), había proclamado un Galileo exultante en el cuadro primero. Al preguntarle ahora Andrea, en el 14, «¿Entonces ya no cree que ha surgi-

³⁴ «El mundo está fuera de quicio», concluye Hamlet en uno de los parlamentos finales del Acto I. (Shakespeare s.a.: 1279).

do una nueva época?» (Brecht 1974: 182), la respuesta es parca y escéptica: «Sí, claro. Cuidate cuando atraveses Alemania, con la verdad bajo la capa» (Brecht 1974: 182). La versión inglesa es más pródiga en la desesperanza: Frente a «A new age was coming» (Brecht 1966: 48)³⁵ del inicio, la alusión al horror que se está viviendo:

Andrea: And your opinion is now that the new age was an illusion?
Galileo: Well. This age of ours turned out to be a whore, spattered with blood. Maybe, new ages look like bloods-pattered whores. Take care of yourself (Brecht 1966: 124).³⁶

En el período transcurrido desde el segundo al tercer *Galileo* se ha incrementado el peligro nuclear y Brecht no pierde de vista tal escenario, como apuntábamos en su momento. No obstante, despierta suspicacias el cambio en los parlamentos. Han sido esos años capitales en la historia de Alemania y el dramaturgo de la R.D.A. no la ha tenido fácil con las autoridades culturales, a quienes molestan sus juegos dialécticos, si bien hay que reconocer que él tampoco ha sido diáfano o coherente en sus compromisos. En el «sí, claro» alienta una reticencia eventualmente alusiva a sus más próximas circunstancias, donde también la verdad debe ir bajo la capa. ¿Especulaciones? Tal vez, pero consecuentes con el llamado a reflexionar que fue piedra angular de este teatro.

La obra, pues, deja pensando en muchas direcciones. Por ejemplo, en cuanto al «héroe», otro punto polémico en esta dramaturgia. Desde el inicio sabemos que Galileo no se ajusta a la idea que tal concepto entraña. En diálogo con el Pequeño monje ha adelantado: «Si yo estuviese dispuesto a callar, sería, sin duda alguna, por bajos motivos: buena vida, ninguna persecución, etc.» (Brecht 1974: 134). Por poco testosterónico que suene, justo porque se acerca a las «debilidades» de nuestra humana condición, al apego instintivo a la vida, la cobardía de Galileo nos lo vuelve cercano, mientras que sus rebeldías, sus enfrentamientos con el poder, o sus triquiñuelas para bur-

³⁵ «Galileo: Se avecina una nueva era».

³⁶ Andrea: ¿Y ahora su opinión es que la 'nueva era' fue una ilusión? Galileo: Bueno. Esta era nuestra resultó ser una puta, salpicada de sangre. Tal vez las nuevas edades parezcan putas salpicadas de sangre. Ten cuidado. [Agradezco a Fabricio González Neira la traducción del fragmento].

larlo acentúan su costado combativo, resistente. En pobres palabras: se esperaba, y se comprende, que haya querido salvar el pellejo. Justo como arguía Albert Camus, quien también repensó el heroísmo. El problema es que Brecht dota al personaje con un plus de significado, lo hace cargar con una piedra mayor, muy superior a sus fuerzas, esto es, el valor y la coherencia que reclaman los nuevos tiempos atómicos, y con tal carga este Sísifo no puede llegar a la cima. Es como si se produjese en la obra una especie de movimiento tectónico: la placa contemporánea se sobrepone al escenario del siglo XVII y sacude la pieza, haciendo saltar la discordancia. En otras palabras, tras el Galileo del cuadro 14 (sobre todo tras la *english version*) están Oppenheimer y compañía. Y al astrónomo y matemático barroco se le exige la entereza y el compromiso que debieron tener los partícipes del proyecto Manhattan. Tal carga se mantiene en la versión puesta en escena con el Berliner Ensemble, con nuevos añadidos, donde también planea la sombra de Einstein, como se apuntó antes. ¿Y la autocrítica del propio Brecht, por momentos? Por qué no...

Lo cierto es que más allá de sus previstas incongruencias, y sin que obste todo el materialismo dialéctico e histórico a lo Marx que alienta en los quince cuadros – justo porque alienta, articula, y no adoctrina –, el *Galileo Galilei* de Brecht sigue siendo una lección para los tiempos que corren. Porque los poderes cambian de rostro, pero sus mecanismos de dominación perviven; porque los tiempos «necesitan héroes» y muchos tenemos gran apego a nuestras precarias comodidades como para asumir tal rol; porque nuestro moderno escepticismo nos hace dudar de que haya verdades que valgan la hoguera; porque recuerda la responsabilidad que conlleva el ser una figura pública, de modo que la vanidad tendría que sacar cuentas con la entrega y la coherencia, y también con la intuición preclara de los propios límites; porque postula que el humanismo, valor de vieja prosapia, no tiene fecha de caducidad; porque les recuerda a los pueblos, a los de abajo, que poco cuentan en las movidas, muchas veces turbias, de sus gobernantes – en sus estrategias de gobierno, en sus guerras, en los ideales que proclaman – y los insta a ponerse en movimiento; porque, en fin, «el grito de terror universal» ha dejado de ser materia de Apocalipsis o de distopías para convertirse, eventualmente, en una realidad a corto plazo.

Por todo eso, y porque legítima como genuinas aspiraciones hu-

manas el beber un buen vaso de leche y el comer cazuelas con carne. No se olvide que su autor es un materialista consecuente.

Bibliografía

- Bentley, Eric (1966). The science fiction of B. Brecht. En: Bertolt Brecht (1966). *Galileo. A play by Bertolt Brecht. English version by Charles Laughton*. Edited and with an Introduction by Eric Bentley. New York: Grove Press, Inc.
- Brecht, Bertolt (1957). *La ópera de los dos centavos*. Traducción de Annie Reney y Onofre Lovero. Buenos Aires: Ediciones Losange (formato EPUB).
- Brecht, Bertolt (1974). *Vida de Galileo Galilei. Teatro*. Prólogo de Julio Babruskinas. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Camus, Albert (1989). *El mito de Sísifo*. México D.F.: Alianza Editorial Mexicana.
- Esslin, Martin (1960). El teatro brechtiano: su teoría y su práctica. En: <https://elcofredeplomo.wordpress.com/2015/09/24/el-teatro-brechtiano-su-teoria-y-practica-de-martin-esslin/> [último acceso: 05/04/2020].
- Fernández Buey, Francisco (2014). Brecht sobre Galileo y la responsabilidad del científico. *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. 152: 60-71. En: https://www.upf.edu/materials/polietica/_img/brecht.pdf [último acceso: 06/03/2019].
- Holthusen, Hans Egon (1961). *Brecht*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Ivernel, Philippe (1995). Brecht. En: *Encyclopaedia Universalis*. France (Edition numérique).
- Rülicke-Weiler, Käthe (1982). *La dramaturgia de Brecht*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Shakespeare, William (1998). *Hamlet*. Edited by G. R. Hibbard. London: Oxford University Press. Oxford World's Classics.
- Shakespeare, William (s.a.). *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Madrid: Ediciones Aguilar.

Cuando la costumbre ensordece solo queda esperar a Godot

*Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.*

Salvatore Quasimodo

Samuel Beckett entre la nada y el ser

Aunque el irlandés Samuel Beckett, como es conocido, se estableciera durante gran parte de su vida en Francia y en francés escribiera muchos de sus textos cimeros, no por ello dejaría de usar al inglés en varias versiones de sus obras, como quien retorna a un viejo y entrañable amor, con el que no se desea convivir, pero del que tampoco se puede prescindir. Al preguntársele acerca de su opción por la lengua francesa en sus novelas y piezas teatrales respondió que de ese modo podía escribir «sin estilo». Pero como ello es imposible, nos persuade más su declaración – porque fueron muchas las respuestas a esa pregunta – de que temía a la lengua inglesa porque con ella no se podía evitar escribir poesía. Lo cual – aunque dicho de manera esquiva – es una declaración de amor.

Para llegar a ese «escribir sin estilo» – si entendemos por tal la persecución de un lenguaje y de unos gestos esenciales – Beckett tuvo que pasar por un aprendizaje. Las materias de estudio fueron pocas, pero para él viscerales: las demandas y angustias del propio ser; la necesidad del prójimo, aunque no haya comunicación posible; la precariedad de las palabras para indagar en lo uno y en lo otro. En un ensayo sobre Proust aparecido en 1931 daba cuenta ya de algunas certezas: «[...] el único desarrollo espiritual posible es en profundidad. El arte tiende no hacia una expansión sino hacia una contrac-

ción. Y el arte es la apoteosis de la soledad» (Esslin 1977: 31³⁷).

Durante una de sus primeras estancias parisienses, Beckett conoce a otro irlandés amante de París, James Joyce. Pronto la reverencia del recién llegado hacia el autor de *Ulises* se fue transformando en afinidad – se dice que juntos compartían largos silencios, así como lecturas y exégesis –. No faltaron los distanciamientos, ni el desencuentro entre las dos hosquedades, ni tampoco las reconciliaciones y deudas recíprocas. En lo que se refiere a Beckett, Joyce le mostró cómo el lenguaje podía arrasar diques, convertirse en un aluvión que arrastraba consigo, exhibiéndola, la multiplicidad de la vida y de los ámbitos en que se manifiesta. Y ello fue toda una revelación, pues comprendió que el suyo era el camino opuesto: restar más que sumar.

La personalidad y el arte de Beckett parecen estar siempre en el filo de la paradoja. La falta de energía que lo lleva a la postración, el vacío que lo posee por temporadas y le ahoga los sentimientos, el rechazo del bullicio del mundo, no le impiden, sin embargo, sostener largas y apasionadas relaciones amorosas que no solo se suceden sino que coexisten, ni le impiden participar en la lucha contra los nazis en un grupo de la Resistencia francesa, o en Irlanda, enrolarse como voluntario en una unidad de la Cruz Roja en 1945.

Un período fecundo sobrevendrá después de esa fecha, su prodigiosa década del cincuenta: el novelista da a conocer *Molloy* (1951), *Malone muere* (1952), *El innombrable* (1953); escribe también *Mercier y Camier*; publicada tardíamente. Todas ellas *nouveaux romans* aunque no se sometan al liderazgo de Alain Robbe-Grillet. El dramaturgo también concibe y pone en escena *Esperando a Godot* (estrenada en 1953) y *Final de partida* (1957), dos obras que revolucionan el teatro contemporáneo. En el arco de pocos años, Beckett multiplica los asedios a los mismos temas y a las mismas obsesiones: la soledad, la ineficacia del lenguaje como vía de comunicación, la crisis de la relación entre el hombre y el mundo, la imposibilidad de la fe. En pocas palabras: el divorcio entre el ser humano y el universo. A esto el francés Albert Camus lo llamó el sentimiento del absurdo. Samuel Beckett lo consagraría en las tablas, junto con Eugenio Ionescu, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter y, no por último menos grande, el cubano Virgilio Piñera, entre otros.

³⁷ Todas las traducciones de las citas de este libro son nuestras.

Se cuenta que cuando Beckett supo del famoso libro del crítico norteamericano Martin Esslin titulado *El teatro del absurdo*, publicado en 1962, donde acuñaba una denominación alusiva al arte de los dramaturgos contemporáneos aludidos, exclamó: «¡Teatro del absurdo!, ¡qué absurdo!». El rechazo nacía de la alergia de Beckett hacia cualquier intento de conferirle a su creación una significación, una trascendencia, una filosofía. Su poética explícita reivindica la más descarnada literalidad. Se trata, recordemos, de escribir sin estilo. Se trata de poner sobre la escena lo mínimo indispensable para que pueda surgir una situación dramática, esto es, un espacio escénico – con su cuarta pared o sin ella –, unos personajes, un decursar – progresivo o anómalo – de los acontecimientos. Y el dramaturgo Beckett concibe, en efecto, un escenario, unos personajes, una acción dramática, una duración, pero en los límites entre el ser y la nada, en el filo de la paradoja.

Restando más que sumando

Hace varias décadas que, en un trecho de carretera, en el que solo hay un árbol y no precisamente frondoso, se encuentran dos amigos, Vladimir y Estragón, con una finalidad: esperar a Godot. Mientras tanto, dialogan. ¿Sobre qué? Difícil explicarlo. Sobre todo y sobre nada. Lo importante es hablar para que así transcurra el tiempo, que es el de la espera interminable. Cuando ya no hay asidero para impedir que los silencios – siempre numerosos en sus obras – o la exasperación del sinsentido detengan el mecanismo de un diálogo que es, por momentos, una articulación vacua de palabras, viene en ayuda la certeza salvadora: esperamos a Godot. En realidad, la única certeza es el acto de esperar, y Vladimir y Estragón no se marchan y persisten en su espera, alentados por la promesa que un muchacho, un mensajero de Godot, trae al final de cada uno de los dos actos: Godot no vendrá hoy pero quizás vendrá mañana.

Estragón: Entretanto, intentemos hablar sin exaltarnos, ya que somos incapaces callarnos.

Vladimir: Es cierto, somos incansables.

Estragón: Es para no pensar.

Vladimir: Tenemos justificación.

Estragón: Es para no escuchar.

Vladimir: Tenemos nuestras razones.
Estragón: Todas las voces muertas.
Vladimir: Hacen un ruido de alas.
Estragón: De hojas.
Vladimir: De arena.
Estragón: De hojas.
(Silencio)
Vladimir: Hablan todas a la vez.
Estragón: Cada cual para sí.
(Silencio)
Vladimir: Más bien cuchichean.
Estragón: Murmuran
Vladimir: Susurran
Estragón: Murmuran.
(Silencio)
Vladimir: ¿Qué dicen?
Estragón: Hablan de su vida.
Vladimir: No les basta haber vivido.
Estragón: Necesitan hablar de ella.
Vladimir: No les basta con estar muertas.
Estragón: No es suficiente.
(Silencio)
Vladimir: Hacen un ruido como de plumas.
Estragón: De hojas.
Vladimir: De cenizas.
Estragón: De hojas.
(Largo silencio)
Vladimir: ¡Di algo!
Estragón: Estoy pensando.
(Largo silencio)
Vladimir: *(Angustiado)* ¡Di cualquier cosa!
Estragón: ¿Qué hacemos ahora?
Vladimir: Esperamos a Godot.
Estragón: Es cierto.
(Silencio) (Beckett 2006: 175-176)

En *Esperando a Godot* Beckett es todavía generoso en cuanto al número de personajes y a sus movimientos y gestos – la inmovilidad

y la ausencia serán límites explorados en obras posteriores –. Aquí con Didi y Gogo, como gustan llamarse Vladimir y Estragón cuando están en buenos términos, se cruzan Pozzo y Lucky. El primero conduce al segundo al mercado, atado por el cuello con una cadena, para venderlo por inservible. Nada más lejos de estos personajes que un monólogo revelador de interioridades que tampoco afloran en el diálogo, aunque la larga y joyciana tirada de frases de Lucky remede el soliloquio. Estos cuatro seres, pues, parlotean vanamente durante los dos actos de la obra, en los que ocurren – sería más acertado decir no ocurren – las mismas cosas, con algunos cambios que connotarían un devenir: al empezar cada acto, una vez espera en el escenario Vladimir, la otra Estragón; el árbol no tiene hojas en el primero y está cubierto de ellas en el segundo; las facultades de Pozzo y Lucky han disminuido en la segunda parte, pues el amo está ciego y el criado se ha vuelto mudo, entre otras variaciones.

Beckett ha mantenido, pues, las convenciones teatrales, pero las ha vaciado de significación. Quizás sería mejor decir que su significación lo tiene sin cuidado, como lo demuestra, por ejemplo, la siguiente carta a Michel Polac, director del programa radial francés *Club d'Essai*, enviada en 1952, cuando hacía poco que había finalizado *Esperando a Godot*:

Me pides mis ideas sobre *Esperando a Godot*, cuyos extractos me estás haciendo el honor de emitir en el *Club d'Essai*, y al mismo tiempo mis ideas sobre el arte dramático.

No tengo ideas sobre el arte dramático. No soy un erudito en la materia. No voy al teatro. Esto es aceptable.

Lo que probablemente lo sea menos, dadas esas circunstancias, es ante todo escribir una obra, y después, una vez hecho eso, no tener la más remota idea sobre ella.

Por desgracia ese es mi caso.

[...]

No sé sobre esta obra más de lo que sabe cualquiera que logra leerla con atención.

No sé en qué estado del espíritu la escribí.

No sé más sobre los personajes que lo que ellos dicen, lo que hacen, y lo que les ocurre. En cuanto a su aspecto, debo de haber indicado lo poco que he sido capaz de captar en un vistazo. Los sombreros hongo,

por ejemplo.

No sé quién es Godot. Ni siquiera sé si existe. Y no sé si ellos creen que así es o que no es así, los que lo están esperando.

Los otros dos que se dejan caer hacia el final de cada uno de los dos actos, eso debe de ser para romper la monotonía.

De todo lo que he sido capaz de tener conciencia, lo he mostrado. No es mucho. Pero a mí me basta, bastante bien. Incluso puedo decir que me habría ido mejor con menos.

En cuanto a encontrar en todo esto un sentido más amplio y más alto para llevarte a casa después de la actuación, junto con el programa y el helado-palito, no alcanzo a comprender el objetivo de hacerlo. Sin embargo, podría lograrse.

Yo ya no estoy comprometido, y nunca volveré a hacerlo. Estragón, Vladimir, Pozzo y Lucky, el tiempo y el espacio que les pertenece: si logré llegar a conocerlo fue solo manteniéndome muy alejado de la necesidad de comprender. [...] Déjelos que se las arreglen solos. Sin mí. Ellos y yo estamos a mano (Beckett 1952).

Como Poncio Pilatos, Beckett se lava las manos. Pero la reluctancia tiene un reverso que anima la conjetura. Se vuelven contrastantes la renuencia a la significación y la sugerencia que emana de tantos pasajes de sus obras, alusivos, entre otros aspectos, a la contingencia del existir, al misterio del tiempo y al asedio de la muerte, en fin, a «la ansiedad metafísica frente al absurdo de la condición humana» (Esslin 1977: 20). En el filo de la paradoja una vez más: de un lado el ser, la significación; del otro, la nada, el sinsentido. He aquí, por ejemplo, la respuesta del colérico e inerme Pozzo, en el Acto II, a la pregunta de Vladimir acerca de cuándo Lucky se volvió mudo:

Pozzo: (*Furioso de repente*): ¿No ha terminado de envenenarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como otro cualquiera, se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta? (*Más calmado*.) Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y, después, de nuevo la noche. [...] (Beckett 2006: 203).

...ed è subito sera corearía su contemporáneo y también Premio Nobel,

el italiano Salvatore Quasimodo.

Estos y otros pasajes han propiciado, pues, interpretaciones de todo género (existencialistas, psicológicas, religiosas, filosóficas). Ello se debe, tal vez, a que en su obra adquiere forma perdurable, emblemática, el estupor de estar en el mundo, la perenne angustia gnoseológica que es pivote de tantos sistemas y núcleo semántico de la cultura moderna. De este modo, el arte del irlandés trasciende toda frontera nacional o continental para convertirse en cifra de una época. En nuestros oídos siguen resonando las tremendas palabras de Vladimir, casi conclusivas de la obra, que intentan resumir el sentido, o, lo que viene a ser lo mismo, la gratuidad raigal de la condición humana:

Vladimir: ¿Habré dormido mientras los otros sufrían? ¿Acaso duermo en este instante? Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este día? ¿Qué he esperado a Godot, con Estragón, mi amigo, en este lugar, hasta que cayó la noche? ¿Que ha pasado Pozzo, con su criado [Lucky], y que nos ha hablado? Sin duda. Pero, ¿qué habrá de cierto en todo esto? [...] A caballo sobre una tumba y un parto difícil. En el fondo del agujero, pensativamente, el sepulturero prepara sus herramientas. Hay tiempo para envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos (*Escucha.*) Pero la costumbre ensordece [...] (Beckett 2006: 203).

Bibliografía

- Beckett, Samuel (1952). Carta a Michel Polac (traducción del inglés: Elvio E. Gandolfo). En: ¿Quién es Godot? *El País* <https://www.elpais.com.uy/cultural/quien-es-godot>
Publicado: 13.09.2010 [último acceso: 23/12/2023].
- Beckett, Samuel (2006). *Esperando a Godot*. En: *Teatro reunido*. México D.F.: Tusquets editores.
- Esslin, Martin (1977). *Théâtre de l'absurde*. Paris: Éditions Buchet Chastel.

Acerca de algunas cosas nada pequeñas ni divinas

Si bien no la única, una de las cartas de triunfo de la novela moderna, desde *El Quijote* hasta el presente, ha consistido en relacionar el conflicto de un individuo, derivado de una situación particular, con las problemáticas de su época, examinadas, ya en un contexto nacional, ya en una dimensión continental o global.

Así, las pequeñas y cotidianas cosas en las que los lectores podemos reconocernos y que podrían parecer hechos fortuitos, desligados de campos de fuerzas, o inscritos en un orden legitimado por principios que, de tan sabidos, se presentan como indiscutibles, se empiezan a percibir y a comprender como influidos, determinados o manipulados por poderes hegemónicos, ejercidos por otros seres humanos para instituir relaciones de control, sujeción y subalternidad.

La escritora india Arundhati Roy en su novela *El dios de las pequeñas cosas* gana la partida al movilizar todas esas conexiones a través de, por un lado, una sólida urdimbre de sucesos con múltiples dimensiones; por el otro, una ejecución llevada a cabo con gran pericia narrativa y con un seguro manejo de la prosa, cuya fluidez y cuyo lirismo nos arrastran a la identificación con las causas y los seres a los que la escritora quiere darles la palabra. Ello significa situarnos afectivamente al lado niños humillados y ofendidos a los que la infancia les ha sido arrebatada; o compartir la experiencia de un hombre y una mujer que por causas diversas han sido irremediablemente segregados y colocados al margen del contrato social y moral vigente. La complicidad a que nos invita el modo en que la obra ha sido concebida significa, asimismo, apreciar las sutilezas de la ironía, enseñada contra lo inauténtico, el oportunismo, y la complacencia fatua.

El dios de las pequeñas cosas cuenta la historia de la familia Ko-

chamma, de Ayemenen, localidad del estado de Kerala, en el sur de la India. La novela comienza con el regreso de Rahel, una joven de 23 años, a la casa natal. El motivo fundamental de su visita es reencontrarse con su hermano gemelo, Esthappen, que ha enmudecido y vive enajenado. La empresa de los Kochamma, *Conservas y encurtidos Paraíso*, ha quebrado desde hace tiempo y todo está en la más completa decadencia. Muchos miembros de la familia han muerto y la casa solo permanece habitada por la odiosa tía abuela octogenaria llamada Bebé Kochamma y la también viejísima criada Koshu María, a quienes recientemente se ha unido Esthappen. Este enclave temporal, correspondiente a los inicios de la década del noventa del pasado siglo, constituye el presente de la narración, que alterna con memoraciones y retrospectivas alusivas a los nefastos acontecimientos de 1969, pero también con incursiones más lejanas conducentes a momentos de la vida de los bisabuelos, llamados familiarmente Mammachi y Pappachi.

La utilización dramática de estas anacronías es uno de los aciertos de la escritora, pues reconsidera, a la vez que hace funcional, el suspense inherente a una trama bien concebida. En consecuencia, conocemos muy pronto el fatal desenlace de vidas y de episodios centrales, desplazándose nuestro interés hacia el modo en que los sucesos que se nos anuncian se van vinculando unos con otros hasta poner en evidencia la cadena de causas y efectos que articula el argumento del libro. Las anacronías están, asimismo, en íntima conexión con el carácter fragmentario del texto que, no obstante, encuentra un orden en el marco que proporcionan cada uno de los 21 capítulos, hitos de un relato que progresa, ya por amplios bloques narrativos, ya por enunciaciones de respiro más breve, asociadas a la efusión lírica, a la reflexión o a la evocación de una vivencia. La fluidez del discurso antes aludida se refuerza porque el movimiento pendular entre el presente y los diferentes pasados se produce sin sobresaltos, con naturalidad y mediante mecanismos asociativos del todo pertinentes.

Por consiguiente – y adelantándolo no se contrarían las expectativas pues se cuenta en la tercera página del libro – uno de los primeros acontecimientos evocados es, justamente, el del velorio de una niña, Sophie Mol, hija de Chacko, el hermano de Ammu, la madre de los gemelos. Chacko se ha casado con Margaret, una mesera inglesa que conoció cuando fue a estudiar a Oxford, pero que lo abandona

pronto para volverse a casar con un inglés. Habiendo enviudado recientemente, Margaret viaja a la India para que su hija de nueve años visite a su padre, quien la dejó de ver recién nacida. Poco a poco vamos comprendiendo los lectores cómo esa muerte se convierte en el punto nodal del argumento, al menos en el nivel de la historia donde opera «el dios de las pequeñas cosas». La narradora lo declara al final del primer capítulo:

Desde un punto de vista puramente práctico, es probable que lo más correcto fuera decir que todo comenzó cuando Sophie Mol llegó a Ayemenem. Quizás sea cierto que las cosas pueden cambiar en un solo día. Que unas pocas docenas de horas pueden afectar el desarrollo de vidas enteras. Y que, cuando eso sucede, esas pocas docenas de horas, igual que los restos rescatados de una casa incendiada [...], tienen que ser desenterradas de entre las ruinas y examinadas. Conservadas. Descifradas.

[...]

Aun así, decir que todo comenzó cuando Sophie Mol llegó a Ayemenem no deja de ser una forma más de ver las cosas (Roy 2014: 41).

En consecuencia, es, efectivamente, un acontecimiento terrible pero contingente que el personaje designado como «el hombre de la naranjada y de la limonada», es decir, un sórdido empleado de la cafetería de un cine de Kerala, abuse sexualmente del niño Estha (nombre familiar de Esthappen), quien ha salido al vestíbulo mientras su madre, su hermana y la tía abuela ven un filme americano que hechiza a la concurrencia. El trauma que tal hecho provoca en la mente infantil, que cree haber hecho algo imperdonable, incomunicable, y cuya denuncia acarrearía su aniquilación, provoca el intento de una imposible y aventurera huida de la casa familiar que, al sumar a la inglesita, nada preparada para asumir los riesgos que la empresa comporta, provoca su muerte, de la que se derivará, a su vez, la destrucción de otras vidas.

Pero, secundando la reticencia de la voz narradora, esto sería solo una forma de ver las cosas, es decir, significaría contemplar solo la parte emergente del iceberg, reconstruir solo la cadena causal forjada por el azar y la perversión humana. Un orden mayor que trasciende y a la vez condiciona el ser y las acciones de los personajes, es el sopor-

te de las conductas que, ya se pliegan a sus designios, ya optan por contrariarlo en un acto de libertad. Por eso apunta la narradora, a continuación del fragmento citado del primer capítulo que, «de igual modo, podría afirmarse que, en realidad, [todo] comenzó hace miles de años. [...]. Que en realidad, comenzó en los días en que se establecieron las leyes del Amor. Las leyes que determinan a quién debe quererse, y cómo. Y cuánto.» (Roy 2014: 41).

Se alude, lo comprenderemos pronto, a las relaciones afectivas y amorosas que ligarán a los marginados de la familia con el ser más subalterno de todos, el intocable Velutha. Son la división en castas, las normas de una moral represiva, los prejuicios fomentados por la tradición, o la férrea estamentación social, los factores que, entre otros de semejante índole, multiplican las consecuencias de un accidente (la muerte de la niña) en una secuencia de desgracias que destruye a todos aquellos cuyo ser social e individual no cuenta con la legitimidad de lo establecido.

Por eso, porque esos sujetos subalternos no tienen habitualmente voz y son aplastados por el que metafóricamente Roy llama el Dios Grande, y decimos metafóricamente porque queda muy claro que en esta novela todo es asunto de hombres y mujeres y no de dioses, por eso, Roy subvierte todas las jerarquías y arremete irónicamente contra los detentores del poder en el contexto familiar y nacional, o contra la hipocresía de aquellas figuras que se fingen liberales, como el llamado Camarada Pillai, quien profesa un marxismo desvirtuado y oportunista, o Chacko, empresario inepto y frustrado ideólogo de izquierda, amén de fallido padre, tío, y hermano. Consecuentemente, da existencia y voz a la figura de Velutha, entrañable para el lector por su bondad, su fuerza, su orgullo, su pobreza y su belleza. Confidente, amigo, protector de los niños es, asimismo, Velutha el intocable, el protagonista de una trágica e intensa historia de amor. Gracias a las anacronías que pautan la progresión del relato, el libro concluirá con una visión tierna y conmovedora de esa pasión transgresora, de esa plenitud tan efímera. Dígase también que las leyes del amor serán, asimismo, reconsideradas por otros dos seres –los hermanos Estha y Rahel– que se funden al final en un abrazo profundamente infractor.

Valga aclarar, por otra parte, que, aunque las simpatías de la autora van inequívocamente hacia los gemelos, hacia su madre Ammu,

hacia Velutha, no quiere eso decir que ofrezca una visión simplificada o romántica, beneficiadora de los sujetos subalternos, por empatía con su colocación marginal en la pirámide social.

Siglos de principios atávicos conformadores de una moral, unidos a los conocidos efectos nefastos de un colonialismo importador de instituciones, religión, educación, normas de comportamiento, modelarán las conciencias y las conductas de clases, sectores o individuos de grupos no dominantes, pero que se comportan de acuerdo con tal herencia, como sucede, en particular, con los personajes que en *El dios de las pequeñas cosas* viven en relaciones de subordinación. Esa mentalidad es la culpable, por ejemplo, de que el propio padre de Velutha, intocable de vieja escuela, por una fidelidad mal entendida delate a quien debió amar y proteger por encima de todo; o explicaría la actitud de la sirvienta Koshu María, que se sabe pobre pero «tocable», y anhela que la niña Sophie Mol, tan blanca e inglesa, cuando crezca se convierta en su ama. La narradora hace también un pormenorizado análisis, no discursivo o reflexivo sino a partir de los propios acontecimientos y de las actitudes asumidas por los personajes, de uno de los sujetos más silenciados tradicionalmente en su universo cultural: la mujer. La feminidad, en sus diversas facetas (biológica, social, étnica, cultural) es explorada e invitada a manifestarse, y el resultado es una entidad heterogénea, con actitudes que comprenden la sumisión (Mammachi ante los golpes de Papachi; o Koshu María en su función de sirvienta), la rebelión y la indefensión (Ammu), la pérdida de la identidad y la búsqueda de la misma (Rahel), o la falsa afirmación que enmascara un rotundo fracaso (Bebé Kochamma).

Otro de los aciertos del libro, concomitante con el propósito de dar voz a los seres subalternos, es el manejo de los puntos de vista desde los cuales se cuenta la historia. En los episodios del regreso de Rahel a la casa de su niñez, la voz narradora asume la percepción de la joven, quien va redescubriendo el pasado en las ruinas o mutaciones del presente; en cambio, los acontecimientos pretéritos son juzgados a través de la mirada de los gemelos mediante una operación en la que la enunciación se vuelve cómplice del modo en que el niño o la niña de siete años puede juzgar lo que sucede, o interpretar las explicaciones adultas y apropiarse de sus términos. Ello hace que en muchas ocasiones la ingenuidad de la percepción infantil deje muy malparados a los mayores o nos provoque la sonrisa. En otros mo-

mentos de la narración domina una voz omnisciente que alude a la macro historia y valora su devenir, dando muestras de un evidente compromiso con temas que Arundhati Roy va a tratar también en sus ensayos y artículos periodísticos, esto es: la identidad; la realidad postcolonial; la globalización; la recepción de una modernidad adulterada de sello occidental; la intersección entre las segregaciones derivadas del sistema de castas, el género, la clase social y la ideología, entre otros asuntos.

El dios de las pequeñas cosas es, pues, una novela intensa, dura, hermosa, inquietante, en fin, apasionante. Podría pensarse que tal dictamen es fruto del entusiasmo, y no faltaría razón, pero podría argumentarse que es un entusiasmo bastante compartido desde 1997, año en que Arundhati Roy publica su libro. De entonces acá ha sido traducido a más de cuarenta lenguas y se han vendido más de seis millones de copias a lo largo de todo el mundo. Las polémicas no han faltado, así como las críticas favorables y adversas, además de varios reconocimientos y premios importantes. También en Cuba, luego de dos ediciones (Arte y Literatura 2004 y 2014) los ejemplares han desaparecido de las librerías. No siempre el número es índice de calidad, pero puede tomarse por una señal alentadora para incitar a una lectura que reafirma la vitalidad del género novelístico y, por extensión, de la literatura.

Bibliografía

Roy, Arundhati (2014). *El dios de las pequeñas cosas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Un dibujo al carbón en medio del páramo: *La carretera* de Cormac McCarthy

Todo lector empedernido sabe por experiencia que juicios lapidarios del tipo «este es el libro más divertido/trágico/absurdo, etc. que se haya escrito» no funcionan, ya sea porque lo rotundo de la valoración puede ser matizado por la eventual confrontación con otros textos similares, ya porque las diferencias de temperamento y de gusto que existen entre los lectores pueden relativizar tales apreciaciones, o ya porque la percepción de hoy puede ser modificada en un futuro por nuestro ser siempre cambiante – entre otros argumentos –.

Declaradas tales cautelas, las voy a ignorar olímpicamente con el atenuante de que hablo en mi nombre, aunque intuyo que no me faltará compañía. *En verdad os digo*: no conozco ningún libro de ficción – valga la distinción – que haya acorralado con tan refinada saña mi pobre alma lectora como *La carretera*, de Cormac McCarthy, esa breve novela (en comparación con el aliento épico de otras suyas) publicada en 2006 y que le valiera a su autor el Premio Pulitzer.

Se trata de una lacerante exploración de la convivencia social en su etapa terminal, en la que vida y muerte están enfrascadas en una partida tan letal que no preserva ni a la misma aniquilación:

Cuando todos hayamos desaparecido entonces al menos no quedará nadie aquí salvo la muerte y sus días también estarán contados. En medio de la carretera sin nada que hacer y nadie a quien hacérselo. Dirá la muerte: ¿Adónde se han ido todos? Y así es como será.

[...]

Tal vez en su destrucción sería posible al fin ver cómo estaba hecho el mundo. Océanos, montañas. El fatigoso contraespectáculo de las cosas dejando de existir. La extensa tierra baldía, hidróptica y fríamente se-

cular. El silencio (McCarthy 2011).

Se nos ha enseñado que todo libro nos habla de otros libros. Podemos no enterarnos. Pero podemos igualmente ser alertados por nuestras competencias lectoras, lo que redundará en el redimensionamiento de los interlocutores implicados. Con tal premisa se pretende autorizar y/o aventurar la siguiente conjetura: *La carretera* es la novelización del límite explorado por *Final de partida*, la obra teatral en un acto de Samuel Beckett.

No hay que esforzarse mucho para detectar el escenario y la dramaturgia comunes a los dos libros: una catástrofe abrumadora, que no se sabe a ciencia cierta qué poder – natural, divino o humano – la ha provocado; la muerte de la naturaleza, cuya escala cromática oscila entre el gris y el negro; el fin del contrato social; los alimentos en extinción; los seres mutilados en cuerpo y alma, como emblema de la condición humana. En las dos se otea inútilmente el horizonte:

Cogió los gemelos del carrito y observó la llanura desde la carretera hasta donde las formas de una ciudad destacaban en el gris general como un dibujo al carbón en medio del páramo. Nada que ver. Ninguna columna de humo. ¿Puedo mirar?, dijo el chico. Claro que puedes. El chico se inclinó sobre el carrito y ajustó el enfoque. ¿Qué ves?, dijo el hombre. Nada. Bajó los prismáticos. Está lloviendo (McCarthy 2011).

El reporte de Clov al ciego Hamm no difiere mucho en *Final de partida*:

HAMM: [...] ¿Todo está cómo?

CLOV: ¿Todo está cómo? ¿En una palabra? ¿Es eso lo que quieres saber? Un segundo. (*Apunta con el catalejo hacia afuera, mira. Baja el catalejo, se vuelve hacia Hamm.*) Mortibus. (*Pausa*) ¿Y ahora estás contento?

[...]

HAMM: ¿Y el horizonte? ¿No hay nada en el horizonte? [...]

CLOV: [...] ¿Pero qué quieres que haya en el horizonte?

HAMM: Las olas, ¿cómo son las olas?

CLOV: De plomo. [...] Todo es gris (Beckett 1967: 21-22).

En las dos un niño se deja entrever fugazmente como espejismo o

fantasma de una vana esperanza; en las dos hay padres e hijos; en las dos el lenguaje ha sido dado de baja por inservible, y lo que queda son pobres residuos. Clov y Hamm intentan entenderse con ellos:

HAMM: ¡Ayer! ¿Qué quiere decir ayer?

CLOV: (*Con violencia.*) Quiere decir maldito sea. Uso las palabras que me has enseñado. Si ya no quieren decir nada, enséñame otras. O deja que me calle (Beckett 1967: 30).

Mientras que en *La Carretera* las palabras son inmoladas en un mundo en trance de volverse tábula rasa:

Las cosas cayendo en el olvido y con ellas sus nombres. Los colores. Los nombres de los pájaros. Alimentos. Por último, los nombres de cosas que uno creía verdaderas. Más frágiles de lo que él habría pensado. ¿Cuánto de ese mundo había desaparecido ya? El sagrado idioma desprovisto de sus referentes y por tanto de su realidad. Rebajado como algo que intenta preservar el calor. A tiempo para desaparecer para siempre en un abrir y cerrar de ojos (McCarthy 2011).

La novela de McCarthy realiza el milagro – también la obra de Beckett – de mantener el interés en un argumento con pocos acontecimientos. A golpe de buena prosa, de un alto estilo que reinventa una vez más el diálogo y la narración, nos cuenta el viaje de un padre y su hijo por una carretera interestatal, en una marcha que no va a ninguna meta, aunque el sur parece serla, finalidad que es el único asidero para darle algo de sentido a la vida en ese mundo muerto. Ir al sur, ir a la costa – juego, más que verdadero anhelo, en el Hamm de Beckett: «¡Vamos los dos hacia el sur! ¡Por el mar!» (Beckett 1967: 24) –, evadiendo a grupos de sobrevivientes dispuestos a todo – canibalismo incluido – por secundar el imperativo de vivir. Una meta que tiene mucho de esperar a Godot, perseguida con la certeza de que Godot no va a venir.

Avanzan, pues, en un andar sin progreso, arrastrando un carrito de supermercado con alimentos y objetos garantes de la sobrevivencia, milagrosamente encontrados en casas y negocios abandonados y saqueados. Erosionada piedra de Sísifo, que apenas lleno se vacía por las necesidades o el robo. La moda del encuentro casual rige la in-

dumentaria de los viandantes, complementada con el revólver de apenas dos preciosas balas, luego reducidas a una al ser utilizada la otra en ultimar a un tal que replanteó el dilema de la supervivencia: o él o ellos.

Avanzan a veces retrocediendo, como cuando visitan la casa natal del padre, o cuando la memoria o los sueños los arrastran al entorno policromo del antes, reverso del ahora, oscuro y frío, respunteado por la lluvia y la nieve, y ocasionalmente iluminado por el fuego que desciende de las montañas quemando todo lo que encuentra a su paso. Desolador el destierro absoluto de la luz: «De día el sol proscrito circunda la tierra cual madre afligida con una lámpara» (McCarthy 2011).

Desterrada, asimismo, la belleza del mundo, sin posibilidad de replantearse aun en su intemperie, belleza refugiada en la escritura que se esmera en pintar al carboncillo la plenitud del desamparo:

El frío y el silencio. Las cenizas del mundo difunto trajinadas de acá para allá por los crudos y transitorios vientos en el vacío. Llevadas, esparcidas y llevadas de nuevo. Todo desencajado de su apuntalamiento. Sin soporte en el viento cinéreo. Sostenido por una respiración, temblorosa y breve.

[...]

Hollejos de hombres sin credo tambaleándose por los pasos elevados como emigrantes en una tierra salvaje. La fragilidad de todo por fin revelada. Viejos y preocupantes problemas desintegrados en la nada y la noche (McCarthy 2011).

Y en medio de tal desolación, un padre y un hijo avanzan unidos por entrañable amor: he aquí la radical diferencia con *Final de partida*, y que le aporta el *pathos* – ausente en la obra teatral – con que *La carretera* nos acorralla sin tregua.

El «hombre» – así es llamado – con su misión imposible de preservar al inocente del horror, de protegerlo sin esperanzas de lograrlo, y de colocar el límite de su perseverar en el mantenimiento de la condición humana. Esto significa – y si esto no es tocar fondo, qué lo es – persuadir al niño de que, cuando él, el padre, ya no esté –porque pronto no va a estar, pues enfermo, sus fuerzas menguan – y vea aproximarse al Otro, tome la pistola de limitadas municiones y se dé

muerte. Y urge cumplimentar el mandato porque los carroñeros, para sustentarse, van mutilando poco a poco a los parcos rebaños de semejantes hacinados en sótanos y ese no puede ser el acto final que le toque al inocente. A uno de esos infiernos llegan en busca de sustento, y el espanto es tal, y tal la desesperación de los rostros de los cautivos, que el horror los pone en fuga para evadir ese destino.

Para el «chico» – también sin nombre – no hay otra opción que madurar a pasos agigantados, con su inocencia a cuestas y aferrado al báculo del bien, conciencia vigilante de su padre, quien comprendió hace rato que la bondad que dicta cumplir con los mandamientos más esenciales pone en riesgo la propia vida: el amar al prójimo y el no matarás son demasiado sublimes en este universo.

Hay, por otra parte, una ausencia que gravita como una piedra en los sueños del hombre, y tal vez en los que el hijo no cuenta: la madre. Ella ha sido sacada rápidamente de escena, como se narra en una remembranza. Petrificada de dolor, avizora con total clarividencia el viacrucis que les aguarda y quiere ahorrárselo a todos. Se ultima con un cuchillo de obsidiana en un rito privado, dejándoles como preciada herencia las dos las balas que quedan. Pero el padre ha sido incapaz de cumplir con lo que nunca se concretó en un pacto. Y el recuerdo de ella, por atrozante, tiene que ser dejado atrás: el leve lastre de su fotografía queda depositado al margen de la carretera mientras prosiguen en su inútil peregrinar.

Llegado a estos extremos, el lector de McCarthy no puede menos que preguntarse por qué nos ha tomado de ese modo por el cuello y nos tiene sin resuello.

¿Qué quiere demostrar?

Podemos a toda costa buscar una admonición, una llamada de alerta, una interpretación trascendental (el padre: «Solo sabía que el niño era su garantía. Y dijo: Si él no es la palabra de Dios, Dios no ha hablado nunca.» -McCarthy 2019); una reflexión existencialista («En esta carretera no hay interlocutores de Dios. Se han ido y me han dejado aquí solo y se han llevado consigo el mundo.» -McCarthy 2019). Pero tales respuestas nunca nos dejan satisfechos, entre otras cosas, porque la novela parte de un hecho consumado, de un escamoteo de la culpa – si es que la hubo – que llevó a tamañas consecuencias: «¿Qué pasó? No lo sé exactamente. Es una buena pregunta» (McCarthy 2019). En efecto, no es un problema planteado en el libro,

que solo quiere mostrar cómo se vive y se lidia con los efectos. Pero el lector, tozudo, especula. ¿Punición divina? Parece la menos probable, pues, se nos aclara, «donde los hombres no pueden vivir a los dioses no les va mucho mejor» (McCarthy 2019). ¿Cataclismo cósmico? ¿Error y desatino tecnológicos? Lo primero secundaría la gratuidad y contingencia de la vida humana, cuyos surgimiento y cese escapan a una lógica superior o trascendente. Lo segundo apunta al absurdo de «una creación perfectamente evolucionada para hacer frente a su propio fin» (McCarthy 2019), como acota el narrador.

El problema radica en si se puede vivir en tal desierto, dominado por el fracaso de la civilización humana, de su vida material y espiritual. Antes de quitársela, la madre ha sido lapidaria: «No somos supervivientes. Esto es una película de terror y nosotros somos muertos andantes» (McCarthy 2019). La derrota se patentiza en el retroceso a la animalidad, al mero instinto de supervivencia. Como restos preservados de un naufragio, emergen máquinas y utensilios herrumbrosos, gasolineras, tiendas abandonadas, automóviles, libros... Su inutilidad en un mundo muerto los vuelve tan fantasmales como los que todavía deambulan entre ellos.

La lucha entre posturas y seres antagónicos es característica del universo literario de Cormac McCarthy. El deslinde no llega a plantearse siempre de modo estricto entre el bien y el mal, por la relatividad que adquieren tales conceptos y la complejidad de los seres en confrontación, aunque no es menos cierto que unos y otros se alinean en posiciones moralmente contrastantes. Piénsese, por ejemplo, en el chico y el juez Holden de *Meridiano de sangre*; en el sheriff Bell y Chigurh, el sicópata de *No es país para viejos*; en el Negro redentor y el Blanco suicida de *Sunset Limited*.

Tal distinción se vuelve casi absoluta en *La carretera*. Por no abundar, no abundan tampoco los matices, están «los buenos» y «los malos», maniqueísmo fundado en unos pocos, básicos valores: el amor y la solidaridad, y su ausencia. El padre zarandea el esquema, pues le toca hacer el trabajo sucio, mientras que la pureza, la inocencia y el dolor constituyen la carga que tiene que llevar el niño. Su preservación final por obra de otros «buenos» – una vez que el padre ha fallecido – es la única e incierta tregua que McCarthy nos concede. La fuerza del amor, atesorada más allá de la muerte y la destrucción, lo sustentan:

Volvió al bosque y se arrodilló al lado de su padre. Estaba envuelto en una manta como el hombre le había prometido y el chico no lo destapó sino que se sentó a su lado y ahora estaba llorando pero no podía parar. Lloró mucho rato. Te hablaré todos los días, susurró. Y no me olvidaré. Pase lo que pase. Luego se levantó y dio media vuelta y regresó a la carretera (McCarthy 2019).

Cormac McCarthy es un explorador de confines, un asiduo de fronteras, geográficas, gnoseológicas, éticas. En *La carretera* la experiencia del límite es extrema, agobiante, reiterada en un *corsi ricorsi* por momentos exasperante. Se toca fondo. Quien desconozca al autor, no puede iniciarse en su lectura con esta novela, pues puede ocurrirle que huya despavorido de su mundo, lo que le acarrearía una pérdida lamentable.

Pasada la última página, cerrado el libro, por obra de una curiosa catarsis percibimos renovada la belleza del mundo, con todos sus seres a cuestas, incluido el hombre. Pero también los abismos de maldad y bondad inscritos en el ADN moral de nuestra especie, así como el enigma que son nuestra vida y nuestro cosmos, y lo pretencioso de todas nuestras respuestas:

Una vez hubo truchas en los arroyos de la montaña. Podías verlas en la corriente ambarina allí donde los bordes blancos de sus aletas se agitaban suavemente en el agua. Olían a musgo en las manos. Se retorcián, bruñidas y musculosas. En sus lomos había dibujos vermiciformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa que no tenía vuelta atrás. Ni posibilidad de arreglo. En las profundas cañadas donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba misterio (McCarthy 2011).

Bibliografía

- McCarthy, Cormac (2011). *La carretera*. Traducción de Luis Murillo Fort. Random house. [ebook]
- Beckett, Samuel (1967). *Final de partida*. En: *Teatro del absurdo*. Prólogo de José Triana. Selección y notas de Virgilio Piñera. La Habana: Instituto del Libro.

PARTE II

DE AQUÍ Y ALLÁ: AHORA Y ENTONCES (ENSAYOS)

El amistoso diálogo entre el Ingenio y la Fortuna en el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio

Que el amor, la fortuna y el ingenio son dominantes en el repertorio de temas del *Decamerón* es algo que corrobora su lectura y ratifican infinidad de textos críticos. Sin embargo, y parafraseando a Italo Calvino cuando define la clasicidad de un libro, tales temas no han terminado de decir lo que tenían que decir, en particular el relativo a los modos en que la Fortuna se asume narrativa y estructuralmente en la obra de Boccaccio, y las implicaciones que de esos modos se derivan.

En el imaginario medieval, en la iconografía y en obras literarias y filosóficas, la Fortuna es representada, sobre todo, por medio de la rueda que rige los destinos de la humanidad. Así aparece, por ejemplo, en *De consolatione philosophiae* (523) de Severino Boecio, en composiciones como los *Carmina Burana* (siglos XII y XIII) o el *Roman de la Rose* (siglo XIII), en las miniaturas de los códices, en el diseño estructural de rosetones de iglesias, como el de la basílica de San Zeno en Verona (XII-XIII) donde, sobre uno de sus ejes, está inscrita una conocida máxima:

*En ego Fortuna moderor mortalibus una,
elevo, depono, bona cunctis vel mala dono,
induo nudatos, denudo veste paratos.
In me confidit si quis, derisus abibit.*

[Solo yo, la Fortuna, gobierno a los mortales;
elevo, depongo, doy a todos los bienes y los males;
visto a quien está desnudo, despojo a quien está vestido.
Si alguien confía en mí, resultará burlado.]

Ese movimiento circular fortuito que constantemente ajetea al

hombre es, según el historiador francés Jacques Le Goff, una reminiscencia de la concepción cíclica del tiempo, dominante en la Antigüedad clásica donde, más allá de las diferencias entre los sistemas filosóficos, varios pensadores se sentían tentados por la idea de un tiempo circular, del «eterno retorno». Afirma Le Goff en *La civilización del occidente medieval*:

La supervivencia más evidente y la más eficaz de todos los mitos circulares es la rueda de la Fortuna. Quien hoy es grande, mañana estará por los suelos. Quien hoy es humilde, mañana la rueda de la Fortuna le llevará a la cumbre. Sus variantes son múltiples. Todas ellas vienen a decir, de una forma u otra, lo que decía una miniatura italiana del siglo XIV: *Sum sine regno, regnabo, regno, regnavi* («No tengo reino, reinaré, reino, he reinado»). Esta imagen procede, sin duda, de Boecio y goza en la iconografía medieval de un extraordinario favor. La rueda de la Fortuna es el armazón ideológico de los rosetones góticos (Le Goff 1999: 143).

Pero el sistema cultural e ideológico medieval se aleja de ese *corsi ricorsi* temporal y opta por el decursar lineal, continuo y finito de una Historia trascendental. Continúa diciendo Le Goff:

El mito [...] de la rueda de la Fortuna [...] no logró impedir que el pensamiento medieval se negara a girar en redondo y que diera un sentido al tiempo, un sentido no giratorio. La historia tiene un principio y un fin, eso es lo esencial. Ese comienzo y ese fin son a la vez positivos y normativos, históricos y teleológicos. Por eso toda crónica, en la Edad Media occidental, comienza por la Creación, por Adán, y si, por humildad, se detiene en la época en que escribe el cronista, deja sobreentendida como verdadera conclusión el Juicio final. Como ya hemos dicho, toda crónica medieval es «un relato de la historia universal» (Le Goff 1999: 143).

Con todo ese imaginario, culto y popular, visual y escrito, estaba en contacto Boccaccio. Se suele señalar cuán cercana pudo resultarle la visión dantesca de la Fortuna, tal como aparece desarrollada en el canto VII del *Infierno*, vv. 67-96. Explica allí Virgilio a su discípulo que, del mismo modo en que Dios confió a las jerarquías angélicas el

movimiento de los cielos, predispuso otra inteligencia celeste para que se encargara del continuo mutar de los bienes y de la suerte del hombre. Así pues, la Fortuna, en la cosmovisión de Dante, secunda por necesidad el deseo divino, y goza de la misma beatitud que el resto de las inteligencias motoras. Esta manera de concebirla se aleja de la interpretación más extendida que la quiere ciega, caprichosa, y sinónimo de lo azaroso y casual, y en consecuencia, se convierte en un equivalente de la Providencia, convicción que Dante ratifica en *La monarquía* al expresar que la Fortuna es la «causa a la que nosotros, con mayor objetividad y acierto, llamamos divina Providencia» (Alighieri MCMLXV: 722).

La connotación de la Fortuna más extendida en el Medioevo oficial, esto es, la sucesión cíclica de bienestar y miseria, así como la concepción providencial, están explícitamente suscritas en el *Decamerón*. Recuérdese, por ejemplo, la conocida declaración de Pampinea cuando presenta el tercer cuento de la II Jornada:

Virtuosas señoras, cuanto más se habla de los hechos de la Fortuna tanto más queda por decir a quien quiera considerarlos bien; y de esto nadie debe asombrarse, si discretamente piensa que todas las cosas, que neciamente llamamos nuestras, están en sus manos, y por consiguiente, según su oculto juicio, ella las muda, sin tregua alguna, de un estado a otro sucesivamente sin ningún orden conocido por nosotros (Boccaccio 1994: 233).

La propia Pampinea, narradora también del segundo cuento de la sexta jornada, el del hornero Cisti, se referirá a ella como «ministra del mundo», y dirá que tiene mil ojos, aunque los necios la imaginen ciega (Boccaccio 1994: 697).

Al tema de la incidencia de la Fortuna en los acontecimientos humanos se dedica explícitamente la II Jornada del *Decamerón*, como lo manifiesta Filomena, reina de ese día: «[...] como desde el principio del mundo los hombres han sido llevados por diversos casos de la Fortuna, y lo serán hasta el fin, todos deben narrar sobre esto: de quien, afectado por diversas contrariedades, haya llegado mejor de lo esperado a buen fin» (Boccaccio 1994: 209). En esas narraciones dominan las alternancias previstas por la rueda de la *ministra*, quien, a reserva de algunas comedidas y oficialistas declaraciones de los na-

rradores, va mostrando su disidencia, entre otras razones porque la felicidad de la posición elevada se asocia con el bienestar económico y con el disfrute de los placeres de una clase emergente, la de los hombres de negocios de variopinta gama social, mientras que la desgracia y la caída son sinónimos de miseria y de pérdida de un goce ajeno a la moral normativa. Aquí, el rey iconográfico es sustituido por el mercader entronizado, destronado y sucesivamente devuelto a la cima de sus riquezas y su bienestar, o arrastrado a una nueva miseria. En consecuencia, la Fortuna funciona también como articulación compositiva de la Jornada II, siendo la alternancia entre bonanza e infelicidad el motor de los argumentos, como lo demuestran, entre otras, las historias de Rinaldo d'Asti, quien, despojado de sus riquezas y vestiduras por ladrones, termina acogido por una bella y complaciente dama y recupera luego sus bienes (II,2); la de Alessandro y sus tíos, cuyos dispendios provocan la ruina de todos, hasta que el primero conoce a un poderoso Abad que resulta ser la hija del rey de Inglaterra, con quien termina casándose de modo que la familia puede recobrar su haber (II,3); la de Landolfo Rúfolo, que pasa de comerciante a corsario, luego a náufrago, y finalmente a dueño de un cofre lleno de riquezas (II, 4); la de Andreuccio de Perugia (II, 5), llena de caídas y ascensiones y con una perfecta circularidad en su composición; en fin, la de Alatiel (II, 7), quien pasa por manos de ocho hombres que la hacen objeto de sus deseos y la colman de riquezas, pero también la convierten en causa de discordias y muerte, hasta que regresa «doncella» al noveno, es decir, al pretendiente y luego marido a quien desde el inicio estuvo destinada. Como queda manifiesto en estos y otros relatos, el tema de la Fortuna se asocia con frecuencia al tópico del viaje, ya sea por mar, ya por tierra, incorporando así variabilidad y riqueza temática. Esas rutas, esos desplazamientos de los personajes, facilitan la intervención de la casualidad y lo imprevisto, propician encuentros con mundos y seres ajenos al universo familiar de los implicados, dotando al libro de una apertura geográfica y facilitando los intercambios sociales y estamentales. La presencia del tópico del viaje va diseñando sutilmente un sistema de imágenes donde la circularidad de las peripecias causadas por la Fortuna se abre hacia la horizontalidad y el progreso presupuestos en el camino.

Por otra parte, junto a las connotaciones edificantes, providenciales, de escasa o nula incidencia en el libro, se advierte a menudo un

tratamiento familiar, popular, de la Fortuna, refrendado por los muchos calificativos con que se la designa: «enemiga de los dichosos», «envidiosa de tan largo y de tan grande deleite», «inconstante», «arrepentida de la súbita injuria», «alegre», «súbitamente airada», otorgadora de bienes pero «no discretamente como debe ser, sino desconsideradamente la mayoría de las veces los confiere», y un largo etcétera.

Vinculado a lo dicho se advierte, asimismo, otro manejo de la Fortuna en el libro: ella es sinónimo de trama, de historia narrativa, y, en consecuencia, es la gran antagonista de todos esos seres que se debaten en circunstancias terrenales y cotidianas, y que apelan a su ingenio o manifiestan su necesidad a la hora de vencer las pruebas con que los reta. Visto así, el tema de la Fortuna es dominante en todo el libro, y no solo el rector de la II Jornada, algo que deja entrever la narradora Neifile al tomar el mando y proponer el asunto principal sobre el que versarán las historias de la III Jornada:

[...] cuando nos reunamos el domingo después de dormir, como hoy hemos tenido muy amplio margen para conversar razonando, tanto porque tendréis más tiempo para pensar, como porque será mejor aún que se limite un poco la libertad en relatar, *y que se hable de uno de los muchos hechos de la Fortuna*, pues he pensado que sea este: de quien con ingenio lograrse algo muy deseado o recuperase lo perdido (Boccaccio 1994: 358. *Cursivas nuestras*).

Así, pues, frente a la Fortuna, el ingenio, que la puede derrotar o, al menos, hacer que el juego quede en tablas, como se dice en el ajedrez. Y el terreno idóneo para estos combates es, sin duda, el amor. El insigne Vittore Branca en su imprescindible monografía *Boccaccio medievale* insiste en la unión inextricable entre estas fuerzas:

La Fortuna y el Amor, como medidas y pruebas supremas de la capacidad del hombre – y en consecuencia, la destreza y el ingenio ante los acontecimientos cotidianos de la vida – son, como hemos visto, los grandes temas que, en estrecha relación, inspiran y articulan la serie

de grandes frescos que componen el *Decamerón* ³⁸.

Esta pagana trinidad manifiesta su dominio y validez como regente de la vida humana a partir de un curioso manejo de la temporalidad en numerosos relatos del libro. Si el ingenio logra, en los diversos casos en que la consecución del placer es la meta, vencer todas las pruebas con que la Fortuna lo desafía, ella lo premia con una *duración* que no se verá afectada por los vaivenes de una caprichosa rueda, como lo demuestran un buen número de finales. Para ilustrarlo se han seleccionado cuentos de la III y VII jornadas, encarecedoras del ingenio humano. Recordemos que los temas generales son, respectivamente:

III: «(...) bajo el mandato de Neifile, se trata de quien con ingenio lograse algo muy deseado, o recuperase lo perdido» (Boccaccio 1994: 361).

VII: «(...) bajo el mandato de Dioneo, se trata de las burlas que por amor o para su propia salvación las mujeres han hecho a sus maridos, habiéndolo advertido ellos o no» (Boccaccio 1994: 753).

He aquí algunas conclusiones de las historias (las cursivas son nuevas):

III,3: «Y poniéndose de acuerdo, hicieron de manera que, sin volver más al señor fraile, con la misma felicidad volvieron a estar juntos *otras muchas noches*; a las que ruego a Dios que por su santa misericordia pronto me lleve a mí y a todas las almas cristianas que lo deseen» (Boccaccio 1994: 394).

III,5: «Y ella, al verle llegar, yéndose a su encuentro, le recibió con grandísima alegría, y él abrazándola y besándola cien mil veces, la siguió por las escaleras arriba; y acostándose sin tardanza conocieron los últimos términos del amor. *Y aunque esta fue la primera vez, no fue en cambio la última*; porque mientras el caballero estuvo en Milán, y aun

³⁸ «La Fortuna e L'Amore, come somme misure e prove della capacità dell'uomo –e per conseguenza l'industria e l'ingegno nelle quotidiane vicende della vita– sono, come abbiamo visto, i grandi temi che, connessi l'uno all'altro, ispirano e articolano la serie dei grandi affreschi che compongono il *Decameron*» (Branca 1975: 20. Traducción nuestra).

tras su regreso, el Zima volvió *otras muchas veces* con grandísimo placer de ambas partes» (Boccaccio 1994: 410).

III,6: «Y al ver entonces la señora cuánto más sabrosos fuesen los besos del amante que los del marido, cambiando su dureza en dulce amor hacia Ricciardo, a partir de ese día le amó muy tiernamente, y actuando muy cautamente *gozaron de su amor muchas veces*. Dios nos haga gozar a nosotros del nuestro» (Boccaccio 1994: 420).

VII,5: «Por lo que la sabia señora, como si le hubiesen dado licencia para hacer su gusto, sin hacer que su amante entrase por el tejado, como van las gatas, sino por la puerta, obrando discretamente se dio luego con él, *muchas veces*, buenos ratos y vida alegre» (Boccaccio 1994:794).

VII,7: «(...) Aniquino y la señora tuvieron *muchas más ocasiones de las que por ventura habían tenido* de hacer aquello que era su deleite y placer, mientras que Aniquino quiso vivir con Egano en Bolonia» (Boccaccio 1994: 809).

VII,9: «Arriguccio (...) dejó en paz a su esposa; quien no solo huyó del peligro que la acechaba con sagacidad, sino que se abrió el camino *para poder hacer en lo sucesivo todos sus gustos, sin tener nunca más* miedo alguno del marido» (Boccaccio 1994: 819).

Tales treguas constituyen, como decíamos, la recompensa del ingenio y están libres, al menos en ese orden específico, de contrariedades y mutaciones. La duración que corona los resultados es benévolamente cíclica, iterativa, y se inscribe en la progresión de un tiempo humano individual, y no ciertamente en ese «relato de historia universal» y trascendental del que hablaba Le Goff, tal como se manifestaba en obras que respondían a una mentalidad oficial restrictiva. En otras palabras: la Fortuna, abandonando su eventual connotación providencial, y vuelta acicate u oponente para el obrar humano, premia el ingenio con el progreso, expresado en el *Decamerón* como iteración y prolongación del goce.

En este sentido se revela también ilustrativo el cuento protagonizado por Nastagio degli Onesti (V, 8). Allí, como se recordará, el joven Nastagio, amante desdeñado, mientras rumia su pesar paseándose por el pinar de Chiassi, se encuentra casualmente con las almas de dos amantes culpables, protagonistas de una caza infernal. Habiendo sabido que todos los viernes, a mediodía, su cíclico y ultrate-

rrenal castigo los lleva al mismo pinar, organiza para esos mismos día y hora un banquete al que ha invitado a su altiva amada, quien, al ver cómo la mujer de la visión es cruelmente castigada, entre otras razones por no haber correspondido a su amante, se aviene a secundar los reclamos amorosos de Nastagio y hasta a convertirse en su esposa. El final es semejante a los que hemos visto:

Y Nastagio, desposándola al domingo siguiente y celebrando sus bodas, vivió felizmente con ella *mucho tiempo*. Y este miedo no fue solamente la causa de este bienestar, sino que todas las ravenesas se volvieron temerosas, por lo que *siempre, en lo sucesivo*, fueron mucho más dóciles a los deseos de los hombres de lo que habían sido antes (Boccaccio 1994: 661).

Interesa subrayar, de acuerdo con nuestro propósito, cómo el orden trascendental y punitivo, que preside la visión ultramundana, es superado por la astucia y la industria de Nastagio. La Fortuna que le propicia el encuentro y que lo premia con la recompensa final no es sinónimo de la Providencia que rige el *contrapasso* de los amantes culpables. De modo semejante, el tiempo cíclico del castigo presente en el relato interpolado es trascendido por el transcurrir lineal y progresivo de la historia protagonizada por Nastagio, proyectada hacia un futuro de bienestar.

La Fortuna daría todavía de qué hablar a Boccaccio en libros posteriores, y con connotaciones diversas a las aquí examinadas, como sucede en *De casibus virorum illustrium* (iniciado en torno a 1355) donde se insiste en su arbitrariedad y rigor mediante una serie de relatos protagonizados por famosos personajes, antiguos y contemporáneos del autor. En una sugerente miniatura del siglo XV que acompaña una traducción francesa de ese libro, *Des cas de nobles hommes et femmes*, realizada por Laurent de Premierfait en 1458, ilustrada por Jean Fouquet entre 1460 y 1465 (Sánchez Márquez 2011), se puede ver a Boccaccio y a la Fortuna en amistoso diálogo: mientras él escribe su obra ella se le aparece propicia, ricamente ataviada, siempre vendada y poseedora de múltiples brazos, alusivos – tal vez – a su infinidad de recursos, a su poder, a su pagana terrenalidad. Si así se la considera, la imagen convendría mejor al *Decamerón* donde la Fortuna es figura, cifra, firma del genio narrativo de Boccaccio, y él la auténtica

Providencia de esa comedia humana, tan cercana y perdurable.

Bibliografía

- Alighieri, Dante (MCMLXV). *La monarquía*. En: *Obras completas*. Versión castellana de Nicolás González Ruiz. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Boccaccio, Giovanni (1994). *Decamerón*. Edición de María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- Branca, Vittore (1975). *Boccaccio medievale*. Firenze: Quarta edizione accresciuta. G. C. Sansoni.
http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_17/pdfs/articles/9%20ehumanista17.c.sanchez.pdf
- Le Goff, Jacques (1999). *La civilización del occidente medieval*. Traducción de Godofredo González. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Sánchez Márquez, Carles (2011). *Fortuna velut luna: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento*. *eHumanista*. Volume 17. En:
http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_17/pdfs/articles/9%20ehumanista17.c.sanchez.pdf
[último acceso: 02.02.2021]

*Aunque desnudo y sin pellejo vaya,
fue de un grado mayor de lo que piensas:
sodomitas prohombres, hocicar
de hormigas y libretazos dantescos*

El tiempo transcurrido desde su gestación y difusión – siete siglos – ha puesto perfectamente de acuerdo a *La Divina Comedia* con su época, la Edad Media, al punto de considerársela una de sus más cabales expresiones en el terreno literario. Pero tal enunciación necesita de matices. Empezando por el propio concepto de esa «edad del medio» que abarca, de acuerdo con la historiografía al uso, la friolera de diez siglos, y que estaba ya concluyendo cuando el florentino Dante Alighieri escribió la que solo llamó *Comedia* – pronto la posteridad se encargaría de divinizarla –, finalizada en 1321, año también del deceso de su autor. De modo que sería más exacto decir que la obra es tributaria de las mentalidades, de la cultura, del espíritu de época – como quiera llamársele a ese cambio de sensibilidad o período protohumanista – propios del otoño del Medioevo. Tal ajuste avala mejor la concordancia entre el texto y su mundo, donde siguen operando, a reserva de las luces que se otean en el horizonte, una serie de principios rectores a los que Dante da su anuencia: la trascendencia de la vida y la inmortalidad del alma; el respeto por ciertas autoridades que le han conferido consistencia filosófica, científica y teológica a las «verdades eternas»; la prevalencia de la fe ante la duda; el cultivo de la sabiduría, aunque coartada por límites que no hay que sobrepasar; la suscripción de un credo hondamente profesado, como lo testimonian tantas páginas de su obra mayor.

Concedido todo lo anterior, nos interesa, sin embargo, insistir en que Dante fue también un artista que se tomó un buen número de libertades y modificó a su antojo bien establecidos artículos de fe o juicios morales, sobre todo si sus aportes, subversiones o desafíos garantizaban el efecto poético del texto y subrayaban una convicción.

Empezando por el rol concedido a Beatriz, entidad controvertida y responsable de que se lleve a término la salvación de Dante-personaje, entre otras razones por ser cifra alegórica del amor divino y de la teología, luego de haber sido pasada por el filtro de la *donna angelicata* del *dolce stil nuovo*, «[...] una invención de formidable atrevimiento – según el tan difundido decir de Harold Bloom – y el hecho de colocarla en el mismísimo engranaje de la maquinaria cristiana de salvación es el acto más audaz del poeta a la hora de transformar su fe heredada en algo más propio» (Bloom 1985: 88). Tal originalidad, a bien ver, siempre ha sido motivo de exégesis, comentarios y tempranos reparos, empezando por los del contemporáneo de Dante, Cecco d'Ascoli, quien le reprochaba al poeta que pensara que las mujeres – a excepción de la Virgen María – tuvieran «intelecto»³⁹. De hecho, podría componerse toda una lista probatoria de su apartamiento de lo normativo. Su concepción del Limbo, por ejemplo, es muy original, tanto por su condición de *locus amoenus* como por sus habitantes. Allí a los niños no bautizados – como lo preveía la teología al uso – los acompañan adultos que, por fuerza, desconocieron la «buena nueva», tales los personajes grecorromanos que festejan a Dante, a los que se suman al menos dos musulmanes notables, Averroes y Saladino. Concordantemente con tal «libretazo», Dante convierte al suicida Cautón en guardián del Purgatorio y salva de plano a Trajano, Estacio y

³⁹ Teodolinda Barolini en su agudo y bien documentado texto «Contemporaries who found heterodoxy in Dante Featuring (But not Exclusively) Cecco d'Ascoli» (Barolini 2014: 259-275) expone en detalle la corrección ortodoxa del pensamiento heterodoxo de Dante realizada por el contemporáneo Cecco d'Ascoli, profesor de la Universidad de Boloña y astrólogo, en su obra *Acerba*. Según Barolini «Cecco shows us incontrovertibly that the idea of a guide to the Transcendent who is a young and beautiful and historically embodied female is vastly problematic, far beyond his culture's horizon of expectation» [p.267]; «[...] he attacks Dante for his progressive view of women's intellect, depicting Dante as a foolish naïf whose belief that women possess intellect is the equivalent of looking for the Virgin Mary in the streets of Ravenna» [p. 268]. [«Cecco nos muestra de manera incontrovertible que la idea de que una mujer joven, hermosa, y proveniente de la historia sea la guía hacia el mundo de lo Trascendente es enormemente problemática y va más allá del horizonte de expectativas de su cultura»; «[...] él ataca a Dante por su visión progresista sobre el intelecto de las mujeres, y lo muestra como un ingenuo e insensato cuya creencia de que las mujeres poseen intelecto equivaldría a buscar a la Virgen María en las calles de Rávena». [Traducción por M. Bello de esta y otras citas, salvo que se indique lo contrario].

Rifeo⁴⁰. Sin ánimo de exhaustividad podrían citarse otro par de casos, como lo son su manejo arbitrario, y en consecuencia expresivo, del arrepentimiento *in extremis* al negarle tal chance a Fray Alberigo, cuya alma es castigada en el Cocito de los traidores estando todavía vivo (*Infierno* XXXIII); o cuando les veta a los suicidas el revestimiento de sus cuerpos luego del Juicio Final (*Infierno* XIII). A todo a ello habría que añadir lo que todo lector de la *Divina comedia* ha experimentado: su lección humanista de que en la totalidad aparente del ser conviven muchos rasgos y actitudes apreciables, y hasta loables, que un pecado específico no puede cancelar, de modo que el repudio de una faceta no impide la empatía con las otras. La consecuencia es la paradoja, pues algunos réprobos devienen paradigmas: de la pasión de amor carnal (la delicada, frágil y «lujuriosa» Francesca); de majestad imponente y combativa (el hereje Farinata degli Uberti); de conmovedor amor paternal (el también hereje Cavalcante dei Cavalcanti y el traidor Ugolino della Gherardesca); de honor y cumplido vasallaje (el suicida Pier della Vigna); de entrega al conocimiento (el falaz consejero Ulises); de patriotismo y virtud cívica (los sodomitas de los cantos XV y XVI del *Infierno*). Y a propósito, vale la pena detenerse a considerar la inusual y hasta revolucionaria manera en que Dante maneja en la *Comedia* el pecado y la purgación de la sodomía, tanto por las interrogantes que plantea como por el deseo de ensayar una respuesta⁴¹.

Como es harto conocido, en el séptimo círculo del *Infierno*, en el tercer recinto, y en el área específica donde penan los violentos contra

⁴⁰ Véase, al respecto, el citado artículo de Barolini (2014: 261), de donde se toman esos ejemplos.

⁴¹ Como sucede con cualquier aspecto relativo a la *Divina comedia*, también este tema ha sido objeto de contribuciones muy significativas. De obligada mención es el ensayo de Joseph Pequigney, «Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*» (Pequigney 1991: 22-42) donde hace notar que «The representation of sodomy in the *Divine Comedy* is fuller, more complicated, less consistent, more heterodox, profounder, and more important than the commentary has yet made known. Expositors as a rule devote minimal attention to the subject, and there are those who seek to explain some or most of it away. The result is a conspicuous exegetical deficiency [...] (p. 22)». «La representación de la sodomía en la *Divina comedia* es más plena, más complicada, menos consecuente, más heterodoxa, más profunda y más importante de lo que los comentarios del texto hasta ahora han dado a conocer. Los expositores, por regla general, dedican poca atención al tema, y hay quienes buscan explicarlo solo parcialmente. El resultado es una notoria deficiencia exegética.»] Igualmente habría que recordar el trabajo sobre el tema de John E. Boswell, «Dante and the sodomites» (Boswell 1994: 63-76).

la naturaleza, es decir, un arenal ardiente, se encuentra el otrora maestro de Dante, Brunetto Latini⁴², quien fuera responsable de su formación filosófica y cultural, amén de su guía en política y ética cívica. Los tres tomos de *Li livres dou Trésor*, una obra enciclopédica de cierto valor entonces y escrita en francés (en lengua de oíl, para ser más exactos), así como los versos mediocres del poema didáctico-alegórico *Il Tesoretto*, constituyeron un legado que lo hubiera condenado irremediablemente al olvido si no lo hubiese impedido su antiguo pupilo al transmutarlo en personaje de su *Infierno*. Se nos asegura que de su sodomía solo habla Dante, no hay más noticias⁴³. Tal vez el asunto fuera de dominio público, pero la *vox populi* no siempre se eterniza en la letra escrita. De modo que si todos sabían de la «contranatura» del maestro, y a Dante, por su parte, le constaba, no podía «salvarlo» pues aspiraba a que se apreciara la justeza de su veredicto. Pero, vamos, podía concebirlo arrepentido, como sugiere algún exégeta⁴⁴, y haberlo colocado en el *Purgatorio*. O Brunetto era genio y figura hasta la sepultura y nadie se hubiera tragado la conversión, o a Dante le venía que ni pintado para su episodio infernal, por el contraste que se potencia en el pasaje entre su miserable estado ultramundano y sus principios cívicos y humanos.

Allí está, pues, *ser* Brunetto, irreconocible de puro tiznado, conde-

⁴² Apunta Vittorio Sermoni en su comentario del XV canto del *Infierno*: «Dante non era mai andato a scuola da Brunetto Latini (anche perché è escluso che Brunetto Latini tenesse scuola). Certo, con disordinata assiduità, ne aveva frequentato la conversazione; e, come capita fra un giovane di grandi ardimenti intellettuali e un vecchio di stagionata e prodiga esperienza, dev'essersi creato fra loro quel libero rapporto pedagógico che si alimenta di una predilezione reciproca quanto asimmetrica. D'altronde, il *voi* con cui il pellegrino interpella l'anima ustionata del notaio tradisce una soggezione circostanziata da una lunga familiarità: *Siete voi qui, ser Brunetto?*» (Sermoni 1988: 219). [«Dante no había ido a la escuela de Brunetto (entre otras razones porque Brunetto Latini no la tenía). Ciertamente, con desordenada asiduidad existía entre ambos un frecuente intercambio, y como sucede entre un joven con grandes entusiasmos intelectuales y un anciano de añeja y pródiga experiencia, debe haber nacido entre ellos esa libre relación pedagógica que se alimenta de una predilección tan recíproca como asimétrica. Por otra parte, el *voi* con que el peregrino interpela al alma quemada del notario pone de manifiesto una sujeción nacida de una larga familiaridad: *Estáis aquí, señor Brunetto?*»].

⁴³ Es la opinión de Sermoni, por ejemplo. Para esta y otras consideraciones relativas a la presencia de Latini como condenado del *Infierno* véase, asimismo, el comentario introductorio al Canto XV del *Infierno*, en: Alighieri 1988: 219-221.

⁴⁴ Por ejemplo, los comentaristas Bosco y Reggio en su presentación del Canto XV (Alighieri 1988: 219).

nado a moverse en escuadra por el arenal mientras trata de esquivar la lluvia de fuego, semejante a la que arrasó a Sodoma y a Gomorra:

«Hijo, no te disguste – me repuso –
si Brunetto Latini deja un rato
a su grupo y contigo se detiene.»

Y yo le dije: «Os lo pido gustoso;
y si queréis que yo, con vos me pare,
lo haré si place a aquel con el que ando.»

«Hijo – repuso –, aquel de este rebaño
que se para, después cien años yace,
sin defenderse cuando el fuego quema.

Camina pues: yo marcharé a tu lado;
y alcanzaré más tarde a mi mesnada,
que va llorando sus eternos males.»
[*Infierno*, XV, vv. 31-42. En: Alighieri 2011: 164]

Dante, que avanza por una elevación del terreno donde no le alcanzan las llamas, ni por asomo piensa descender de allí, pero sí inclina la cabeza en muestra de respeto para escuchar al condenado. Brunetto lamenta no haberle estado cerca cuando aquel se entregó de lleno a la política y le vaticina cuán ingrata se mostrará Florencia a sus desvelos, ya que está llena de «gente [...] avara, envidiosa y soberbia» [*Infierno*, XV, v.68. En: Alighieri 2011: 165].

Dante corresponde conmovido al afecto de su mentor:

«Si pudiera cumplirse mi deseo
aún no estaríais vos – le repliqué –
de la humana natura separado;

que en mi mente está fija y aún me apena,
querida y buena, la paterna imagen
vuestra, cuando en el mundo hora tras hora
me enseñabais que el hombre se hace eterno;
y cuánto os lo agradezco, mientras viva,

conviene que en mi lengua se proclame.»

[*Infierno*, XV, vv. 79-87. En: Alighieri 2011: 166].

Despedido Brunetto al final del Canto XV, continúan llegando florentinos ilustres, ahora en el XVI. No se la pasan bien tampoco. Dante, siempre desde su altura protectora, se duele profundamente de sus quemaduras, mientras Virgilio lo conmina a dialogar:

¡Ah, cuántas llagas vi en aquellos miembros,
viejas y nuevas, de la llama ardidas!
me siento aún dolorido al recordarlo.

A sus gritos mi guía se detuvo;
volvió el rostro hacia mí, y me dijo: «Espera,
pues hay que ser cortés con esta gente.

Y si no fuese por el crudo fuego
que este sitio asaetea, te diría
que te apresures tú mejor que ellos.»
[*Infierno*, XVI, vv. 10-18. En: Alighieri 2011: 169].

Aquí están Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci, miembros ilustres de una generación modelo, raza en extinción en tiempos en los que ya no domina el honor sino la ganancia, lamento dantesco reiterado en la *Comedia* y síntesis de las noticias que el peregrino ofrece a sus oyentes circunstanciales, ante quienes hace patente su reverencia:

Luego empecé: «No desprecio, mas pena
en mi interior me causa vuestro estado,
y es tanta que no puedo desprenderla,
[...]
De vuestra tierra soy, y desde siempre
vuestras obras y nombres tan honrados,

con afecto he escuchado y retenido.»

[*Infierno*, XVI, vv. 52-54; 58-60. En: Alighieri 2011: 171]⁴⁵

Por ellos y otros conciudadanos insignes se ha interesado Dante apenas se ha adentrado en el Infierno y ha encontrado al primer florentino, el glotón Ciaccio (círculo III), quien le anuncia que ya los verá más abajo [*Infierno* VI, 79-84]. Una vez *in situ*, su entusiasmo se incrementa tanto que falta poco para que salte al arenal en llamas con tal de estarles cerca:

Si hubiera estado a cubierto del fuego,
me hubiera ido detrás de ellos al punto,
y no creo que al guía le importase;

mas me hubiera abrasado, y de ese modo
venció el miedo al deseo que tenía,
pues de abrazarles yo me hallaba ansioso.

[*Infierno*, XVI, vv. 46-51. En: Alighieri 2011: 170].

En fin, que Latini, Guerra, Aldobrandi, Rusticucci, reverenciados modelos de ciudadanos ilustres, han puesto nuevamente al peregrino en el trance de afrontar esa «guerra de la piedad» [*Infierno* II, 4-6] que en los cantos liminares preveía como retadora: cómo no compadecer a sus semejantes, cómo no dejar constancia de la admiración hacia esa ilustre generación precedente, honra de una Florencia que «soberbia/fue en aquel tiempo tal como ahora es puta» [*Purgatorio* XI, vv.113-114. En: Alighieri 2011: 363]. Pero Dios los puso allí, y la compasión y sus entusiasmos chocan con un límite cuya transgresión pondría en entredicho la justicia divina: orgullo humano imperdonable en este mundo.

Pero Dante no ha todavía terminado con la «transgresión» homosexual. Otro encuentro singular nos tiene reservado en el *Purgatorio*.

Antes de proseguir, conviene recordar que tras el ordenamiento moral de los dos primeros reinos de ultratumba subyacen dos siste-

⁴⁵ Antes Jacopo Rusticucci ha presentado a su compañero de pena con los versos que dan título a este trabajo: «Este, de quien me ves pisar las huellas, / aunque desnudo y sin pellejo vaya, / fue de un grado mayor de lo que piensas, / [...] se llamó Guido Guerra, y en su vida/mucho obró con su espada y con su juicio». [*Infierno* XVI, vv. 34-39. En: Alighieri 2011: 170].

mas de clasificación de las culpas que, sin ser antagónicos, condicionan el diseño. La tripartición aristotélico-tomística rige el *Infierno*, con sus tres órdenes de pecadores: incontinentes, violentos y fraudulentos. Ellos incluyen, a su vez, un buen número de faltas, con subdivisiones muy particularizadas. En cambio, en el diseño más simplificado del *Purgatorio* son los siete pecados capitales los que determinan el número de gradas o cornisas que conforman la montaña – antes de subir por ella hay otras zonas que superar, que constituyen el Antepurgatorio, igual que hubo un Anteinfierno –. También esos pecados se dividen en tres grupos que, en orden ascendente, van de los más graves a los más leves: Amor dirigido al mal (soberbios, envidiosos, iracundos); Amor poco vigoroso por el bien (indolentes); Amor excesivo por los bienes terrenales (avaros y pródigos⁴⁶; golosos, lujuriosos).

Lo curioso es que Dante en el *Purgatorio* le da a la sodomía un tratamiento inédito al incluir entre los lujuriosos tanto a los amantes heterosexuales como a los homosexuales. La lujuria aquí es el pecado más leve, purgado en el séptimo y último rellano, separado de la cumbre ocupada por el Paraíso Terrenal solo por un límite (la cortina de fuego), mientras que se les reserva a los glotones la cornisa inmediatamente inferior (de modo similar ha operado en la gradación del *Infierno*). Con tal diseño, entre otras cosas, está contrariando lo dicho por Santo Tomás en su *Ética*, quien consideraba la gula como más leve que la lujuria:

Ahora bien, los vicios carnales, es decir, la gula y la lujuria, consisten en los placeres del tacto, o sea, el de la comida y el del deleite carnal, los más vehementes de los placeres corporales. De ahí que por estos vicios se decida el hombre con resolución en favor de lo corporal, y, en consecuencia, quede debilitada su operación en el plano intelectual. Este fenómeno se da más en la lujuria que en la gula, por ser más fuerte el placer venéreo que el del alimento. De ahí que de la lujuria se origine la ceguera de la mente, que excluye casi de manera total el conocimiento de los bienes espirituales; de la gula, en cambio, procede el embotamiento de los sentidos, que hace al hombre torpe para cap-

⁴⁶ Al igual que sucede en el *Infierno*, estos dos pecados se presentan aunados y, por lo tanto, comparten el espacio asignado para el castigo y la expiación.

tar las cosas [*Suma de teología*, II-IIa, cuestión 15, artículo 3 (Aquino 1990: 145)].

Asimismo, en la grada lujuriosa encuentran Dante y Virgilio a los poetas Guido Guinizelli y Arnaldo Daniello, famosos rimadores del amor cortés – el primero boloñés, el segundo provenzal – y figuras de referencia para Dante y sus correligionarios del *dolce stil novo*. Ellos están ya dentro de las llamas purificadoras que constituyen la última expiación antes de acceder al Edén, integrados a una escuadra de penitentes que avanza por la derecha. Dante, Virgilio y Estacio – quien se les ha unido en la quinta cornisa – caminan en fila india por el estrecho margen que queda entre el fuego y el vacío. En un momento dado se percatan de que en dirección a los lujuriosos antes descritos, es decir, en sentido contrario, avanza un segundo grupo, siempre dentro del fuego redentor. Lujuriosos todos, mientras que los primeros pecaron de modo heterosexual («hermafrodito» dice Dante⁴⁷), los segundos lo hicieron «contra natura» (de ahí su desplazamiento anómalo). Al cruzarse las dos hileras sus integrantes se besan con afecto como «una a la otra se hocican las hormigas, / por saber de su suerte y su camino» (*Purgatorio*, XXVI, 35,36), y luego todos continúan adelante aduciendo ejemplos de lascivia castigada.

Sorprendente, sin duda, el episodio, y a todas luces a contracorriente de los dictámenes contemporáneos censuradores del amor sodomítico. Pues, según – de nuevo – Santo Tomás:

[...] existe una determinada especie de lujuria en la que hay una razón de torpeza que hace que el acto venéreo sea malo. Esto puede darse bajo un doble aspecto. En primer lugar, porque choca contra la recta razón, como sucede en todo vicio de lujuria. En segundo lugar, porque se opone también al mismo orden natural del acto venéreo apropiado a la especie humana, y entonces se llama vicio contra la naturaleza. Esto puede suceder de varios modos. Primero, si se procura la polución sin coito carnal, por puro placer, lo cual constituye el pecado

⁴⁷ «Hermafrodita fue nuestro pecado;/y pues que no observamos ley humana, /siguiendo el apetito como bestias,/en nuestro oprobio, por nosotros se oye/cuando partimos el nombre de aquella/que en el leño bestial bestia se hizo» (en alusión a Pasifae, ejemplo de incontinencia sexual). (*Purgatorio* XXVI, vv. 82-87. En Alighieri 2011: 463).

de *inmundicia*, al que suele llamarse *molice*. En segundo lugar, si se realiza el coito con una cosa de distinta especie, lo cual se llama *bestialidad*. En tercer lugar, si se realiza el coito con el sexo no debido, sea de varón con varón o de mujer con mujer, como dice el Apóstol en Rom. 1, 26-27, y que se llama vicio sodomítico. En cuarto lugar, cuando no se observa el modo natural de realizar el coito, sea porque se hace con un instrumento no debido o porque se emplean otras formas bestiales y monstruosas antinaturales [*Suma de teología*, II-IIIb, cuestión 154, artículo 11 (Aquino 1994: 483)].

Mientras que en el capítulo II («Entre quiénes puede existir el amor») del tratado *De amore* de Andrés el Capellán, ampliamente conocido y citado durante el Medioevo, inspirador de toda una filosofía sobre tal sentimiento y regulador de la práctica amorosa en el trato social y cortesano – y en consecuencia, de su tratamiento lírico – se postulaba:

Antes que nada es preciso advertir esto: que el amor no puede existir más que entre personas de distinto sexo. En efecto, el amor no puede surgir entre dos hombres o entre dos mujeres, pues dos personas del mismo sexo en modo alguno son aptas para darse recíprocamente las suertes del amor, ni para llevar a cabo sus actos naturales. Pues lo que la naturaleza no permite, el amor se avergüenza de aceptarlo (Capellán 1990: 59).

Y por si quedaran dudas, el tan desenfadado autor del *Decamerón*, ya anciano y retornado al redil de la corrección moral, al comentar el canto XV del *Infierno* suscribe lo antes establecido – y hasta con sus toques misóginos –:

Según estas palabras [se refiere a lo que dice Brunetto Latini cuando se despide. Nota de M.B.] parece haber algunas diferencias entre los que pecaron contra la naturaleza, puesto que son atormentados en diversos grupos, y no quiere uno estar con el otro. Y sin dudas hay diferencias ya que no solamente de una manera y con una sola especie de persona o ser se comete. Cométese este pecado cuando dos personas del mismo sexo a ello se disponen, es decir dos hombres y de manera semejante dos mujeres; lo que sucede a menudo y, según afirman al-

gunos, ellas primero cayeron en este vicio y lo transmitieron luego a los hombres. Se comete también este pecado cuando el hombre y la mujer, aun cuando sean marido y mujer, se unen deshonestamente y contra las reglas establecidas por la naturaleza y las leyes canónicas. Se comete igualmente cuando el hombre o la mujer lo lleva a cabo con un animal, algo que no solo resulta muy abominable a Dios sino incluso a los hombres execrables. Debemos pensar, entonces, que, puesto que en esta práctica más o menos gravemente se peca, los pecadores son más o menos gravemente castigados por la divina justicia, y de modo diferente (Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*)⁴⁸.

Tornando al pasaje del *Purgatorio*, el desenlace es previsible: aunque con reticencia y temor por parte de Dante, él, Virgilio y Estacio abandonan el rellano y se introducen en la cortina ardiente [*Purgatorio* XXVII, 10-54]. Se asevera, por un lado, que con tal acto el autor está indicando su principal culpa y la necesidad de lavarla⁴⁹; por el otro – sin que sea excluyente – que es un rito que tienen indefectiblemente que cumplir todos los que concluyen su periplo purgatorial⁵⁰. Lo cier-

⁴⁸ «Apare per queste parole alcuna differenza esser tra quegli che contro a natura peccarono poichè per diverse schiere son tormentati, e non osa l'una schiera esser con l'altra; e senza dubbio differenza ci è, per ciò che non solamente in una maniera e con una sola spezie d'animali si commette. Commettesi adunque questo peccato quando due d'un medesimo sesso a ciò si convengono, sì come due uomini, e similmente quando due femine; il che sovente avviene, e, secondo che alcuni vogliono, esse primieramente peccarono in questo vizio e da lor poi divenne agli uomini. Commettesi ancora quando l'uomo e la femina, eziandio la propria moglie col marito, meno che onestamente e secondo la ordinaria regola della natura e ancora delle leggi canoniche, si congiungono insieme. Commettesi ancora quando con alcuno animal bruto o l'uomo o la femina si pone; la qual cosa non solamente a Dio, ma ancora agli scellerati uomini è abominevolissima. E però dobbiam credere che, secondo che in questo più e men gravemente si pecca, così i peccatori dalla divina giustizia essere più e men gravemente puniti e distintamente».

⁴⁹ «Come forse no è stato rilevato a questo propósito, Dante assegna a questo girone anche se stesso [...]». [«Como tal vez no ha sido puesto en evidencia en relación con el pasaje, Dante se destina a sí mismo a este rellano»]. Cfr. Introduzione a *Purgatorio*, XXVI en: Alighieri 1988c: 436.

⁵⁰ A propósito, comenta Natalino Sapegno: «Oltre ad essere lo strumento della pena specifica dei lussuriosi, questo muro di fiamme è per così dire l'immagine in compendio di tutte le pene del Purgatorio, e anche il fuoco posto da Dio, secondo il racconto biblico, a guardia dell'Eden. Il proceso di purificazione si compie attraverso uno sforzo supremo della volontà; al di là del quale è il regno della terrestre felicità, della prima

to es que lo relatado en los cantos XXVI y XXVII del *Purgatorio* ofrece mucha tela por donde cortar, comenzando por la colocación de prominentes poetas provenzales y stilnovistas en la cornisa donde se purga el «acto venéreo», en este caso, heterosexual. Se ha argüido que su lujuria es poética porque, a fin de cuentas, le han cantado a un sentimiento, aunque sublimado, pasional. De modo que Dante, que perteneció a esa cofradía de rimadores, con su contrición – llamas mediante – podría estar anunciando, ratificando, un cambio en su sentimiento – en su entendimiento – del amor.⁵¹

Ciertamente, persisten muchas interrogantes relativas al manejo benevolente de la homosexualidad por parte de Dante, y al porqué de la diferencia de su tratamiento en el *Infierno* y en el *Purgatorio*. La letra del poema parece ratificar la hipótesis de que el poeta florentino, en el tiempo transcurrido entre la composición de uno y otro, reconsideró su valoración⁵². Se ha especulado, asimismo, que pudo estar pesando una distinción que no se explicita en la obra pero que era operante en los modos de vida y en los procedimientos penales, a saber: que Brunetto y sus congéneres podrían ser culpables de haber convertido en objeto de seducción a los jóvenes que estaban bajo su influencia, mientras que los innominados sodomitas del *Purgatorio* lo eran por cultivar un amor no normativo, siempre lujurioso, pero no violento. Lo manifiesta de una manera drástica y en una terminología contemporánea Vittorio Sermonetti en su comentario del canto XV del *Infierno*:

innocenza, della libertà ricuperata». [«Además de ser el instrumento de la pena específica de los lujuriosos, este muro de llamas es, por así decirlo, la imagen que compendia todas las penas del *Purgatorio*, y también el fuego puesto por Dios, según el relato bíblico, como guardia del Edén. El proceso de la purificación se cumple a través de un esfuerzo supremo de la voluntad; más allá de él se encuentra el reino de la felicidad terrenal, de la primera inocencia, de la libertad recuperada»] (Alighieri 2004: 284).

⁵¹ Cfr. al respecto, en la citada Introducción al Canto XXVI, las páginas indicadas: Alighieri 1988c: 436-437.

⁵² Véase, por ejemplo, el criterio de Joseph Pequigney: «The shift would seem to indicate that when Dante was planning the second *cantica*, upon finishing or having finished the first, he underwent a change of mind and feeling on the subject.» (Pequigney 1991: p. 36). [«La diferencia parece indicar que cuando Dante estaba concibiendo la segunda *cantica*, a punto de concluir, o cuando ya había concluido la primera, modificó sus ideas y sentimientos sobre el tema»]. Cfr., asimismo, el de Heather Webb en su artículo: «Powers differentials, unreliable models, and homoerotic Desire in the *Comedy*» (Webb 2013: 18).

Pero entonces, ¿en qué consiste la violencia contra la naturaleza magistralmente castigada en el séptimo círculo del abismo?

[...] [C]onsiste, tal vez, en el deliberado abuso moral que el pederasta ejerce sobre el jovencito, al subyugarlo con el prestigio intelectual, o con las seducciones del poder político, económico o mundano, y también con las perspectivas del sospechoso y turbio privilegio de pertenecer a una secta. Se sabe que en la baja Edad Media la pederastia, sustentada por el mito y las costumbres de los griegos, era casi una conducta profesional de los hombres de cultura, ya fueran clérigos o «grandes literatos», casi el blasón de una falta de prejuicios, tan refinada como inconfesable.

Nuestro léxico nos tienta: lo que Dante condena por toda la eternidad no es la transgresión homosexual sino la intimidación pederasta [...].⁵³

⁵³ «[...] Ma allora, in cosa consiste la Violenza-contro-natura magistralmente punita nel settimo cerchio dell'abisso? [C]onsiste, forse, nel deliberato sopruso morale che il pederasta esercita sul ragazzo, soggiogandolo col prestigio intellettuale, con le seduzioni del potere político o económico o mondano, e comunque con le prospettive del losco e tiepido privilegio di appartenere a una setta. En el basso Medioevo sappiamo che la pederastia, suffragata dal mito e dal costume greco, era quasi vizio professionale degli uomini di cultura, chierici o 'litterati grandi' che fossero, quasi il blasone d'una spre-giudicatezza, tanto più raffinata quanto più inconfessabile. Il nostro lessico ci tenta: non la trasgressione omosessuale, Dante dannà in eterno, ma l'intimidazione pederastica [...]» (Sermonetti, 1988: 225). Al respecto, se pronuncia también John E. Boswell cuando se refiere en particular a la condena infernal de los pecadores: «What is it about the behavior of the sodomites in Hell that makes their sin so much worse than that of those in Purgatory? It might be the abuse of minors: those mentioned by Latini were all famous clerics and scholars, and, as has been noted above, there was a common association in Dante's time between clerics and/or professors and homosexuality» (Boswell 1994: 70). [«¿Qué hay en el comportamiento de los sodomitas en el *Infierno* que hace que su pecado sea mucho peor que el de los sodomitas del *Purgatorio*? Podría ser el abuso de menores: los mencionados por Latini eran clérigos y eruditos famosos, y, como se ha señalado anteriormente, era común en la época de Dante la asociación entre clérigos y/o profesores y la homosexualidad».]. E insiste más adelante: «The sodomites in Hell were probably associated in Dante's imagination with the seduction of minors or those in their care: they were teachers of grammar, scholars, clerics. clerics. (Perhaps Dante himself had been the object of Latini's affections?) This made their seductions the equivalent of violence or force, which also characterized other sins in the Inferno, and is the reason they were placed in the circles of the violent» (Boswell 1994: 71). [«Los sodomitas en el *Infierno* probablemente estaban asociados en la imaginación de Dante con la seducción de menores o de aquellos que estaban a su cargo. Eran profesores de gramática, eruditos, clérigos. (¿Tal vez el propio Dante había sido objeto de los afectos de Latini?). Esto hace que sus seducciones sean equivalentes a la violencia o a la fuerza, que también caracterizaban a otros pecados en el Infierno, y esa podría ser la razón por la que fueron colocados en los recintos destinados a los violentos».]

Concediendo que fuera una conducta que podría ajustarse al ambiente de Latini y al de aquellos con los que más estrechamente se codea ahora en el Infierno («todos fueron clérigos/ y literatos grandes y famosos» (*Infierno XV*, vv. 106-107. En: Alighieri 2011: 167) se hace más difícil hacerla extensiva a los políticos tan reverenciados por Dante y Virgilio en el canto siguiente. Tales condenados, aunque comparten recinto y pena con Brunetto, pertenecen a otro grupo (el propio Latini advierte antes de su llegada: «Gente viene con la que estar no debo» (*Infierno XV*, v.118. En: Alighieri 2011: 168). El ámbito en el que se desempeñaron Guerra, Aldobrandi y Rusticucci fue el de la ardua lucha de partidos. Nobles y ciudadanos prominentes, dos de ellos fueron incluso fieros combatientes cuyo currículum vitae incluye batallas como las de Montaperti y Benevento, que cambiaron los rumbos de la política florentina. Es posible que su «violencia contra la naturaleza» – y hay que decir que no hay prueba rotunda que impida considerar así también la de Brunetto – se corresponda con algunos de los matices del homoerotismo⁵⁴ al uso, expuestos doctoral y angélicamente por el Aquinatense y compañía, donde no se contempla o especifica la pederastia.

Joseph Pequigney, por su parte, concediendo que no se podrá conocer cabalmente por qué el pensamiento dantesco en relación con la sodomía se mostró contrario a lo que dictaba el *establishment* eclesiástico, compara con exhaustividad y acuidad crítica el modo tan dife-

⁵⁴ Quizás convendría aclarar a estas alturas, y mejor hacerlo por boca de J. Pequigney, que «Dante never uses the words sodomy (*sodomia*) or sodomite (*sodomita*). Instead he designates the sin with the name of Sodom (*Soddoma*), the city devastated by fire from on high in Genesis 19, this proper noun occurring three times in the *Commedia*: it is used once in *Inferno*, by Virgil at 11.50; and twice by suffering souls in *Purgatorio*, at 26.40, where it is coupled with Gomorrah, and at 26.79. The sin so designated is homosexuality –and while this is an inept Greek-Latinate coinage of nineteenth-century provenance, it has become the term of widest currency and is inevitably and properly employed in the scholarship–» (Pequigney 1991: 22). [«Dante nunca usa las palabras sodomía o sodomita. En cambio, designa el pecado con el nombre de Sodoma, la ciudad devastada por el fuego que cae de lo alto, según el Génesis 19. Este nombre propio comparece tres veces en la *Comedia*: se usa una vez en *Infierno XI*, 50, por Virgilio; y dos veces por algunas almas sufrientes en el *Purgatorio XXVI*, 40, y en el 79, asociado con Gomorra. El pecado así designado es la homosexualidad, y aunque se trata de una torpe denominación de ascendencia grecolatina, proveniente del siglo XIX, se ha convertido en el término más difundido y se emplea, consecuentemente y de manera usual en el discurso».]. Supongo que hablar de homoerotismo implique inexactitud y extrapolación discursiva, pero su uso aquí es puramente sinonímico.

rente en que son concebidos los dos pasajes que involucran tal «pecado» en el *Infierno* y en el *Purgatorio*. Una de sus hipótesis es que la benignidad hacia los homosexuales que se manifiesta en este último reino podría estar motivada por una biografía sobre Virgilio que circulara durante el Medioevo, donde se hacía referencia a la predisposición homoerótica del poeta latino. Se trata de la *Vita Vergilii*, conocida por Dante pues alude en la *Comedia* a datos que allí se manejan. En la *Vita* se sugiere que la atracción de Virgilio hacia los jóvenes no era incompatible con su pureza en actos y palabras y, al no tratarse de una pasión desmedida, pudo sublimarse en su poesía, proceso que podría haber influido en la colocación de tal culpa en el escalón más alto de la montaña dantesca. Que sea el propio personaje de Virgilio quien explique el ordenamiento penitenciario en *Purgatorio* XVII sería otro indicio a tomarse en cuenta (Pequigney 1991: 37-40).

Teodolinda Barolini, por su parte, afirma apegándose a los hechos poéticos:

La presencia de un segundo grupo de almas en el rellano de la lujuria en el *Purgatorio*, y las confirmaciones textuales de que ese segundo grupo está compuesto por homosexuales, le dice al lector atento que la lujuria – el deseo excesivo – es el impulso subyacente bajo cualquier forma de sexualidad, normativa o no. La razón de la inclusión se debe a que es el mismo impulso el que subyace tanto tras la lujuria heterosexual como tras la homosexual (Barolini 2014: 265).⁵⁵

Pero partiendo de lo que esos hechos manifiestan, ilumina los sobrentendidos que puede implicar tal diseño de la culpa/expiación de los sodomitas dantescos:

Además, si desentrañamos la lógica de la idea aristotélica de la incontinencia, podemos ver que la elección de Dante de colocar la sodomía en el *Purgatorio* lo lleva a aceptar una peligrosa simetría. La lujuria es para Dante, por definición, un pecado de incontinencia, lo que signifi-

⁵⁵ «The presence of a second group of souls on *Purgatorio's* terrace of lust, and the textual confirmations that the second group is composed of homosexuals, tells the attentive reader that lust—excess desire—is the impulse underlying any form of sexuality, normative or non-normative. The point of the inclusion is that the same impulse underlies heterosexual lust and homosexual lust [...]».

ca que el impulso que estimula la lujuria no es pecaminoso si es controlado y moderado. Extender esta lógica a la lujuria homosexual implicaría no solo que uno puede arrepentirse de la lujuria homosexual y salvarse, sino también que el comportamiento homosexual limitado y moderado no es pecaminoso, así como no lo es el comportamiento heterosexual limitado y moderado (Barolini 2014: 265).⁵⁶

Más allá de esa lógica, el diseño del pasaje sugiere que es, en efecto, «el impulso subyacente bajo cualquier forma de sexualidad» lo que al poeta le interesa resaltar, para poder deslindarse de él, es decir, de toda forma usual, regulada o no, de entender el amor.

Como es conocido, cuando finalmente se encuentran Dante y Beatriz (Canto XXX del *Purgatorio*, donde ella lo llama por su nombre) la dama no lo recibe con los brazos abiertos, sino que lo abrumba con reproches y con la evocación de sus culpas. Entre ellas destaca el que su recuerdo fuera opacado porque a su adorador le sorbió el seso una *pargoletta* (una «mocita») a la que dedicara encendidos versos de amor, llenos de penas por sus desdenes:

A las primeras flechas de las cosas
falaces, bien debiste alzar la vista
tras de mí, pues yo no era de tal modo.

No te debían abatir las alas,
esperando más golpes, ni *mocitas*,
ni cualquier novedad de breve uso.

⁵⁶ «Moreover, if we tease out the logic of the Aristotelian idea of incontinence, we can see that Dante's commitment to placing sodomy in purgatory leads him to accept a dangerous symmetry. Lust is by definition for Dante a sin of incontinence, meaning that the impulse that leads to *lussuria* is not sinful when it is controlled and moderated. Extending this logic to homosexual lust would imply not just that one can repent of homosexual lust and be saved, but also that limited and moderated homosexual behaviour is not sinful, just as limited and moderated heterosexual behaviour is not sinful». Semejante razonamiento se lee en el comentario de Sermoniti del canto XXVI del *Purgatorio*: «[...] se quissù si purgano, a parità di condizioni, incontinenze erotiche d'ogni tipo e categoria, siamo autorizzati a ipotizzare, per esempio, che un moderato esercizio dell'omosessualità sia compatibile, ove integrato da altre belle virtù, con l'immediata assunzione al paradiso?» (Sermoniti 2007: 476). [«(...) si aquí arriba se purgan, en igualdad de condiciones, incontenencias eróticas de todo tipo y categoría, ¿se puede autorizar la hipótesis de que, por ejemplo, un moderado ejercicio de la homosexualidad sea compatible, si se acompaña de otras hermosas virtudes, con la inmediata aceptación en el Paraíso?»].

[*Purgatorio*, XXXI, vv. 55-60. En: Alighieri 2011: 496. Énfasis nuestro]

En efecto, hay una zona de las *Rimas* dantescas – conjunto no organizado por él sino por la posteridad, que recoge aquellas composiciones de variado registro, en ocasiones muy experimental, escritas al margen de *La vida nueva* – que los estudiosos distinguen temáticamente en función de las damas destinatarias (o la dama, no se sabe a ciencia cierta si es una o si son varias): las llamadas *pargoletta* y «mujer de piedra». Poemas «lujuriosos», en fin, como lo eran también – a juicio de un Dante encarrilado – todos aquellos de la tradición amorosa cortés, tradición que, no lo olvidemos, había sustentado toda su poesía anterior. De manera que la producción lírica medieval – la cultivada por los presuntos poetas lujuriosos Guinizelli, Daniello y por él mismo, junto con el cenáculo florentino de jóvenes rimadores – se presenta en el *Purgatorio* como una experiencia que ya cumplió su función al formarlo como poeta y que le ha permitido encaminarse, como lo hace ahora en su obra mayor, hacia una renovación cabal del contenido y de los modos expresivos.

En otras palabras y a modo de conclusión: tal vez resulte lícito especular que haya sido su nuevo entendimiento del amor el que lo llevara a conferirle el mismo rango penitencial a la lujuria homosexual y a la heterosexual, susceptibles ambas de inmediata corrección y de sublimación en un amor no pecaminoso, al pasar por la purificación del fuego, umbral del Paraíso Terrenal. Así, al homologar el poeta los dos tipos de lujuria (como pecados de excesivo amor a los reclamos terrenales) hace que sus diferentes proyecciones se anulen y empequeñezcan ante el amor entendido como salvación, sabiduría y camino hacia Dios, que es su concepto alternativo, original e inédito, al ser cifrado en la Beatriz «transhumana». A ese concepto de amor corresponde – conviene insistir en ello – el de una nueva poesía, la que subyace tras la *Divina comedia* y alcanza sus cuotas más altas – como Dante parece sugerir⁵⁷ – en el *Paraíso*. Nueva poesía que es, asimismo, vehículo de un conocimiento inseparable de una ética – en sus dimensiones morales, cívicas y políticas –, a su vez vía hacia la felicidad

⁵⁷ Esa «nueva poesía» es la que saluda al poeta Bonagiunta da Lucca en el *Purgatorio* XXIV, preludiada en el *dolce stil nuovo* de juventud. Y es la que el poeta Dante ratifica que está haciendo, ahora en un grado superior, al introducir su tercera *cantica* [*Paraíso* I, vv. 1-33; II, vv. 1-15. En: Alighieri 2011: 517-518; 524].

terrenal (como lo evidencian las misiones de Virgilio). Sin perder de vista nunca que el poeta está creando arte perdurable a partir de la materia idiomática a la que concediera tan tempranamente carta de ciudadanía.

De todos modos, más allá de las hipótesis y de todas las sutilezas prodigadas al respecto, la actitud liberal con que Dante aborda la pasión homosexual es indicativa de su amplitud de miras, de su autonomía de juicio y de su recio temple intelectual. Otra razón más para sentirlo próximo y nuestro al cabo de setecientos años⁵⁸.

Bibliografía

- Alighieri, Dante (1988a). *La Divina Commedia. Inferno*. Con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze: Ed. Le Monnier.
- Alighieri, Dante (1988b). *La Divina Commedia. Paradiso*. Con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze: Ed. Le Monnier.
- Alighieri, Dante (1988c). *La Divina Commedia. Purgatorio*. Con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze: Ed. Le Monnier.
- Alighieri, Dante (2004). *La Divina Commedia. Purgatorio*. A cura di Natalino Sapegno. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice / RCS Libri, S. p. A.
- Alighieri, Dante (2011). *La divina comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Editorial Cátedra, Letras Universales.
- Aquino, Santo Tomás de (1990). *Suma de teología III*. Partes II-IIa. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Aquino, Santo Tomás de (1994). *Suma de teología IV*. Partes II-IIb. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Barolini, Teodolinda (2014). *Contemporaries who found heterodoxy*

⁵⁸ Como es sabido, en 2021 se cumplieron setecientos años de la muerte de Dante Alighieri y de la culminación de la *Divina comedia*. Este texto nació en esas circunstancias. Aprovecho para agradecer la ayuda bibliográfica de mi colega y amigo Roberto Rodríguez Reyes.

- in Dante Featuring (But not Exclusively) Cecco d'Ascoli. En: *Dante and Heterodoxy: The Temptations of 13th Century Radical Thought*. Ed. Maria Luisa Ardizzone. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 259-275.
- Bloom, Harold (1995). La extrañeza de Dante: Ulises y Beatriz. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Boccaccio, Giovanni (1994). *Decamerón*. Edición de María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- Boccaccio, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante. Opera Omnia*. En: http://boccaccio.letteraturaoperaomnia.org/boccaccio_esposizioni_sopra_la_commedia_di_dante.html [último acceso: 26.12.2023].
- Boswell, John E. (1994). Dante and the sodomites. En: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 112: 63-76. The Johns Hopkins University Press. En: <https://www.jstor.org/stable/40166490> [último acceso: 02.02.2021]
- Branca, Vittore (1975). *Boccaccio medievale*. Firenze: Quarta edizione accresciuta. G. C. Sansoni.
- Capellán, Andrés el (1990). *De Amore/Tratado sobre el amor*. Texto original, traducción, prólogo y notas por Inés Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: Editorial Sirmio.
- Pequigney, Joseph (1991). Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*. *Representations* 36 Autumn: 22-42. University of California Press. En: <https://www.jstor.org/stable/2928630> [último acceso: 02.02.2021]
- Sermonti, Vittorio (1988). XV canto. *L'Inferno di Dante*. Con la supervisione di Gianfranco Contini, Milano: Rizzoli.
- Sermonti, Vittorio (2007). *Il Purgatorio di Dante*. Con la supervisione di Gianfranco Contini. Milano: BUR
- Webb, Heather (2013). Powers differentials, unreliable models, and homoerotic Desire in the *Comedy*. *Italians studies*. 68.1.:17-35. En: <https://cambridge.academia.edu/HeatherWebb/Papers> [último acceso: 26.12.2023].

Si una noche de invierno seis personajes buscaran un autor ...

... e spesso da questi elenchi di autori saltano fuori nomi a cui io non avevo mai pensato, cosa che richiama l'attenzione su un campo finora poco esplorato: come funzionano le associazioni mentali tra testi diversi, per quali vie un testo nella nostra mente viene assimilato o affiancato a un altro ...

Italo Calvino. «*Se una notte d'inverno un narratore*»

Podría parecer un tanto peregrina – al menos a primera vista – la aproximación entre Pirandello y Calvino que estas líneas quieren ensayar, dada la diferencia entre sus cosmovisiones y las obras resultantes. No obstante, siempre he percibido una profunda empatía entre *Seis personajes en busca de autor* [*Sei personaggi in cerca di autore*] (1921) y *Si una noche de invierno un viajero* [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*] (1979), que pretendo aquí esclarecer y abrir así el camino a la corroboración de otras concordancias.

Hay, por ejemplo, un aspecto esencial en la concepción de ambos libros – presente, asimismo, en muchas otras de las creaciones de sus respectivos autores, tanto en el terreno reflexivo como en el ficcional – y es el problema de la intelección de la realidad y de su conversión en representación artística. Ciertamente, reto semejante se ha afrontado desde los albores de la actividad literaria pero nunca como en el siglo XX (y en lo que va del XXI) la problematización y la relativización de lo que, por comodidad, se llama «la realidad» se ha vuelto una actitud sistemática y objeto principal de la especulación filosófica, gnoseológica, científica, y de su reflejo en el arte.

Una de las reflexiones de Pirandello al respecto, según lo expresado en su ensayo *El humorismo* [*L'umorismo*] (1908), manifiesta que tanto la realidad percibida por los sentidos (que incluye la vida en general, a nosotros mismos, y al otro), como la que crea el arte constituyen

la misma ilusión, es decir, una construcción. En lo que respecta a su dramaturgia más experimental (la de la «trilogía del teatro dentro del teatro»), y como parte de ella la obra que consideramos, no se va a conformar el autor con poner en boca de personajes portavoces concepciones como esas, sino que las convierte en materia de la propia «técnica» de la pieza, esto es, son articuladas artísticamente de modo tal que se revierten en transformaciones radicales del género.

En *Seis personajes en busca de autor*, cuando una compañía teatral se dispone a ensayar, irrumpen los aludidos en el título de la pieza, designados como el Padre, la Madre, la Hijastra, el Hijo, el Muchacho y la Niña. Llevan máscaras y tienen la pretensión de que su drama se represente, drama asociado a situaciones como las dos relaciones maritales de la Madre; la pobreza que arrastran y que los lleva a buscar el apoyo del Padre – que lo es solo del Hijo –; la prostitución obligada de la Hijastra, objeto de la seducción del padrastro, ignorantes ambos del parentesco; así como la muerte de la Niña pequeña y el suicidio del Muchacho o hijo menor de la Madre. Pero el verdadero conflicto de la obra no es el familiar, sino la imposibilidad de una representación cabal de esa historia, que solo se va ofreciendo a retazos y es más narrada que interpretada, porque hay múltiples intromisiones que impiden la consumación plena de su puesta en escena.

Concomitante con tal drama es la presencia en la obra de varios niveles de realidad, que se podrían enumerar yendo de «afuera» hacia «adentro». Así, el primero estaría constituido por «la vida real», prevista en el texto dramático como también parte de la representación; el segundo correspondería al mundo de los actores que, aunque es propiamente ficcional, abre una brecha al universo de la experiencia extra artística con la autoalusión de que se ensaya una obra de Pirandello titulada *El juego de los papeles* «a ver quién la entiende» (Pirandello 2001: 106) – como dice el Director de la compañía –, y que instaura desde el inicio la permeabilidad entre todos los niveles, acentuada por la ampliación del espacio escénico, que trasciende el escenario y abarca el patio de butacas. El tercer nivel de realidad estaría constituido por el drama del ser irresoluto de los seis personajes, y podría distinguirse, incluso, un cuarto nivel, el más puro en cuanto a su condición ficcional, aunque no inmune a las asechanzas de los otros: es el que establece fugazmente la presencia en escena de Mme. Paz, el personaje de la modista, que utiliza la trastienda de su local

como espacio de prostitución de sus empleadas, personaje convocado ritualmente a partir de la momentánea manifestación de la ilusión escénica (Borsellino 1991: 203-212). Su condición de auténtica figura teatral se acentúa al no estar involucrada en el drama principal de la obra, ni tener conciencia de él, por eso no acompaña desde el inicio a la familia en su irrupción en el teatro (y por eso son seis los personajes «en busca de autor» y no siete).

Pirandello, al presentar de esta manera la contaminación entre los niveles, y la obra total como un espacio sin límites precisos entre realidad e ilusión, está prolongando el concepto de representación a la propia vida y concretando escénicamente su ideario, pues, como dice en *El humorismo*: «En verdad, solo existe la representación que nos hacemos del mundo exterior, representación continuamente mutable e infinitamente variada. Esta representación es para nosotros la verdad objetiva, y es ilusión y ficción [...]» (Pirandello 1908. Traducción nuestra).⁵⁹

Secundando a su creador, he aquí lo que le manifiesta el Padre al Director:

Solo quiero hacerle ver que si nosotros [...] no poseemos otra realidad más allá de la ilusión, no estaría de más que también usted desconfiara de su propia realidad [...], porque, al igual que la de ayer, está destinada a revelársele mañana como una ilusión (Pirandello 2001: 159).⁶⁰

⁵⁹ «Di vero, insomma, non c'è che la rappresentazione che noi ci facciamo del mondo esteriore, rappresentazione continuamente mutabile e infinitamente varia. Questa rappresentazione è per noi la verità oggettiva, ed è illusione e finzione [...]»

⁶⁰ Al respecto abunda Adriano Tilgher: «Si nasce personaggio artistico come si nasce pietra, pianta o animale, e se la realtà del personaggio è un'illusione, illusione è anche destinata a scoprirsi ogni realtà quando sia mutato il sentimento che l'alimentava. Chi è nato personaggio non solo, dunque, ha tanta vita quanta i così detti uomini realmente esistenti, ma ne ha di più chè quelli, trasmutabili per tutte guise, oggi son questo e domani quello, e passano e muoiono, e il personaggio artistico, invece, ha una sua vita immarcescibile, fissata per l'eternità nelle caratteristiche essenziali della sua natura che non cangiano nè possono cangiar mai, e la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione [...]. E, una volta creato, il personaggio si stacca dal suo autore, vive di vita propria ed impone a quello il voler suo, e l'autore deve tenergli dietro e lasciarlo fare» (Tilgher 1923: 208). [«Se nace personaje artístico del mismo modo en que se nace piedra, planta o animal; y si la realidad del personaje es una ilusión, también está destinada a descubrirse como ilusión toda realidad, una vez que ha cambiado el sentimiento que la alimentaba. Así pues, quien

Y ello es así – nos recuerda a menudo Pirandello – porque el ser del hombre está sujeto a constantes mudanzas, tanto porque cambia a lo largo del tiempo como porque alberga dentro de sí a una personalidad múltiple, cuyos componentes pueden dinamitar en un momento dado la máscara que se ha colocado para darle unidad a su yo. En consecuencia, tal concepción de la realidad y de la identidad del hombre es la base de la construcción de los personajes pirandellianos. Estos seis en busca de autor tienen, sin embargo, la peculiaridad de haber sido concebidos por la fantasía de su creador, pero sin poder realizarse en cuanto tales porque aquel se ha negado a insuflarles suficiente vida como para convertirse en criaturas independientes, en formas artísticas imprecaderas. En otras palabras: no los ha dotado del drama que reclaman y que constituiría su vida, su plena realidad, su forma perdurable.

Todo este credo se revierte, como se ha apuntado, en soluciones estéticas renovadoras y que marcaron pautas en el desarrollo del género teatral a inicios del siglo XX, como sucede, por ejemplo, con la accidentada progresión dramática de la obra, donde hay solo contados momentos de ilusión escénica; o con el desarrollo de un diálogo *sui generis* mediante el cual los personajes filosofan, o se ocupan de las vías idóneas para la representación a través de comentarios meta-teatrales, en vez de sumirse en la escenificación como su medio natural; sin olvidar la reconsideración del *personaje*, autónomo⁶¹, decons-

ha nacido personaje, no solo tiene tanta vida como los llamados hombres realmente existentes, sino que tiene mucha más que ellos, que cambian de muchas maneras: hoy son esto y mañana esto otro, y pasan y mueren, mientras que el personaje artístico, en cambio, tiene una vida propia inmarcesible, fijada por toda la eternidad en las características esenciales de su naturaleza, que no cambian ni pueden cambiar jamás, y la naturaleza se sirve del instrumento de la fantasía humana para continuar, de forma más elevada, su obra de creación [...]. Y una vez creado, el personaje se aparta de su autor, vive una vida propia e impone su voluntad, y el autor tiene que irle detrás y dejarlo hacer»].

⁶¹ «La autonomía de los personajes es tal que aparecen en escena ‘en busca de autor’, cada cual con su verdad contrapuesta a la de todos los demás, y ante la ausencia de un autor-mediador capaz de recomponer ideológica y estéticamente las historias con un sentido unitario, catártico, tranquilizador.» [...] «Y ese es precisamente el drama que quiere contar Pirandello: un drama gnoseológico, es más, el drama gnoseológico de la modernidad. Por ello desaparece el autor tradicional, con su capacidad de interpretación global y de mediación ideológica. Los personajes son abandonados a sí mismos, en busca de autor en la medida en la que buscan un ‘significado universal’ imposible ya. Su historia no es más que la ‘figura’ de esa imposibilidad. Al significado histórico-

truido en tanto *carácter*, y cuyas relaciones con «el otro» se muestran, por lo general, discordantes por la incompreensión recíproca, o por la reducción de la totalidad (provisional) del ser a una sola faceta de la personalidad. Todo ello conduce a un agónico proceso de relativización de la identidad, tal como ha sido descrito con agudeza por Adriano Tilgher:

Cada individuo es el centro de un mundo que él se ha construido, que ha poblado de fantoches y fantasmas que solo a él le deben la vida, de los que es el dueño y el creador, mundo donde los otros individuos entran, no en la realidad genuina de su ser, pues esta es incomunicable, encerrada en el hielo de una soledad sin tregua, sino en la construcción que de ellos él se ha hecho, salvo cuando, a su vez, entra él mismo como fantasma en los mundos que tienen por centro los otros individuos, y se fragmenta en tantos fantasmagóricos «ellos» cuanto son estos individuos y los mundos que ellos se construyen. Siendo incomunicable en su esencia, las construcciones que de él hacen los otros y la que de sí hace él mismo, son perfectamente equivalentes entre ellas, lo que no quita que cada uno intente imponer a la fuerza el mundo que tiene dentro, como si estuviera fuera y todos tuvieran que verlo a su manera (Tilgher 1923: 175).⁶²

Tal percepción trae consigo lo que Romano Luperini percibe como un cabal atentado contra la unidad y consistencia del sujeto:

[...] con el humorismo pirandelliano asistimos a una destitución del

literal de su drama, con sus pasiones vivientes, se añade otro, pero del todo negativo. Estamos, en suma, en el campo de la gran alegoría moderna, esencialmente crítico-destructiva» (Luperini 2001: 36; 38,39).

⁶² «Ogni individuo è il centro di un mondo che egli si è costruito, popolato di fantocci e fantasmi che a lui soltanto debbono la vita, di cui egli è il padrone e il creatore, mondo nel quale gli altri individui entrano non nella realtà genuina del loro essere, ché questa è incomunicabile, chiusa nel gelo di una solitudine senza scampo, ma nella costruzione che di essi egli si è fatta, salvo, a sua volta, ad entrare egli stesso come fantasma nei mondi che han per centro gli altri individui, a rompersi in tanti fantasmagorici egli quanti sono questi individui e i mondi che essi si costruiscono. Incomunicabile nella sua essenza, le costruzioni che di lui si fanno gli altri e quella che di sè si fa egli medesimo sono perfettamente equivalenti fra loro, il che non toglie che ognuno tenti d'imporre a forza agli altri il mondo che ha dentro, come se fosse fuori e che tutti debbano vederlo a suo modo.»

yo en toda regla, en la medida en que la presencia simultánea de los contrarios destruye la unidad del «alma», que deja así de ser el lugar de la identidad y la integridad. La autorreflexión, el «verse vivir», la tendencia al desdoblamiento, la distancia crítica propia de la descomposición humorística hace que se perciba en ella el desorden de las pulsiones, el engaño de las «racionalizaciones» y la superposición de personalidades distintas. De esa forma, no solo el yo se vacía y la identidad entra en crisis, sino que la interioridad misma desaparece: deja, en suma, de existir un lugar auténtico (Luperini 2001: 18).

Ese desasosiego, insistimos, se traslada al concepto mismo de realidad, que se muestra irreductible a asumir un sentido único y una dimensión tranquilizadora u «objetiva».

En lo que concierne a Calvino, la percepción de la realidad y su traslado al arte es un proceso profundamente dialéctico, que conduce a continuos cambios de estilo y que hay que analizar de modo diacrónico – a diferencia de Pirandello, que parece haber arribado tempranamente a concepciones sobre las que luego multiplicará los asedios⁶³ –. Ya en la introducción al volumen antológico de sus *Cuentos* publicados hasta 1958 Calvino expresaba, abriendo el diapasón a futuras incursiones que se proyectarían siempre cambiantes:

Pero el discurso de la literatura es siempre uno: es el discurso sobre la realidad del mundo, sobre la regla secreta, el diseño, el ritmo de la vida, un discurso que no se termina nunca, que con el pasar de los años se siente la necesidad de reconsiderarlo, porque continuamente cambia nuestro modo de entrar en relación con la realidad (Calvino 1993: VII. Traducción nuestra).⁶⁴

⁶³ Valga aclarar que existen otras percepciones al respecto, por ejemplo, en cuanto a la propia concepción del personaje pirandelliano, que comienza siendo, según valoración de Claudio Vicentini «(...) una figura coherente e organica, sia nella sua coordinazione psichica (...), sia nella sua composizione artistica» [«(...) una figura coherente y orgánica, ya sea en su coordinación síquica (...), ya en su composición artística»] para luego dar paso a «la esigenza di rendere sulla scena la condizione dell'uomo moderno, che è interiormente dilacerato e sconnesso» [«la exigencia de mostrar en la escena la condición del hombre moderno, que interiormente se siente desgarrado e inconexo»] (Vicentini 2000: 233).

⁶⁴ «Ma il discorso della letteratura è sempre uno: è il discorso sulla realtà del mondo, sulla regola segreta, il disegno, il ritmo della vita, un discorso che non è mai finito, che

Yendo directamente a una etapa avanzada de dicha búsqueda, se arriba a conceptualizaciones que vuelven inquietantes a los actores y a las funciones fundamentales del acto cognitivo y creativo (como el sujeto y el objeto, por ejemplo). En este sentido puede ser ilustrativo lo expresado en su ensayo de 1978 «Los niveles de la realidad en literatura».

Es sintomático que esta comunicación haya sido destinada originalmente a un congreso internacional que tenía como tema rector *Niveles de la realidad*, y que reunía, según informa la nota de Calvino que la antecede, a filósofos, historiadores de la ciencia, físicos, biólogos, neurofisiólogos, antropólogos, psicólogos, lingüistas y escritores. El autor, siempre amante de pisar terreno firme, al menos como desidératum, circunscribe bien su territorio a la palabra escrita de modo que los niveles de realidad a que se referirá están dentro de la obra; es decir, los universos de la experiencia solo estarán presentes en su reflexión luego de haber pasado por la mediación de la creación literaria y estar amparados por ella. Esta circunscripción del problema obedece en él a una prudencia dictada por desconfianzas hacia métodos de conocimiento que se han demostrado ineficientes, inoperantes o, incluso, falaces. Ya en su reseña de *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye, titulada «La literatura como proyección del deseo», publicada en 1969, expresaba:

Del hábito de una lectura «historicista» que me garantizaba la inserción de la literatura en el contexto de la actividad humana – pero para garantizármelo mistificaba tanto la literatura como la historia – he pasado a la búsqueda de modos de leer la literatura que sean más inherentes a su objeto, y que por lo tanto siento como no mistificadores; pero ellos no cubren el vacío que ha quedado en el lugar de aquella inserción. Sé que no debo por eso apresurarme a excluir que ese lugar exista, quizás terminará por aparecer al final de un largo camino; pero sé también que debo evitar lo más posible plantear el problema si no quiero romper el encantamiento racional del rigor metodológico (Cal-

vino 1980: 196. Traducción nuestra).⁶⁵

Persiguiendo ese rigor metodológico, años después establece Calvino los niveles de realidad en la obra literaria siguiendo, tal vez, la pauta que – en «El discurso del relato», parte fundamental de su libro *Figuras III* (1972) – había sentado Gerard Genette: los diversos niveles de enunciación narrativa que pueden, a partir de la figura del autor, distinguirse en una obra literaria. Utiliza Calvino un esquema original, verificable en la frase: *Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas*. Cada estrato se inserta en el precedente a modo de caja china pero la relación entre ellos es dinámica y recíprocamente condicionante. El más sugerente de los niveles es el correspondiente al «canto de las Sirenas», el más interno. De hecho, el título con que el ensayo se publica por vez primera es «Creer en las Sirenas» (Calvino 1980: 310).

Ateniéndonos a los hechos – explica el autor y lo que sigue es glosa de su razonamiento –, lo comprobable en *La Odisea* – utilizada aquí como el libro por antonomasia – es que las Sirenas cantan y quieren ser escuchadas, que escuchar ese canto podría constituir una experiencia en los confines de lo inefable, y que este podría ser el punto de llegada de la escritura, el núcleo de la palabra poética. De modo que, siguiendo este trazado de niveles sucesivos, puede ser que la literatura se asome al infinito o a la nada. Y así como vimos desvanecerse el yo escribiente, pues tras él no hay un ser unitario sino «los estratos sucesivos de subjetividad y de ficción que podemos distinguir bajo el nombre del autor» (Calvino 1980: 316)⁶⁶, así también se desvanece el último objeto de la escritura: dos vacíos como alfa y omega de la creación artística, y entre ellos los espesores de una realidad inagotable de formas y significados. Eso sería la literatura (Calvino 1980:

⁶⁵ «Dalle abitudini d'una lettura 'storicista' che mi garantiva l'inserimento della letteratura nel contesto dell'attività umana –ma per garantirmelo mistificava tanto la letteratura quanto la storia– sono passato a cercare modi di leggere la letteratura più interni al loro oggetto, e che perciò sento come non mistificatori; ma essi non coprono il vuoto che è rimasto al posto di quell'inserimento. So che non devo per questo affrettarmi a escludere che questo luogo esista; forse finirà per apparire al termine d'un lungo cammino; ma so anche che devo trattenermi il più possibile dal porre la domanda, se non voglio rompere il razionale incantesimo del rigore metodologico.»

⁶⁶ «[...] gli strati successivi di soggettività e di finzione che possiamo distinguere sotto il nome dell'autore».

323).

Al año siguiente de publicado este ensayo vería la luz *Si una noche de invierno un viajero*, que podría verse como su ilustración en el terreno ficcional. En el primer nivel diegético, esto es, en la historia que funciona como marco de diez inicios de novelas, un Lector y una Lectora buscan a toda costa «escuchar el canto de las Sirenas», esto es, leer un libro evanescente que se metamorfosea en esa decena de comienzos diferentes, aunque con funciones narrativas básicas comunes. Así pues, dos son los niveles narrativos, uno más «realista» o cercano al mundo de la experiencia, el de la historia de los Lectores, y otro más «ficcional», correspondiente al de los relatos leídos; distinción falaz pues la condición fictiva de ambos planos es patente y termina por ser sugerida por esa figura autoral deprimida que es Silas Flannery, quien goza del privilegio de un capítulo declarativo de todo el entramado que implica escribir, si bien esa exhibición del acto escritural aparece desde la primera página con los rejuegos del narrador externo que apela al tú de uno de los dos protagonistas del libro.

Resumiendo: en *Si una noche de invierno un viajero* encontramos:

1. La multiplicidad de los niveles de realidad, todos ficcionales, aunque contaminados entre sí (recuérdese que Lectora y Lector terminan por ser atrapados por circunstancias que parecían solo propias del universo de la lectura, y que las diez historias metadiegticas también se contaminan).
2. La explicitación de convicciones teoricoliterarias y estéticas mediante un portavoz (Silas Flannery).
3. La autorreferencialidad a la vez que la contaminación con la realidad extranovelística: el volumen se inicia con la lectura de una obra de Italo Calvino – justo *Si una noche de invierno un viajero*–, ese autor que cambia tanto de un libro a otro, y que justo por eso se le reconoce – como declara el narrador externo –.
4. La disgregación del sujeto emisor del texto total, del supuesto yo unitario del autor, que multiplica los niveles narrativos y se desdobra en los diez «yo» enunciadores de las respectivas novelas inconclusas.
5. La puesta en evidencia del proceso creativo, o la metafiction.

Flannery, el pseudoautor, especula sobre una novela posible que no es otra que la que se está leyendo: «Se me ha ocurrido la idea de escribir una novela compuesta solo por comienzos de novela. El protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido. El lector compra la nueva novela A del autor Z. Pero es un ejemplar defectuoso, y no consigue pasar del principio... Vuelve a la librería a cambiar el volumen...» (Calvino 1989: 219).

6. La incorporación del receptor como parte vital – constructiva y constitutiva – de una obra.

Ahora bien: ¿no recuerda todo esto a Pirandello? Porque lo cierto es que cada uno de los aspectos enunciados podría corresponderse con el *modus operandi* de una obra como *Seis personajes en busca de autor*. Una veloz ilustración nos resume las concordancias:

1. La multiplicidad de niveles presentes en la obra se asocia tanto a la extensión del espacio escénico (derrumbe de la cuarta pared), que involucra al «público empírico» y convierte en espacio teatral la sala de butacas, como a los diversos grados de ficción de la obra (el de la «vida real», el de los actores de la compañía, el de los personajes, el de Mme. Paz). El cruce de fronteras entre los niveles es vinculante entre el arte y la vida como lo prevé la reflexión estética pirandelliana.
2. La explicitación de una poética (la de *El humorismo*), que encuentra su portavoz más sistemático en la figura del Padre.
3. La autorreferencialidad, igualmente al inicio: «Director: ¿Qué quiere que yo le haga si ya no nos llega de Francia ni una sola comedia en condiciones, y estamos condenados a poner en escena comedias de Pirandello, que a ver quién las entiende, que parecen hechas aposta para que ni actores ni crítica ni público se den por satisfechos?» (Pirandello 2001: 106). Como sucedía con el Calvino evocado en *Si una noche de invierno un viajero* también Pirandello se transforma en un personaje (referido) lo que redimensiona el estatuto de la realidad literaria.
4. La disgregación del sujeto emisor del texto total, así como de sus criaturas, con la consiguiente multiplicación de los pun-

tos de vista: «El Padre: Aquí reside para mí todo el drama: en la conciencia que yo poseo, y usted mismo lo puede ver, de que cada uno de nosotros se cree *uno*, sin que ello sea verdad; porque cada uno de nosotros es *muchos*, sí señor, *muchos*, dependiendo de todas las posibilidades de ser que llevamos dentro [...]» (Pirandello 2001: 126-127), idea ponderada en *El humorismo*.

5. La metaficción o metateatralidad: «El hijo: [...] no hay lugar, como está viendo, para acción alguna por mi parte. Créame: yo soy un personaje dramáticamente «irresuelto». Estoy de más [...]» (Pirandello 2001: 129).
6. La incorporación del receptor como parte vital – constructiva y constitutiva – de una obra que, como se ha explicado varias veces, se concreta dramáticamente con la apertura del concepto de espacio escénico y la multiplicación del público: además del que realmente asiste a la representación, los actores funcionan, por momentos, como receptores activos del drama que intentan montar los Personajes.

Por otra parte, la permutabilidad entre realidad y signo artístico, que los volvía equivalentes en la poética pirandelliana, termina por ser considerada, y tal vez asumida como basamento gnoseológico, por el Calvino más tardío, pero proyectada en una dimensión más amplia, y sobre todo *múltiple*, en el sentido que este término asume en las *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988). En otras palabras: la opción calviniana por el *ars combinatoria* y por la «lógica de los posibles narrativos»⁶⁷ proyecta hacia el infinito la representación artística del mundo o los modelos de realidad que la literatura puede erigir. El reto consistirá en mostrar esa infinitud virtual mediante estructuras que tienden a atherrojarla en construcciones narrativas dominadas por la dialéctica del finito-infinito. A esa dialéctica se refería Alberto Asor Rosa cuando analizaba el legado estructuralista en *Las ciudades invisibles*, reflexiones que podrían muy bien extenderse a *Si una noche*

⁶⁷ Tal es el título del ensayo de Claude Bremond, publicado en la revista *Communications* n. 8 [traducción al español: *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1990], que recogía trabajos paradigmáticos y hoy clásicos del estructuralismo. Ese número es aludido por Calvino en su ensayo «Cibernetica e fantasmí. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)» (1967) (Calvino 1980: 166).

de invierno un viajero:

[...] si el universo de los signos se presenta como autónomo respecto de una (totalmente hipotética y probabilista) realidad, quiere decir que la permutabilidad realidad-signo puede ser ilimitada (se puede considerar ilimitada) [...]. Es decir: se podrían escribir todos los libros que se quiera sin tener que rendir cuentas a nadie de su mayor o menor adecuación a un presunto nivel externo, el cual, por otra parte, se presentaría él mismo más como un modelo epistemológico que como un «ente» abstractamente dotado de autonomía. En efecto, dónde está la realidad y dónde está el signo no es ya tan fácil establecerlo: un signo podría ser más real que la realidad; y la realidad podría ser completamente falsa, una ficción sin confines ni horizontes (Asor Rosa 2000: 462- 463. Traducción nuestra).⁶⁸

En la aprehensión de esa *realidad* tan indomeñable cognoscitivamente, Calvino da muestra de dos impulsos igualmente poderosos, pero de signo contrario: el que lo lleva a formular reglas generales, obviando lo accidental; y el que lo conduce a detenerse y escudriñar lo fenoménico en detrimento de la ley. Lo ha dejado claro en varios de sus ensayos⁶⁹, entre ellos en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (en particular en las lecciones dedicadas a la *Exactitud* y a la *Multiplicidad*). Pero es, tal vez, en *Palomar* (1983) donde esa especulación se vuelve acuciante, sobre todo en sus capítulos finales, que ejecutan sutiles variaciones sobre el tema. Así, en «El modelo de los modelos»,

⁶⁸ «[...] se l'universo dei segni si presenta come autonomo rispetto a un (del tutto ipotetico e probabilistico) reale, vuol dire che la permutabilità reale-segno può essere illimitata (si può considerare illimitata) (...). Cioè: si potrebbero scrivere tutti i libri che si vogliono senza dover rendere conto a nessuno del loro maggiore o minore adeguamento a un presunto livello esterno, il quale, del resto, si presenterebbe anch'esso come un modello epistemológico piú che come un «ente» astrattamente dotato di autonomia. Infatti, dove sia il reale e dove sia il segno non è piú cosí facile dirlo: un segno potrebbe essere piú reale del reale; e il reale potrebbe essere completamente finto, una finzione senza piú confini né orizzonti».

⁶⁹ Sobre el tema me he ocupado en: «La relación sujeto-objeto en la obra de Italo Calvino», *La Italia del siglo XX*, IV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino. Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni Editoras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001, pp. 73-83; y –con algunas variaciones– en «Italo Calvino entre el cristal y la llama», *Algunas respuestas a sutiles esfinges*, La Habana, Ediciones Unión, 2007, pp. 114-127.

se lee:

En la vida del señor Palomar hubo una época dominada por esta regla: primero, construir en su mente un modelo, el más perfecto, lógico, geométrico posible; segundo, verificar si el modelo se adapta a los casos prácticos, observables a través de la experiencia; tercero, aportar las correcciones necesarias para que el modelo y la realidad coincidan. [...] El modelo es, por definición, aquello en lo que no hay que cambiar nada, que funciona a la perfección; mientras que vemos muy bien que la realidad no funciona y se hace papilla por todas partes; así que no hay más remedio que obligarla a tomar la forma del modelo, a las buenas o a las malas (Calvino 1994: 107-108. Traducción nuestra).⁷⁰

Aunque sin la tenue ironía que aquí Calvino le aporta al asunto, en Pirandello percibimos una tendencia semejante cuando el deseo de una conceptualización armónica se ve perturbado por la pulsión contraria hacia la relativización de la experiencia debido al peso que pueden adquirir lo contingente, la excepción, lo accidental. Es la misma tensión que existe entre la máscara que a toda costa quiere fijar una identidad caracterológica y social, y las múltiples «almas» que habitan en el sujeto, tironeándolo en sentidos contrarios. E igualmente, emerge tal bipolaridad puesto en el caso de juzgar una experiencia cultural o histórica. Al respecto, expresa Pirandello en *El humorismo*:

Así como en la formación de una leyenda la imaginación colectiva aparta todos los elementos, los rasgos, los caracteres discordantes con la naturaleza ideal de un hecho dado, o de un personaje dado, y, en cambio, evoca y combina todas las imágenes convenientes, del mismo modo, al hacer la síntesis de una época dada, inevitablemente somos inducidos a no tener en cuenta tantos detalles contradictorios y manifestaciones singulares. No podemos prestar oídos a las voces que protestan en medio de un coro avasallante. En la lejanía, como es sabido,

⁷⁰ «Nella vita del signor Palomar c'è stata un'epoca in cui la sua regola era questa: primo, costruire nella sua mente un modello, il più perfetto, logico, geometrico possibile; secondo, verificare se il modello s'adatta ai casi pratici osservabili nell'esperienza; terzo, apportare le correzioni necessarie perché modello e realtà coincidano. [...] Il modello è per definizione quello in cui non c'è niente da cambiare, quello che funziona alla perfezione; mentre la realtà vediamo bene che non funziona e che si spappola da tutte le parti; dunque non resta che costringerla a prendere la forma del modello, con le buone, o con le cattive».

cierto colores encendidos, esparcidos aquí y allá, se atenúan, se extinguen, se funden en el color general, azul o gris, del paisaje. Para que esos colores resalten y retomen completamente su individualidad, es necesario que nos acerquemos: reconoceremos entonces cómo y cuánto nos ha engañado la lejanía (Pirandello 1908. Traducción nuestra).⁷¹

Actitudes semejantes a las examinadas en Pirandello y Calvino serían fácilmente corroborables en otros autores atentos al devenir del mundo moderno en una fase avanzada de su desarrollo. Todos ellos han contribuido a modelar, con la persuasiva autoridad de sus reflexiones y universos literarios, filosóficos, científicos, la mentalidad de una época que no deja de modificarse sin cesar y a toda velocidad. En esta que hoy habitamos el problema de la representación de la realidad por un modelo artístico-literario, audiovisual, especulativo, matemático, cosmológico o relativo a cualquier otra disciplina o ciencia, es asunto bien espinoso, asediado y proyectado hacia direcciones divergentes, que desestabilizan continuamente saberes y credos que hasta hace poco parecían sólidas certezas. Veamos, para concluir, lo que manifestó hace ya algunos años, el eminente astrofísico Stephen Hawking, dándole otra vuelta de tuerca al problema de la realidad y su representación:

¿Cómo podemos hacer de la realidad la base de nuestra filosofía, si lo que consideramos real depende de nuestra teoría? Yo afirmaré que soy realista en el sentido de que creo que existe un universo que aguarda a ser investigado y comprendido. [...] Una teoría es buena si resulta ingeniosa, si describe toda una clase de observaciones y si predice los resultados de otras nuevas. Más allá de eso no tiene sentido preguntarse si se corresponde con la realidad, porque no sabemos, con independencia de una teoría, qué es la realidad [...] (Hawking

⁷¹ «Come nella formazione d'una leggenda l'immaginazione collettiva rigetta tutti gli elementi, i tratti, i caratteri discordanti con la natura ideale d'un dato fatto o d'un dato personaggio ed evoca invece e combina tutte le immagini convenienti; così, nel tracciare in breve la sintesi d'una data epoca, inevitabilmente noi siamo indotti a non tener conto di tanti particolari in contradizione, delle singole espressioni. Non possiamo prestare orecchio alle voci che protestano in mezzo a un coro soverchiante. Nella lontananza, si sa, certi colori accesi, sparsi qua e là, si attenuano, si smorzano, si fondono nella tinta generale, azzurra o grigia, del paesaggio. Perché questi colori risaltino, riasumendo intera la loro individualità, bisogna che noi ci avviciniamo: riconosceremo allora come e quanto ci avesse ingannato la lontananza».

2016: 79-80).

Bibliografía

- Asor Rosa, Alberto (2000). *Calvino e la narrativa strutturale*. En: Alberto Asor Rosa (2000). *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, pp. 449-465.
- Borsellino, Nino (1991). *Madama Pace o il demoniaco. Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari: Edizioni Laterza, pp. 203-212.
- Calvino, Italo (1980). *I livelli della realtà in letteratura. Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980, pp. 310-323.
- Calvino, Italo (1980). *La letteratura come proiezione del desiderio. (Per l'Anatomia della critica de Northrop Frye). Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980, pp. 195-203.
- Calvino, Italo (1989). *Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez, Madrid: Ediciones Siruela.
- Calvino, Italo (1993). *Presentazione. I racconti*. Vol.I. Milano: Arnoldo Mondadori editore, pp. V-X.
- Calvino, Italo (1994). *Palomar*. Milano: Mondadori.
- Hawking, Stephen (2016). *Mi posición*. En: *Voces de una época cercana*. Vol. I. Al cuidado de Mayerín Bello. La Habana: Editorial Universitaria Félix Varela, pp. 78-81.
- Luperini, Romano (2001). *Introducción*. En: Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Edición de Romano Luperini. Traducción, notas y apéndice bibliográfico de Miguel Ángel Cuevas. Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Universales, pp. 9-75.
- Pirandello, Luigi (1908). *L'umorismo*. Lanciano: R. Carrara editore. En: <https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/lumorismo/> [último acceso: 28/12/2023].
- Pirandello, Luigi (2001). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Edición de Romano Luperini. Traducción, notas y apéndice bibliográfico de Miguel Ángel

Cuevas. Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Universales.

Tilgher, Adriano (1923). *Studi sul teatro contemporáneo*. Roma: Libreria di scienze e lettere. Edizione elettronica del Progetto Manuzio. En:

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tilgher/studi_sul_teatro_contemporaneo/pdf [último acceso 07/09/2017].

Vicentini, Claudio. Pirandello. La lingua e il dialetto della scena. En: Alberto Asor Rosa (2000). *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, pp. 225-244.

Multiplicidad e hipernovelas: la extraña y afín amistad entre *Rayuela* de Julio Cortázar y *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino

*A Gabriela Vázquez, por la buena
compañía en el camino que recorri-
mos juntas una vez, y por los en-
cuentros en este.*

Cuando se piensa en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar en términos de historiografía literaria, tal vez lo primero que viene a la mente – y con justeza – es su condición de texto canónico del *boom* de la literatura latinoamericana. No es, sin embargo, bajo esta usual perspectiva que se quisiera colocar el examen del libro, sino en un escenario más global del desarrollo del género en la segunda mitad del siglo xx y tomando en consideración su índole de «hipernovela múltiple», variante genérica teorizada por Italo Calvino en su ensayo «Multiplicidad», perteneciente al libro póstumo *Seis propuestas para el próximo milenio*, esto es, las conferencias que debió dictar en Harvard en 1985, propósito contrariado por su muerte. La pluralidad presupuesta en tal categoría o valor es concomitante con un conjunto de modos y estrategias mediante los que la novela se reinventa, algunos de los cuales fueron practicados por Calvino en varios textos de su último período, en especial en *Si una noche de invierno un viajero* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). En consecuencia, el examen de las vías mediante las cuales esa «propuesta» se concreta en ambas obras, y las posibles conexiones que se pueden detectar entre ellas, pudiera resultar iluminador para connotar, desde esta particular óptica, la mentalidad contemporánea, el «espíritu de época», o como quiera llamarse al estado de la cultura que nos ha tocado vivir.

Quizás convendría recordar que muchas de las ideas que se expresan en la conferencia destinada a las Norton Lectures de Harvard son una decantación de reflexiones que terminaron por prevalecer en

las concepciones calvinianas, y que su autor ha ido exponiendo a lo largo del tiempo en ensayos como «El desafío al laberinto» de 1962, donde el concepto de *multiplicidad* es manejado en concordancia con lo que llama «el arquetipo de las imágenes literarias del mundo» (Calvino 2015d: 121)⁷², esto es, el laberinto, y con la necesidad de elaborar un discurso «lo más englobador y articulado posible, que encarne la multiplicidad cognoscitiva e instrumental del mundo en que vivimos» (Calvino 2015d: 114)⁷³. O en «Cibernética y fantasmas. Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio», texto de 1967, que viera la luz justamente en pleno auge del *boom* y cuatro años después de la publicación de *Rayuela*:

[...] el proceso hoy en curso es el de una revancha de la discontinuidad, de la divisibilidad, de la combinatoria sobre todo lo que es curso continuo, gama de matices que se destiñen uno sobre el otro [...] (Calvino 2015a: 210).⁷⁴

[...] el momento decisivo de la vida literaria será la lectura. En este sentido, aunque se confíe a la máquina, la literatura continuará siendo un lugar privilegiado de la conciencia humana, una explicitación de las potencialidades contenidas en el sistema de signos de cada sociedad y de cada época. La obra seguirá naciendo, siendo juzgada, destruida o continuamente renovada al ponerse en contacto con el ojo que lee. El que desaparecerá será la figura del autor, este personaje al que se le siguen atribuyendo funciones que no le competen [...] (Calvino 2015a: 215).⁷⁵

La *multiplicidad* de las *Seis propuestas para el próximo milenio* se pre-

⁷² «l'archetipo delle immagini letterarie del mondo». Cuando no se indique lo contrario, todas las traducciones del italiano de este ensayo son nuestras.

⁷³ «il più possibile inglobante e articolato, che incarna la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo».

⁷⁴ «[...] Il processo in atto oggi è quello d'una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra [...]».

⁷⁵ «[...] il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà a essere un luogo privilegiato della coscienza umana, un'esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema di segni d'ogni società e di ogni epoca: l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge; ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono [...]».

senta, pues, como un valor cuya pervivencia podría estar en consonancia con las nuevas direcciones esteticocognoscitivas, aportándole «sostenibilidad» a la obra literaria para que pueda perdurar frente a los asedios de la imagen audiovisual y de los *mass media*. En sustancia y ultrasintéticamente nos dice Calvino en su ensayo que, como lo demuestran las obras de varios autores – Marcel Proust, Jorge Luis Borges, Carlo Emilio Gadda, Paul Valéry, Robert Musil et. al. – cierta zona significativa de la novela del *novecento* tiende a la inconclusión, por su ambición de representar la multiplicidad de las relaciones, en acto y en potencia, de modo que de continuo se abren desvíos o meandros; o porque se concibe la obra literaria como depositaria de múltiples saberes, como una especie de enciclopedia abierta, susceptible de continuos incrementos, modificaciones e impugnaciones. En sus propios términos:

[...] los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial (Calvino 1998: 117-118).

El libro deviene, así, una red de posibilidades infinitas, una dinámica estructura fundada en una perpetua *ars combinatoria*: justamente las «hipernovelas», cuyos mecanismos compositivos permiten articular su polimorfismo en varios niveles narrativos, en estructuras modulares y a través de una polifonía de voces. Todo lo cual va a crear tensiones entre la regularidad del orden y la anarquía de lo aleatorio, algo que está en el mismo centro de la reflexión científica y gnoseológica contemporánea.

De ello se derivan varias consecuencias que afectan cualquier pacto tradicional entre el sujeto creador y el mundo representado. Visto que el autor ha dejado hace rato de ser una entidad unitaria⁷⁶, los

⁷⁶ «¿[...] qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoira de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un inventario de objetos, un muestrario de estilos, donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles» (Calvino 1998: 124).

modelos de realidad que reflejan sus textos son refractarios a visiones simplificadoras, positivistas, totalizadoras, tranquilizadoras, celebrativas, del mundo. El emisor queda, pues, muy en entredicho, y el receptor deviene co-creador.

Un paréntesis obligado: la amistad entre Calvino y Cortázar

Varios son los testimonios que hablan de una larga relación de amistad personal y literaria entre Calvino y Cortázar, iniciada alrededor de 1963⁷⁷ y prolongada hasta la muerte del argentino en 1984⁷⁸, un año antes de la de Calvino. Datos recabados aquí y allá informan, por ejemplo, que la entonces esposa de Cortázar, Aurora Bernárdez, fue desde muy temprano una de las más autorizadas traductoras al español de gran parte de la obra de Calvino. Que fue el argentino quien propuso al italiano como jurado de la quinta edición del Premio Casa de las Américas en 1964, propiciando así su regreso a Cuba, donde había nacido. Calvino desde Einaudi promovió las obras de Cortázar, lo que reforzó su relación, como lo pone en evidencia la carta que el autor de *Rayuela* le envía el 28 de mayo de 1969 (Cortázar 2012a: 53-54). Sería Calvino el que escribiera el posfacio del libro de cuentos *Bestiario* (Turín, Einaudi, 1965); fue, asimismo, el autor de las solapas de la edición italiana de *Rayuela* (publicada con el título *Il gioco del mondo*, traducción de Flaviarosa Nicoletti Rossini, Einaudi, 1969), y de una nota a las *Storie di cronopios e di fama* (Einaudi, 1971). Y le tocó redactar, igualmente, el conmovedor obituario de Cortázar que se publicó en el periódico *Repubblica*, el 14 de febrero de 1984, con el título «El hombre que luchó con una escalera» [«L'uomo che lottò con una scala»], recogido luego en sus *Saggi* con el título «In memoria di Cortázar» (Calvino 2015b: 1305-1308).

Pero se pudieran añadir otros detalles de interés. Michelangelo Antonioni le solicita a Calvino que sea el guionista de su película *Blow-up*, donde adaptaría el cuento del Cortázar «Las babas del diablo». Calvino se excusa con el director aduciendo que está escribiendo un nuevo libro que le reclama todas las energías (se trata de *Las*

⁷⁷ En carta de Julio Cortázar a Antón Arrufat del 3 de noviembre de 1963 se lee: «(...) Conocí en París a Italo Calvino» (Cortázar 2000: 631-632).

⁷⁸ En carta de Italo Calvino a Mario Muchnik, del 28 de septiembre de 1983, se desliza la preocupación de que no haber podido contactar con Aurora [Bernárdez] le hace temer por la salud de Cortázar (Calvino 2001a: 1503).

cosmicómicas), no obstante, en carta fechada en Turín el 29 de septiembre de 1965 da sus criterios sobre cómo podría encaminarse el guión y hace sugerencias que demuestran cuánto conoce el estilo y aprecia las capacidades literarias del amigo:

[...] probar con el propio Cortázar, que podría darle a la película (si acepta que sea diferente del cuento) esa tensión misteriosa que él percibe, esa tragicidad que él sabe comunicar a los asuntos cotidianos. La rica gama de invenciones de sus cuentos me parece que es una prueba de que ideas cinematográficas no le faltan (Calvino 2001a: 880-882)⁷⁹.

Por parte de Cortázar los testimonios parecen ser más parcos, pero no carecen de relevancia. Así, Calvino aparece citado nada menos que en la cubierta de la segunda edición de *Último round* (1969), la de 1970 (Siglo XXI editores) que, como es conocido, es una original y experimental miscelánea en puro estilo cortazariano. La imagen de cubierta remeda la página de un periódico y bajo un rótulo titulado *Convergencias* aparece el fragmento final del ensayo de Calvino de 1969 «La literatura como proyección del deseo (Para la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye)».⁸⁰

A Calvino y a Cortázar los encontramos juntos en un proyecto *sui generis*, casi artesanal, el volumen *La fosse de Babel* de 1972, editado en París por Georges Girard. En el experimento participaron, además, el artista belga Reinhoud d'Haese, el poeta belga André Balthazar y la

⁷⁹ «[...] provare con lo stesso Cortázar che potrebbe dare al film (se accetta che sia diverso dal racconto) quella tensione di mistero che lui sente, quella tragicità che lui sa comunicare alle cose quotidiane. La ricca gamma d'invenzioni dei suoi racconti mi pare sia una prova che idee cinematografiche non gli mancherebbero».

⁸⁰ «La letteratura come proiezione del desiderio (Per *l'Anatomia della critica* di Northrop Frye)». El dato lo tomo de la tesis de licenciatura de Gabriela Vázquez, *Ante el laberinto: inquisiciones sobre Rayuela y Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tutoría de Mayerín Bello, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, 2015, p. 70. Este es el fragmento que, en lengua original, aparece en la portada: «La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri 'apocrifí', nel senso etimologico della parola, cioè i libri 'nascosti'. La letteratura è ricerca del libro nascosto, lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifó da ritrovare o da inventare». [«La biblioteca ideal a la que tiendo es la que gravita hacia afuera, hacia los libros 'apócrifos', en el sentido etimológico de la palabra, es decir, los libros 'escondidos'. La literatura es la búsqueda del libro escondido, lejano, que cambia el valor de los libros conocidos, es la tensión hacia el nuevo texto apócrifo que hay que encontrar o inventar»] (Calvino 2015c: 251).

poeta inglesaegipcia Joyce Mansour. La obra contiene cuarenta y ocho páginas de litografías de Reinhoud y cuatro páginas adhesivas con frases de colores escritas en francés e inglés por los cuatro autores: Calvino utiliza el verde, Cortázar el azul, Balthazar el violeta y Mansour el rojo. Su edición fue muy limitada (solo 300 copias). Reinhoud las numeró y firmó. He aquí el colofón:

André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar et Joyce Mansour, ont capté des bribes de conversation, éventées par une foule née sous la plume de Reinhoud sans, toutefois, identifier les bouches responsables. A vous de jouer. Vous trouverez des phrases volantes sur papier adhésif, découpez-les, distribuez les rôles à votre gré: le dialogue est création du désir.⁸¹

No es la primera vez que ambos colaboran con Reinhoud. En 1969 Calvino había escrito un texto para el catálogo *The world of Reinhoud* (Calvino 2015f: 1967-1969), y ese mismo año Cortázar publicó una colaboración con el artista belga titulada, «Diálogo de las formas» que, para cerrar el círculo, se incluye en *Último Round*. Allí las palabras de Cortázar dialogan con fotografías de esculturas de Reinhoud.

La literatura como juego, como *ars combinatoria* de signos, como espacio para el diálogo con otras artes, como aventura oulipiana, es, pues, clima común para Calvino y Cortázar. Es decir, hay un conocimiento por parte de ambos de sus respectivos desempeños intelectuales que pudo estimular determinados influjos o sugerencias, aunque estos no hayan sido señalados explícitamente por los autores. Está, asimismo, como ya se ha indicado, una circunstancia biográfica que los acerca y que determinó, sin duda, direcciones estéticas importantes en sus respectivas producciones: la presencia de ambos en el París de las décadas del 60 y el 70 (allí había emigrado Cortázar desde 1951 y allí Calvino fija durante un buen tiempo su residencia a

⁸¹ «André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar y Joyce Mansour han captado conversaciones a medias, proferidas por gentes nacidas de la pluma de Reinhoud sin que se hayan identificado, sin embargo, las bocas responsables. A ustedes les toca jugar. Encontrarán frases voladoras en papel adhesivo, recórtelas, distribuyan los roles a su gusto: el diálogo es creación del deseo». [Traducción nuestra]. Este fragmento y toda la información relativa a *La fosse de Babel* ha sido tomada de: Jessica Pujol, «Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París!» (Pujol 2016).

partir de 1965) que les permite, entre otras, la participación en empresas como la de *La fosse de Babel*. Igualmente, como lo acusan sus obras, la literatura y la teoría literaria francesas van a dejar en ellas huella palpable. Piénsese, por ejemplo, en el gusto por el juego literario, que remite a las prácticas del *Ouvroir de littérature potentielle*, el *Oulipo*, al que se adhirió Calvino, no así Cortázar, pero con el que este último compartiría varios procedimientos, como lo demuestra, de nuevo, uno de los textos de *Último round*, «Poesía permutante», dedicado a «Raymond Queneau, ni qué hablar». Allí se lee:

Toda poesía que merezca ese nombre es un juego, y solo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta, productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican *naturalmente* [...] a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre [...]. Nada más riguroso que un juego [...]. En mi caso el principio general consistió en escribir textos cuyas unidades básicas [...] puedan ser permutadas hasta el límite del interés del lector o de las posibilidades matemáticas. El poema se vuelve así circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades se originan diferentes combinaciones; a su turno, cada una de estas puede ser leída desde cualquiera de sus estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido (Cortázar 1970: 65).⁸²

Por otra parte, tanto Cortázar como Calvino, con su insaciable curiosidad y su estar perennemente al tanto de las nuevas direcciones estéticas, no desconocían, sin duda, las teorías que postulan el protagonismo del lector, muy difundidas entonces, y de las que resuenan muchos ecos en sus obras. Es el momento de ensayos como *La hora del lector* (1957) de José María Castellet; «La muerte del autor» (1968), de Roland Barthes; «¿Qué es un autor?» (1969) de Michel Foucault; «Historia de la literatura como una provocación», de Hans Robert Jauss (1970); «El proceso de lectura» (1975) de Wolfgang Iser; *Lector in fabu-*

⁸² La remisión a este texto de Cortázar lo hallo en Vázquez 2015: 70-71. Sobre las relaciones de Cortázar con el Oulipo remitimos Paula Klein: «¿Un plagiaro por anticipación?: Cortázar y el OuLiPo (1960-1980)» (Klein 2013).

la (1979) de Umberto Eco.⁸³

Ahora bien, y tornando al tema central de estas líneas, si hay una novela paradigmática de la *multiplicidad*, sobre la que Calvino también habría podido fundamentar su conferencia, ella es, justamente, *Rayuela*. Todo parece indicar, sin embargo, que apreciaba mucho más al Cortázar cuentista que al Cortázar novelista, sin dejar de reconocer, ciertamente, su valor como renovador del género:

Estos cuentos minuciosos, obsesivos [se refiere a los incluidos en *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Final del juego*, *Todos los fuegos el fuego*], poseedores de una tensión que puede precipitarse en una tragedia, hacen germinar lo misterioso, lo irracional, lo terrible a partir de la más corpórea descripción de lo cotidiano. Los prefiero a las novelas, a las que, sin embargo, él debe mucha de su fama, como sucede con *Rayuela* [...]; en ellas, por lo general, actúa una pequeña sociedad de excéntricos y anticonformistas que contrastan con la sociedad biempensante, como en una aplicación de la lección de vida surrealista. Los mejores resultados de Julio Cortázar están para mí en los cuentos o en textos todavía más breves, como las *Historias de cronopios* [...] (Calvino 2015b: 1307).⁸⁴

Hipernovelas en diálogo

Como se recordará, *Rayuela* se divide en tres partes: «Del lado de allá» (peripecias parisinas), «Del lado de acá» (regreso a Buenos Aires) y «De otros lados» (capítulos prescindibles), estructura externa que se verá zarandeada por la propuesta de permutación que, en

⁸³ Estos ensayos han sido consultados en: José María Castellet: *La hora del lector*. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1957 (hay edición italiana, Einaudi, 1962); Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi*, Milano, Bompiani, 1979. Y el resto de los citados en: *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Selección y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, Universidad de La Habana/Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, México D. F., 2003.

⁸⁴ «Questi racconti minuziosi, ossessivi, d'una tensione che può precipitare in tragedia, fanno germogliare il misterioso, l'irrazionale, il terribile dalla più corporea descrizione del quotidiano. Li preferisco anche ai romanzi, cui pur egli deve molta della sua fama, come *Rayuela* [...], nei quali agisce di solito una piccola società di eccentrici e anticonformisti in contrasto con la società ben pensante, come in un'applicazione della lezione di vita surrealista. Le riuscite migliori di Julio Cortázar sono per me nei racconti o in testi ancora più brevi, come le *Storie di cronopios* [...]».

apertura, Cortázar propone al lector en el famoso *Tablero de dirección*:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: [...] (Cortázar 2012b: 111).

La secuencia – al parecer – aleatoria de capítulos que se indica a continuación de lo dicho, además de delinear la segunda lectura posible, es tácita invitación a otros itinerarios de recepción de la obra. Todos ellos, sin embargo, rondarían en torno a una historia base, prolongada en múltiples *excursus*, pero cuyo centro sería la vida de Horacio Oliveira, un argentino que vive en París, y su relación con la Maga, emigrada de Uruguay y madre de un niño de pocos meses llamado Rocamadour. Oliveira anima, junto con un grupo de amigos, el Club de la Serpiente, una serie de reuniones que tienen lugar en su casa donde se dialoga y discute sobre temas filosóficos, artísticos, existenciales, metafísicos etc., además de escucharse jazz. *Rayuela* es, asimismo, una historia de amores difíciles, en particular el que une a la Maga y a Oliveira, personajes con dos visiones contrapuestas de la vida: la de ella, más visceral e intuitiva; la de él, dominada por un racionalismo y un intelectualismo manifiesto en tantos de los discursos que diseminan él y sus amigos en la novela, sin menospreciar su costado emotivo, sacado a la luz mediante la complicidad introspectiva del narrador. El argumento se enriquece con muchos episodios, marginales o significativos, como el de la muerte de Rocamadour, que trastorna la vida de ambos y provoca la desaparición de la Maga. Oliveira, que nunca superará su pérdida, regresa a Buenos Aires donde trabaja, primero, en un circo, y luego en un manicomio. Comparte su existencia con una antigua novia y con una pareja de amigos, Traveler y Talita, cuya estabilidad se ve perturbada por su presencia. El desenlace de la historia queda en suspenso, vale decir, el curso futuro de la vida de Oliveira y de sus continuas búsquedas. La sombra

de su suicidio se perfila sin que adquiriera la condición de una certeza⁸⁵. A todo esto habría que sumar, por otra parte, la presencia dominante a lo largo del libro del escritor Morelli, una especie de gurú en materia literaria y filosófica, cuyos escritos son a menudo traídos a colación por sus adeptos del Club de la Serpiente.

Al distinguir en el *Tablero de dirección* dos tipos fundamentales de lectores, Cortázar opera una distinción básica – amén de infeliz –. Aquel que siga dócilmente el decurso continuo de los capítulos será llamado por Morelli y sus secuaces el *lector-hembra*⁸⁶ – o pasivo –, mientras que, por oposición, el *lector-hombre* – o activo – será aquel que, cual jugador de ajedrez, realice las movidas sugeridas en la segunda propuesta de lectura, o incluso ensaye otros recorridos⁸⁷.

La novela suya que Italo Calvino indica como expresión de la *multiplicidad*, *Si una noche de invierno un viajero*, ve la luz en el momento de auge de la llamada postmodernidad. En realidad, aunque podría insertarse con plena legitimidad dentro de ese estado de la cultura tan movedido y matizado según los diversos contextos en que se lo examine, la novela es, sobre todo, la plena realización o concreción literaria de convicciones estéticas, de una ideología y de una cosmovisión que se han ido afirmando a lo largo de su carrera de escritor.

⁸⁵ Al respecto, declara Cortázar en una entrevista: «Oliveira no se suicida. [...] Él acaba de descubrir hasta qué punto Traveler y Talita lo aman. No se puede matar él después de eso. Él estaba esperando a Traveler porque pensaba que Traveler venía a matarlo. Y ese diálogo que ellos tienen le prueba a él que no. Y además Talita está allí abajo. Los enemigos son los otros, los estúpidos, el director del hospital y toda esa gente. Pero Oliveira no se tira, él se queda pensando en que lo único que faltaría sería simplemente hacer así, pero yo sé que él no lo hace. Lo que pasa es que yo no lo podía decir [...]. Decir que no se mata es destruir todo el libro» (Picon 1978).

⁸⁶ En la citada entrevista Cortázar se disculpa con las lectoras: «[...] pido perdón a las mujeres del mundo por haber utilizado una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano, y eso debería ponerlo con todas las letras de la entrevista. Lo hice con toda ingenuidad y no tengo ninguna disculpa, pero cuando empecé a escuchar las opiniones de mis amigas lectoras que me insultaban cordialmente, me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner 'lector pasivo' y no 'lector hembra' [...]» (Picon 1978).

⁸⁷ «[...] se llegó a la locura surrealista, de la que estoy bien orgulloso (por ahí tengo cartas) de gente que me ha dicho que se había equivocado al saltar los capítulos y que entonces leyeron *Rayuela* de una tercera manera. [...] Otros me dijeron que no habían querido seguir ni la primera ni la segunda, y con procedimientos a veces un poco mágicos – tirando dados, por ejemplo, o sacando números de un sombrero – habían leído el libro en un orden totalmente distinto. Y a todos ellos el libro les había llegado de alguna manera» (Picon 1978).

Si una noche de invierno un viajero, al igual que *Rayuela*, tiene una estructura externa que es perturbada por lo que bulle dentro. Así, mientras que en el marco de libro se nos cuenta que el Lector y la Lectora – él, sin nombre propio; ella, llamada Ludmilla⁸⁸ – se empeñan en leer una novela, justamente *Si una noche de invierno un viajero*, que constantemente se interrumpe y transforma en otra, en un segundo nivel narrativo aparecen las diez historias inconclusas que los protagonistas quieren hilvanar, sin éxito, en un *continuum* narrativo. En el primer nivel también se desarrollan varios episodios y aparecen otros personajes vinculados con el mundo editorial, entre ellos un autor, Silas Flannery, cuyo diario, al que se le dedica todo un capítulo, ofrece reflexiones teóricas y metanarrativas perfectamente aplicables a la obra que se está leyendo, y también otro mediador, el supuesto traductor, editor, falsario de la obra de Flannery, el ambiguo Hermes Marana. La novela cierra con el Lector y Ludmilla felizmente casados y terminando de leer el libro de Calvino.

Cabe, entonces, preguntarse: ¿qué pueden tener en común textos tan diferentes argumentalmente? ¿Por qué considerarlas *hipernovelas* a la par que copartícipes del valor de la *multiplicidad*?

Como se ha indicado, en ambas el sostenido protagonismo del receptor y sus demandas inciden en la composición de la obra de ficción. En *Si una noche de invierno un viajero* son las búsquedas de un libro evanescente por parte del Lector y la Lectora las que determinan la existencia de los dos niveles narrativos de la novela, y la multiplicación del segundo en diez inicios. La fragmentación de la historia de *Rayuela*, por su parte, obedece, entre otras razones, a la libertad del lector para realizar su lectura del modo que más congenial le resulte.

Abundan, asimismo, en los dos textos, teorizaciones sobre la índole del sujeto lector, sobre su horizonte de expectativas, e incluso en la distinción entre los géneros de los receptores (lector-hembra y lector-varón en Cortázar; Lector y Lectora, en Calvino) podría advertirse un curioso contrapunto pues se invierten las funciones: es la Lectora de *Si una noche de invierno un viajero* la que, con sus apetencias y su operatividad, asume un rol más constructor – a diferencia del llamado lector-hembra de Cortázar –, mientras que el Lector resulta más aco-

⁸⁸ Señálese de pasada que Ludmilla es el nombre de uno de los personajes centrales de *El libro de Manuel*, de Cortázar.

modaticio. Es precisamente él quien declara:

Señores, sepan ante todo que a mí en los libros me gusta leer solo lo que está escrito; y relacionar los detalles con todo el conjunto; y considerar ciertas lecturas como definitivas; y me gusta separar bien un libro de otro, cada uno por lo que tiene de distinto y de nuevo; y *sobre todo me gustan los libros que se leen desde el principio hasta el fin* (Calvino 1989: 285).

En la novela de Cortázar, en cambio, el personaje de Etienne, refiriéndose a Morelli, explica:

Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. *Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno.* Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja [...] (Cortázar 2012b: 616. *Cursivas nuestras*)⁸⁹

Acerca de la lectura activa puesta en práctica por Ludmilla se pronuncia Silas Flannery, el autor de complicada identidad textual de *Si una noche de invierno un viajero*, en sugerente alusión a lo que se ha teorizado como «horizonte de expectativas» del receptor y a cómo debe este llenar los vacíos del texto en el proceso de la lectura:

Quizá la mujer que observo con el catalejo *sabe* lo que debería yo escribir; o sea *no lo sabe*, porque precisamente espera de mí que escriba lo que *no sabe*; pero lo que ella sabe con certeza es su espera, ese vacío que mis palabras deberían llenar (Calvino 1989: 191-192).

Aquí entra en juego la dialéctica calviniana de «mundo escrito/mundo no escrito»⁹⁰ que constituye, como lo deja entrever Flannery,

⁸⁹ Sobre la similitud de los enunciados enfatizados véase Vázquez 2015: 58-59 *Cursivas nuestras*.

⁹⁰ Sobre esa interacción Calvino se ha pronunciado en varios de sus textos. La convierte en materia principal de disertación en «Mondo scritto, mondo non scritto» (Calvino 2015: 1865-1875).

nery en sus meditaciones, el estímulo para una creación original que colme los intereses renovados de los lectores. Hans Robert Jauss advierte la productividad de ese mecanismo puesto en marcha por las apetencias de la Lectora, pues «ella no se conforma – como el lector – con el mundo tal cual es, sino que siempre tiene curiosidad de experimentar otra necesidad después de cada lectura, de captar en el libro el mundo no escrito, de escuchar una voz distinta que nuevamente presuponga otro *yo*» (Jauss 1996: 187).

En consecuencia, encontramos en ambos libros a un autor (Morelli y Silas Flannery, respectivamente) que expone una serie de consideraciones metanarrativas que dialogan con la propia factura del argumento. Se lee, por ejemplo, en *Rayuela*:

[...] hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez de las vivencias (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible) (Cortázar 2012b: 560).

Y en *Si una noche de invierno un viajero*:

Me siento al escritorio de espaldas a la ventana y hete aquí que noto un ojo detrás de mí que aspira el flujo de las frases, guía el relato en direcciones que se me escapan. Los lectores son mis vampiros. Siento una multitud de lectores que asoman la mirada por encima de mis hombros y se apropian de las palabras *a medida que se depositan sobre el folio* (Calvino 1989: 191. Cursivas nuestras).

Como se indicaba, la *multiplicidad* en Calvino se modula mediante la presencia de dos niveles narrativos. En el segundo, la inserción se hace potencialmente infinita, es decir, la combinatoria de las funciones presupuestas en un relato base⁹¹ puede multiplicar indefinida-

⁹¹ «Io ho scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che potrei indicare così: un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio

mente las historias, lo que vuelve al libro virtualmente inconcluso y abierto.

En el caso de la novela de Cortázar, la *multiplicidad* se asienta, sobre todo, en la estructura modular⁹², que permite la recombinación de sus capítulos, de modo que cada recorrido potencial es un libro diverso. Se podrían incluso entender las consideraciones de Morelli, todas paratextuales, como un nivel enunciativo yuxtapuesto, como un sistema de acotaciones al margen. Esos fragmentos discursivos, además, tienen notas al pie, del propio Morelli o ajenas, todo lo cual multiplica los planos enunciativos del libro.

No obstante, hay en ambos, como se indicó en algún momento, una estructura externa que se sobrepone, con un ánimo ordenador, al laberinto estructural y combinatorio. Habría que conceder que en Calvino el argumento está bien trenzado: los títulos de los relatos insertados delinean una historia, una continuidad; el marco cumple, pues, una función ordenadora. En Cortázar, mucho más abierto y fragmentario, existe, de todos modos, una división en partes y una numeración que quiere dar la apariencia de un orden oculto. Resulta curiosa, asimismo, la presencia en los dos libros de un mecanismo que intenta contrarrestar las fuerzas centrífugas que los animan. En *Si una noche de invierno un viajero* tenemos los enunciados autorreferenciales del inicio y final del libro⁹³; en Cortázar, los últimos dos capítu-

femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo. Questo nucleo narrativo di base l'ho dichiarato in fondo al mio libro, sotto forma di storia apocrifia delle *Mille e una notte*. [...] Se vogliamo, la stessa situazione si può riconoscere nella cornice». [«He elegido, como situación novelesca típica, un esquema que podría presentarse así: un personaje masculino, que narra en primera persona, tiene que asumir un papel que no es el suyo en una situación en la que la atracción que ejerce sobre él un personaje femenino y la oscura amenaza de un conjunto de enemigos lo involucran sin darle tregua. Este núcleo narrativo de base lo he declarado al final de mi libro bajo la forma de historia apócrifa de *Las mil y una noches* [...]. Si se quiere, la misma situación se puede reconocer en el marco»] (Calvino 2001b: 1392).

⁹² Gabriela Vázquez considera que el gusto de Cortázar por el jazz se trasluce en algunos mecanismos compositivos de la novela, que incentivan también su apertura, su inconclusión y su condición «múltiple» (Vázquez 2015: 31 y ss).

⁹³ «Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*» (Calvino 1989: 11); «Ludmilla cierra su libro, apaga su luz, abandona la cabeza sobre la almohada, dice: -Apaga tú también. ¿No estás cansado de leer? Y tú: Un momentito. Estoy a punto de acabar *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino» (Calvino 1989: 289).

los del Tablero (131 y 58) remiten siempre a sí mismos, conduciendo la lectura a una especie de callejón sin salida si se sigue esa propuesta de apropiación del libro.

Por otra parte, la condición «múltiple» de los dos textos queda acentuada por su tendencia a la inconclusión. En Calvino, no solo por la potencial inclusión *ad infinitum* de comienzos, sino porque ninguna historia insertada termina. En Cortázar, porque los fragmentos del libro están rodeados de un vacío que puede facilitar su permutación, también en un número casi infinito de combinaciones, y porque los destinos de los personajes quedan en suspenso. Dice al respecto Morrelli:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). [...] Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (Cortázar 2012b: 559).

Lo que pudiera parecer a primera vista como un problema compositivo en realidad tiene raíces más hondas que remiten a una gno-seología y a una cosmovisión, inseparables en ambos de una poética. Así, Calvino, en «El arte de empezar y el arte de acabar», alude a la dificultad de aislar una zona de la red de posibilidades narrativas infinitas e interrelacionadas, para convertirla en historia finita:

¿Cómo se puede aislar una historia singular si esta entraña otras historias que la surcan y la condicionan, lo mismo que estas a otras, hasta abarcar el universo entero? ¿Y si no es posible abarcar el universo en una historia, cómo se puede, a partir de esta historia imposible, lograr historias que tengan un sentido cabal? (Calvino 1998: 140).

Idea que parece conectarse con la «poética de las figuras» de Cortázar. Es decir, la fragmentariedad de los textos de este puede entenderse como la emergencia de puntos de anclaje de relaciones que se tejen más allá de la percepción de lo real aparente, condición que una novela como *Rayuela* podría ilustrar a la perfección. Expresa su autor:

Es como el sentimiento – que muchos tenemos sin dudas, pero que yo sufro de una manera muy intensa – de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras [...]. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana (Harss 1968: 278).

La noción de figura va a servirme instrumentalmente, porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier novela o narración donde se tiende a individualizar a los personajes y darles una psicología y características propias. Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes (Harss 1968: 288-289).

Ambos presuponen, por lo tanto, un orden oculto, laberíntico, sistemas de sistemas, constelaciones, que ligan aspectos diversos de la realidad y que la literatura pone al descubierto de modo fragmentario. Todo ello da fe de su aspiración a un libro «cósmico», perseguidor de una totalidad que puede solo ofrecerse de forma virtual, fragmentaria, abierta, múltiple. En Cortázar, el mismo título de «rayuela» alude al recorrido entre Tierra y Cielo, primera y última casilla por ocupar:

Cuando pensé el libro estaba obsesionado con la idea del mandala [...]. Suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimentos o casillas – como la rayuela – en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un proceso espiritual [...]. Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado (Harss 1968: 257).

Esa tensión entre la fijación gráfica, ordenadora, del proceso espi-

ritual, y los vacíos que rodean los fragmentos, vacíos facilitadores de su permutación o posibilidad infinita de realización de la imagen – para decirlo al modo lezamiano – recuerda esa dialéctica entre orden racional y aleatoriedad de lo fenoménico que está en el centro de la cosmovisión calviniana. En otra de las *Propuestas para el próximo milenio*, la de *Exactitud*, expresaba su autor:

En realidad mi escritura se ha encontrado siempre frente a dos caminos divergentes que corresponden a dos tipos distintos de conocimiento: uno que avanza por el espacio mental de una racionalidad incorpórea, donde se pueden trazar líneas que unen puntos, proyecciones, formas abstractas, vectores de fuerzas; el otro, que avanza por un espacio atestado de objetos y trata de crear un equivalente verbal de ese espacio llenando la página de palabras, en un esfuerzo de adecuación minuciosa de lo escrito a lo no escrito, a la totalidad de lo decible y de lo no decible (Calvino 1998: 82-83).

Digresiones conclusivas

Quizás no resulte ocioso dejar constancia de dos apreciaciones que la naturaleza de la aproximación ensayada en las líneas precedentes ha obviado.

La primera es que, evidentemente – perogrullescamente – *Rayuela* y *Si una noche de invierno un viajero* son novelas con intenciones ideológicas y estéticas muy diferentes, y nacidas en contextos culturales e ideológicos que la aceleración propia de los tiempos modernos – a reserva de las afinidades ilustradas – puede haber alejado más que el lapso cronológico que las separa: bastante ha llovido en la ciudad letrada global en esos dieciséis años. Y también porque, por mucho que se haya denigrado al autor, las individualidades siempre dejan su huella en la escritura. El desasosiego de Oliveira, su persecución del «kibbutz [sic] del deseo» es síntoma y anuncio del encaminarse de Cortázar hacia compromisos humanistas y políticos – y siempre estéticos – más ostensibles, constructivos (sin obviar todas sus deconstrucciones) y permanentes, que terminarían volviéndose emblemas de un estilo. *Rayuela* da cuenta, pues, de un profundo desengaño en relación con las vías ensayadas por Occidente hacia el progreso y el bienestar, y sobre todo, en relación con las pautas culturales, morales, ideológicas, cosmovisivas que la civilización judeocristiana ha de-

jado en esa parte del mundo en que ejerció su dominio, pero también da cuenta de la aspiración a algún tipo de redención o utopía, que se resumiría en lo que Oliveira llama «el kibbutz del deseo». En el fragmento 36 y conclusivo de «Del lado de allá», el personaje se interna en la noche parisiense mientras medita:

Hacía menos frío junto al Sena que en las calles, y Oliveira se subió el cuello de la canadiense y fue a mirar el agua. Como no era de los que se tiran, buscó un puente para meterse debajo y pensar un rato en lo del kibbutz, hacía rato que la idea del kibbutz le rondaba, un kibbutz del deseo. «Curioso que de golpe una frase brote así y no tenga sentido, un kibbutz del deseo, hasta que a la tercera vez empieza a aclararse despacito y de golpe se siente que no era una frase absurda, que por ejemplo una frase como: 'la esperanza, esa Palmira gorda' es completamente absurda, un borborismo sonoro, mientras que el kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo, es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de curso en curso. Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro [...]»(Cortázar 2012b: 354-355).

«[...] Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu. Y aunque deseo fuese también una vaga definición de fuerzas incomprensibles, se lo sentía presente y activo, presente en cada error y también en cada salto adelante, eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucearse desde otras brújulas y otros nombres» [...]. (Cortázar 2012b: 355).

Así pues, no todo es pura negación en la novela, pues sus búsquedas alternativas, no solo de un estado, aunque ilusorio, de plenitud, sino además de otros códigos estéticos, lingüísticos, comunicativos, llevadas a cabo con su «ludismo» particular, representan nuevos paradigmas revolucionarios en un sentido amplio. Todo ello le concede a la novela un peso, una densidad de la que carece el libro de Calvino, poseedor, en cambio, de una levedad juguetona que no es

desmedro, sino cifra de su condición, de su originalidad y de su éxito. La premisa para una circunscripción del juego al campo literario queda establecida en la apertura del libro:

Eres alguien que por principio no espera ya nada de nada. Hay muchos, más jóvenes que tú o menos jóvenes, que viven a la espera de experiencias extraordinarias; en los libros, las personas, los viajes, los acontecimientos, en lo que el mañana te reserva. Tú no. Tú sabes que lo mejor que cabe esperar es evitar lo peor. Esta es la conclusión a la que has llegado, tanto en la vida personal como en las cuestiones generales y hasta en las mundiales. ¿Y con los libros? Eso, precisamente porque lo has excluido en cualquier otro terreno, crees que es justo concederte aún este placer juvenil de la expectativa en un sector bien circunscrito como el de los libros, donde te puede ir mal o bien, pero el riesgo de la desilusión no es grave (Calvino 1989: 12-13).

El escepticismo y su postura crítica, presentes en sus textos desde hace un buen rato, sobre todo en relación con «los asuntos generales y mundiales», no le impiden a Calvino continuar buscando con el mismo empeñamiento de Cortázar, solo que en otras direcciones. Cuando concluye la década del setenta – recuérdese que de 1979 es *Si una noche de invierno un viajero* – ya le ha dado la vuelta a su mundo en mucho más de ochenta textos, replanteándose los compromisos y revisando la historia – personal, mundial y literaria –. Aunque colocados a años luz, como esas partículas subatómicas que dialogan sin importar las distancias, el señor Palomar, sosias calviniano y protagonista del libro homónimo de 1983, podría departir largo rato con Oliveira en un sideral Club de la Serpiente. A reserva de su aparente sencillez y *levedad* – valor este legado por Calvino al milenio que ya habitamos – *Palomar* es denso en una peculiar filosofía del vivir. Examínese, por ejemplo, el capítulo «Cómo aprender a estar muerto», que se inicia así:

El señor Palomar decide que en lo adelante hará como si estuviera muerto, para ver cómo va el mundo sin él. Desde hace un tiempo se ha dado cuenta de que entre él y el mundo las cosas no están como antes; si antes le parecía que esperaban algo uno del otro, él y el mundo, ahora no recuerda ya qué era lo que había que esperar, en el mal o

en el bien, ni por qué esa espera lo había tenido en una perpetua agitación ansiosa.

Así pues, ahora el señor Palomar debería experimentar una sensación de alivio al no tener ya que preguntarse qué le depara el mundo, y debería también advertir el alivio del mundo, que ya no tiene que preocuparse más por él. Pero justo la espera por saborear esta calma es suficiente para tener ansioso al señor Palomar.

En fin, que estar muerto es menos fácil de lo que podía parecer (Calvino 2001b: 975).⁹⁴

En una nota sobre el libro comentaba Calvino:

[...] esperaba lograr siempre que el modo de observación del señor Palomar se extendiese al mundo del hombre, a sí mismo, para arribar al final a alguna conclusión general. A medida que avanzaba esta tarea se me presentaba cada vez más difícil. Los silencios del señor Palomar, que al inicio del libro se traducen en un denso sucederse de frases, hacia el final se vuelven meditabundos y ansiosos. Releyendo todo me percaté de que la historia de Palomar se puede resumir en dos frases: «Un hombre se pone en marcha para alcanzar, paso a paso, la sabiduría. No lo ha logrado todavía» (Calvino 2001b: 1405).⁹⁵

Y en ese camino se pierden en la distancia, *ognuno al suo modo* y proyectando la sombra de sus autores, Horacio Oliveira y el señor Palomar.

⁹⁴ «Il signor Palomar decide che d'ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui. Da un po' di tempo s'è accorto che tra lui e il mondo le cose non vanno più come prima; se prima gli pareva che s'aspettassero qualcosa l'uno dall'altro, lui e il mondo, adesso non ricorda più cosa ci fosse da aspettarsi, in male o in bene, né perché questa attesa lo tenesse in una perpetua agitazione ansiosa.

Dunque ora il signor Palomar dovrebbe provare una sensazione di sollievo, non avendo più da chiedersi cosa il mondo gli prepara, e dovrebbe anche avvertire il sollievo del mondo, che non ha più da preoccuparsi di lui. Ma proprio l'attesa di assaporare questa calma basta a rendere ansioso il signor Palomar.

Insomma, essere morto è meno facile di quel che può sembrare».

⁹⁵ «[...] speravo sempre di riuscire a fare sì che il modo d'osservazione del signor Palomar si estendesse al mondo umano, a se stesso, per approdare infine a qualche conclusione generale. Più andavo avanti più questo compito mi appariva difficile. I silenzi del signor Palomar, che all'inizio del libro si traducono in un fitto scorrere di frasi, avvicinandosi alla fine diventano più rimuginanti e ansiosi. Rileggendo il tutto, m'accorgo che la storia di Palomar si può riassumere in due frasi: Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato.

Y sin haber agotado la primera, he aquí la segunda apreciación: ciertamente, no toda la narrativa de las últimas décadas del siglo XX y de inicios del XXI es «múltiple» de acuerdo con las connotaciones que Calvino ha dado a tal término, pero la que se ajusta a esta categoría realiza enfáticamente uno de los impulsos más notables del modo de ser del hombre contemporáneo: la proyección contra cualquier autoritarismo (estético, ideológico, genérico, formal), contra todo aquello que es considerado como inamoviblemente canónico o sistemáticamente totalitario. Representa la fe en la literatura y en sus medios específicos para comunicar, con su lenguaje particular, una visión del mundo, como defendía Calvino en su libro postrero.

En este tipo de texto múltiple la relación del sujeto con el mundo se vuelve aún más compleja de lo habitual, ya que el hombre contemporáneo está sujeto cada vez más a nuevos desafíos que modelan su mentalidad y dictan su actuar: la revolución científico-técnica en la era llamada postindustrial, el creciente poder de los *mass media*, los nuevos descubrimientos de la astrofísica y del mundo subatómico, la experiencia y la conciencia del tiempo, la comprensión de la propia interioridad, ya lejos de cualquier intento de unidad, en fin, la complejidad en todos los dominios de la vida.

Por otra parte, la multiplicidad estilística, la inconclusión y apertura de la obra, el reciclaje irónico del estereotipo, el humor derivado de la manipulación de los códigos literarios y culturales, reafirma el carácter ficcional, lúdico, de *ars combinatoria* de la creación literaria, construcción a la que contribuye el receptor con su complicidad, con su participación en el juego y con su inocencia perdida. Y esta empresa tuvo, entre otros campeones igualmente prominentes, a Julio Cortázar y a Italo Calvino.⁹⁶

⁹⁶ Este ensayo nació de una intervención en las «XIV Jornadas internacionales de estudios italianos», que tuvieron lugar en noviembre de 2019 en la Universidad Nacional Autónoma de México. El encierro pandémico contribuyó a su desarrollo. Se publicaría bajo el sello editorial de dicha Universidad en 2022, en el volumen titulado *Cultura italiana en diálogo: recepción, traducciones, nuevas perspectivas*. Cátedra Extraordinaria Italo Calvino. Facultad de Filosofía y Letras. Edición de Rodrigo Hardón, Sabina Longhitano, Monserrat Mira, Alonso Ríos y Eugenio Santangelo, pp. 189-270.

Bibliografía

- Araújo, Nara; Delgado, Teresa, eds. (2003). *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Selección y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado. México D. F.: Universidad de La Habana/Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa.
- Calvino, Italo (1989). *Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez. Madrid: Siruela.
- Calvino, Italo (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Nota preliminar de Esther Calvino. Edición al cuidado de César Palma. Traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Siruela.
- Calvino, Italo (2001a). *Lettere 1940-1985*. A cura di Luca Baranelli. Introduzione di Claudio Milanini. Milano: Mondadori, I Meridiani.
- Calvino, Italo (2001b). *Romanzi e racconti*. Volume secondo. Edizione diretta da Claudio Milanini. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milano: Mondadori, I Meridiani.
- Calvino, Italo (2015a). *Cibernetica e fantasmi*. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio). En: *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Tomo primo. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Calvino, Italo (2015b). *In memoria di Cortázar*. *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Tomo primo. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Calvino, Italo (2015c). *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'Anatomia della critica de Northrop Frye)*. En: *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Tomo primo. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Calvino, Italo (2015d). *La sfida al labirinto*. En: *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Tomo primo. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Calvino, Italo (2015e). *Mondo scritto, mondo non scritto*. En: *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Tomo secondo. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Calvino, Italo (2015f). *Reinhold*. En: *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Tomo secondo. Milano: Mondadori. I Meridiani.

- Castellet, José María (1957). *La hora del lector*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Cortázar, Julio (1970). *Último round*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Cortázar, Julio (2000). *Cartas 1937-1963*. Volumen I. Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2012a). *Cartas 1955-1964*. Volumen 2. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2012b). *Rayuela*. Edición e introducción de Andrés Amorós. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi*, Milano: Bompiani.
- Harss, Luis (1968). Julio Cortázar, o la cachetada metafísica. En: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Jauss, Hans Robert (1996). *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* Clamor por una estética postmoderna. En: *Conjuntos (Teorías y enfoques literarios recientes)*. Alberto Vidal editor. México D.F.: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM/ Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas, Universidad Veracruzana.
- Klein, Paula (2013). ¿Un plagiaro por anticipación? Cortázar y el Oulipo (1960-1980). *Ensemble*, 5 (11): 37. En: http://www.academia.edu/4682012/_Un_plagiario_por_anticipacion_Cortazar_y_el_OuLiPo_1960-1980 [último acceso: 30/12/2023]
- Picon Garfield, Evelyn (1978). Cortázar por Cortázar. Entrevista. En: *Cuadernos de Texto Crítico*, México: Universidad Veracruzana.
- Pujol, Jessica (2016). Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París. *Revista de Estudios Avanzados*, julio. En: www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/2466 Acceso: 04.04.2016.
- Vázquez, Gabriela (2015). *Ante el laberinto: inquisiciones sobre Rayuela y Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Tutoría de Mayerín Bello. Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Los entrañables adefesios de Ena Lucía Portela

*Nada tan delicioso como violar impunemente
la inefable soledad del lector.*

Ena Lucía Portela: «Un loco dentro del baño»

En tono de confabulación irreverente, en la entrevista concedida por Ena Lucía Portela a Saylín Álvarez Oquendo, la narradora arremete contra la crítica universitaria por manipular su obra y acomodarla a todo tipo de veledad exegetica:

En lo que atañe a estudios académicos, la bibliografía acerca de mis narraciones es bien copiosa. Yo te diría que hasta demasiado. Hay estudiosos por ahí que dan la impresión de que lo único que se leen en la vida, aparte de los libros teóricos de moda, son textos narrativos de la Pequeña Escritora, para después entretenerse encasquetándoles a dichos textos las teorías que leyeron anteriormente. Vaya, como si resolvieran un *puzzle* o algo así. Y se ganan premios y todo haciendo eso, no vayas tú a creer. ¿No sabías que soy postmoderna, postlacaniana, *queer*, travesti literaria, feminista en el clóset, caníbal (jjo, esa me gusta!), postrevolucionaria, autorreflexiva, iconoclasta y otras cuarenta mil lindezas que parecen nombres de enfermedades contagiosas? Pues lo dicen ellos, los académicos, que son muy perspicaces, no sólo aquí en la U.H., sino en los departamentos de Letras hispánicas de las más variopintas universidades de este planeta [Álvarez 2010].

Tal declaración, sin embargo, no arredró a nadie y continúan acumulándose los estudios sobre la autora⁹⁷. Yo misma, que proven-

⁹⁷ Es copiosa la bibliografía sobre la obra de Portela. Estoy lejos de haber surcado todo ese maremágnum crítico, aunque tampoco me resulta una tierra incógnita. Véanse en la bibliografía al final del ensayo aquellos estudios que me resultaron provechosos para la lectura que propongo en estas líneas, listado que está muy lejos de ser exhaustivo

go de su amada *alma mater*, acepto el desafío al proponer una vez más la «degustación» de tres cuentos especialmente ilustrativos de su peculiar humorismo, y donde practica casi con saña lo que se pudiera llamar una *poética del adefesio*, alusiva al procedimiento caracterológico de varias de sus criaturas de ficción.

Comencemos por «El sueño secreto de Cenicienta», que reescribe, «canibalea», el archiconocido cuento infantil y nos regala una historia con fin de pelea por nocaut – entre otras razones porque revela la identidad de la voz narradora –, perfectamente construida al reutilizar los motivos que constituyen la urdimbre del relato base: madrastra perversa, hermanas feas, príncipe azul, baile, huida de medianoche, zapatilla perdida, etc. La cadena de subversiones y deconstrucciones que animan el cuento eleva de continuo las expectativas, satisfechas por las ingeniosas y simpáticas soluciones. Así, Cleis, la Cenicienta, es una luchadora que «jamás se resignó a su desventura [...], empezó a lavar y planchar ropa, a escondidas de su madrastra, para otras señoras de nuestro pueblo. [...] Tenía un sueño secreto: convertirse en actriz de telenovelas [...] anhelaba interpretar a la ‘villana’ [...]» (Portela 2009: 118). Al final logra realizar su sueño en la radio. El príncipe azul, por su parte, resulta ser un pervertido: abandonado por Cenicienta, se compromete con la hermana Lotta, quien guardó el zapato dejado por Cleis, zapato que, por cierto, «le servía a media comarca» (Portela 2009: 121). Lotta termina siendo víctima del maniaco sexual, fallecido a su vez en un accidente. A diferencia de la imagen canónica, Regan, la otra «hermana fea», resulta ser muy buena persona, sin sombra de amargura por su condición física («fea con ganas: escuálida y jorobada, bajita, con ojos de búho. Taciturna como ella sola [...]») (Portela 2009: 117). Ello no le impide sacar partido de los buenos momentos que le regala la vida – como el poder agarrar una buena «curda» a base del Dom Perignon del rico –, así como alegrarse de que los anhelos de su media hermana explotada se vean realizados, y sea castigada la iniquidad de sus con-sanguíneas. No es casual, por otra parte, que el atractivo del personaje esté aliado a una desventaja de orden físico, presentado aquí de manera amable, sin la ostentación de otras criaturas singulares, pues

en relación con el tema abordado y que da fe de mi ignorancia sobre otras contribuciones.

Regan no llega a ser un verdadero *adefesio*, condición que alcanza su consagración en otros dos estupendos cuentos: «Un loco dentro del baño» y «Al fondo del cementerio».

La presencia del personaje «raro» en la escritura de Ena Lucía Portela ha sido muchas veces señalada por los estudios críticos. Luisa Campuzano, por ejemplo, enfatiza su recurrencia:

[...] los «raros» y las «raras» de todo rango, sus relaciones grupales, así como algunos espacios de selectiva marginalidad, pueblan la narrativa de Ena Lucía Portela, unas veces al servicio de ese humor pérfidamente culto que va instalándose como rasgo distintivo de su hacer, y otras, constituyéndose en ejes de la trama de algunos de sus textos [...] (Campuzano 2004: 161).

Mientras que para Adriana López-Labourdette – refiriéndose, en particular al personaje dual y protagónico de la novela *La sombra del caminante* – esa rareza se puede concretar en «lo monstruoso», tal como es entendido por Michel Foucault:

Dicha figura señala e impugna así tres instancias de poder: el poder biológico-médico sobre el que se sustentan la caracterización y la división de las especies [...], el poder didáctico y disciplinario que controla la conducta de los hombres, y el poder biológico-sexual que gestiona el contacto entre cuerpos, distinguiendo modos de deseo aceptables y/o aberrantes [López-Labourdette 2015: 42-43].

Valga llamar aquí la atención sobre el hecho de que estas tres formas de la anomalía coinciden con una noción plural de lo monstruoso que, según Foucault, regirá a partir del siglo XVIII y principios del XIX. Se unen en esta tríada el monstruo propiamente dicho (en tanto cuerpo imposible y extremadamente raro), el incorregible (en tanto figura de la infracción jurídica) y el masturbador (en tanto desviado sexual) [López-Labourdette 2015: 42]

Continuando en esta dirección, podría afirmarse que la «poética del adefesio» en Portela es una exasperación de la rareza, o una forma atenuada de «lo monstruoso», amén de un singular modo de concebir algunas de sus memorables y marginales criaturas de ficción. La fea indefensión y la repulsiva vulnerabilidad de tales seres generan

empatía y suscitan en el lector un amasijo de emociones de difícil deslinde, pues es confrontado con apariencias y conductas repelentes pero que forman parte, asimismo, de la condición humana.

Por otro lado, el contraste entre estos personajes de conductas y apariencias atípicas y aquellos que funcionan en el mundo habitual y cotidiano, constituye un conflicto habitual en muchas de las narraciones de Portela, como sucede en las otras dos que examinaremos.

«Un loco dentro del baño» regala una experiencia *sui generis* a todos los que han estudiado en la hoy llamada Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, pues varios de sus espacios son recreados ficcionalmente sin dejar de ser por ello reconocibles. El vestíbulo, el baño y la biblioteca, ubicados en la planta baja de edificio, son los escenarios de la narración, que tiene por personajes principales a los jóvenes Chantal y Danilo, al portero, al bibliotecario, al búho habitante del inmueble y a una señora que, casualmente, pasa por esos predios, urgida de ir al servicio sanitario. Los acontecimientos, en un momento dado, se precipitan: Chantal, que ha permanecido escondida en la biblioteca hasta que cae la noche espionando a Danilo – por quien se siente poderosamente atraída –, continúa su solitario asedio ahora detrás de una columna próxima al vestíbulo, donde su ídolo conversa, sentados ambos en un banco, con el adefésico portero. Aunque su propia conducta es bastante inusual – Chantal a estas alturas se ha ido despojando de la ropa, dizque por el calor –, a la muchacha le resulta curiosa la insólita familiaridad y el afecto que se demuestran el joven y el guardián. Y es entonces cuando todos asisten a la huida despavorida de la señora que ha ido al baño – con quien también se ensañará el búho del edificio –, pues aquella ha sido testigo de un extraño ritual fálico protagonizado por el bibliotecario, ceremonia a la que se sumarán, al final del cuento, Danilo, el portero y la propia Chantal.

Aunque medio raritos por sus conductas, Chantal y Danilo están lejos de ser adefesios. Es más, Chantal se adivina físicamente atractiva y «Danilo era muy buen tipo, con algo de árabe o de hindú» (Portela 2009: 40). Con el bibliotecario, en cambio, empezamos el corrimiento hacia el rojo del espectro – esto es, el alejamiento de las vecindades habituales –, desplazamiento que tiene su acmé, justamente, en el adefesio del portero.

Así, el bibliotecario, que durante día podría parecer «un feo co-

rriente, nada diabólico» (Portela 2009: 36), cuando las brumas empiezan a invadir la biblioteca aparece en su rostro «una mueca torcida, similar a un maquillaje fúnebre: la tez muy pálida, espectral, los ojos hundidos y la boca una línea recta, dura. Una calavera» (Portela 2009: 36). Es el devenir narrativo de este personaje el que anima la peripecia del cuento y genera la sorpresa cuando el severo guardián diurno de los libros se transforma en el gozador oficiante del rito nocturno. Su complemento desde el punto de vista caracterológico es el portero, llamado, justamente, el *adefesio*, pues se encarga de exacerbar, casi a modo de emblema, la rareza dominante en el cuento:

Lo suyo debía ser una malformación congénita, pensaba ella interpretando al adefesio. Un síndrome de Down combinado con otros sufrimientos, quizás un accidente en el momento del parto o una madre sífilítica. Tal vez el producto de un romance incestuoso en la región más prohibida de la consanguinidad, una onda digamos faraónica. [...] Aquella transparencia endeble [...] y coronada por una pelusa naranja como la de uno de los Muppets, aquel cuello membranoso con textura de hoja de col o de algo no demasiado terrícola, aquel remedo de voz, hecha como de lamentos y letanías y más aguda que la de una niña, aquel envejecimiento prematuro y flácido en una cara de chimpancé y un cuerpo lleno de verrugas pardas o rojizas, le inspiraban a Chantal, como a todo el mundo, algo entre lástima y repulsión (Portela 2009: 42).

Otro acierto del relato es la fórmula empleada para contar la historia: un narrador omnisciente, que conoce las índoles de los personajes y que rige el conjunto de las movidas, pero que ha optado por restringir su focalización a la mirada y la conciencia de Chantal. Ello le permite varias cosas: dotar al relato de una subjetividad permisiva, capaz de asimilar la subversión de estereotipos y cánones; enfatizar la caracterización de los otros personajes al filtrarlos por un prisma a la vez desprejuiciado e imaginativo, y connotar así la de la propia Chantal; aprovechar la condición de *voyeuse* de la joven para ofrecer escorzos tanto de orden espacial como connotadores de los personajes, a la vez que se conforma la atmósfera cuasi gótica del cuento. En un momento dado la focalización cambia, se vuelve panorámica, cuando irrumpe la verdadera «rara» del cuento: la señora que termi-

nará huyendo espantada. Ella es el ser que no ha lugar en esa facultativa noche de Walpurgis.

Pero la cumbre de este singular expresionismo porteliano está, hasta que no se demuestre lo contrario, en «Al fondo del cementerio», donde encontramos una vez más el triángulo amoroso, en este caso equilátero por el similar componente adefésico de sus integrantes.

En medio de un hábitat y de pasatiempos abyectos, esto es, en una casa totalmente desvencijada, sucia, invadida por las cucarachas que son las mascotas del hogar, y ubicada justamente al fondo de un cementerio, parque de recreo de los habitantes de esta «mansión», tiene lugar una historia de amor incestuoso entre dos hermanos huérfanos, Lisandro y Lavinia, unión perturbada por la llegada de la Momia, como es llamado el amante de esta.

El hermano, Lisandro, «era un ripio, una porquería, casi un cadáver viviente» (Portela 2009: 11); su voz, «helada y gelatinosa si pudiera tocarse» (Portela 2009: 11); «si bien no llegaba a los veinte, en verdad parecía un anciano, no solo por los cabellos grises, casi blancos, sino también por ese peculiar aspecto apergaminado y marchito que los caracteres sugestionables pueden adquirir en el transcurso de una sola noche de terror» (Portela 2009: 11). La hermana Lavinia: «Flacundenga, chupada, puro hueso, rótulas salientes y teticas lacias como de perra con muchos partos debajo de una bata transparente y hedionda» (Portela 2009: 17). La Momia, el novio,

era un individuo encorvado, sombrío, con una fisonomía tenebrosa, patibularia y descarnada que a nadie más le hubiese gustado. [...] El advenedizo trabajaba limpiando pisos, baños y escupideras en un hospital oncológico, lo cual representaba un ascenso para él, ya que antes había sido sepulturero y la casi muerte, aunque más estrepitosa, le era, con todo, preferible a la muerte. [...] Epiléptico de gran mal, sus conocidos lo tenían por falto de seso [...]» (Portela 2009: 22).

En fin, con «sonrisa algo sardónica (la sonrisa de una momia, no se le pidan peras al olmo) [...]» (Portela 2009: 23). No obstante, como se verá, una bella persona.

Pero Portela, además de dejar que se cocinen en su propia salsa, la da a probar al «otro», el tipo corriente que se aparece en aquella mansión erigido en *Terminator* de las pululantes y ubicuas compañeras de

este trío, el llamado perifrásticamente «el hombre del aparato» quien, luego de algunos traumas físicos y psicológicos severos provocados por el encuentro con la «tiendecita de los horrores», insiste hasta el último momento en cumplir con su misión.⁹⁸

Varios son los recursos que moviliza aquí Ena Lucía para urdir su malévolita historia, al menos aquellos que nos mantienen en jaque hasta el final. Uno de ellos es la continua tensión que recorre el triángulo que conforman los tres personajes habitantes de la casa, tensión manifiesta en el tortuoso amor entre Lisandro y Lavinia, con su crisis irresuelta, y en el rencor que en Lisandro provoca la llegada de la Momia, proyectado tanto hacia este como hacia la hermana, atemperados, crisis y rencor, por el espíritu sosegado del epiléptico comprensivo. En un momento dado de la trama, cuando ya esos conflictos han sido explorados, la autora no los deja decaer al introducir un nuevo y curioso ente, cuya complicada índole lo hace oscilar entre el personaje y la cosa. Es justo la Momia quien, con su regalo a Lavinia, le da nuevo impulso al argumento:

«Para que mi chiquitica no lllore más», le dijo mientras ella deshacía el paquete y encontraba un amasijo de tejido orgánico, deshilachado y violáceo en algunas partes, una bola blanquecina y como reventada por dentro, con repelentes venitas azules, cubierta de protuberancias, diminutos chichones, granos y algún que otro pelillo, estrangulada por algo que parecía intestino o tripa, y provista, además, de un ojo [¿humano o repetimos la toma del perro andaluz?] de mirada extraviada, todo el conjunto sumergido en formol dentro de un recipiente cilíndrico, de vidrio, con la tapa asegurada, unos diez centímetros de diámetro y altura similar (Portela 2009: 23-24).

Es, precisamente, tal don, el que ahonda en la crisis entre los dos hermanos, y el que parece que va a permitirle franquear el límite

⁹⁸ Para Nara Araújo, en el cuento se opera una desacralización del horror, entre otras razones porque «lo abyecto coexiste con la vida cotidiana, y Eros con Tanatos. Las referencias culturales de un narrador, esta vez omnisciente [...], su tono jovial, y el lenguaje coloquial y vulgar de los personajes, conforman un discurso de vecindades irónicas y paródicas. La desacralización del horror resulta, además, del contraste entre el mundo de cucarachas de los hermanos, al fondo del cementerio, y el obsesivo esfuerzo del mundo de “la normalidad”, representado por el “hombre del aparato” [el fumigador], por entrar en ese *hortus closus*» (Araújo 2003:102,103).

prohibido al hombre del aparato. Lavinia, que quiere reconciliarse con su hermano, termina por traspasarle el regalo no sin antes advertirle malignamente que para deshacerse de él tendría que regalarlo a otro so pena de la eterna persecución vindicativa del «ojo». El crédulo Lisandro, horrorizado, apela al fumigador, a quien no apocan engendros en formol y ve en el pacto la posibilidad de cumplir con la misión que se le ha encargado en la vida. En consecuencia, la función narrativa del hombre del aparato, desde el inicio mismo de «Al fondo del cementerio» es – una vez más – dar vida al conflicto entre los raros y adefesios por un lado, y los representantes del mundo de la «normalidad» por el otro, articulado en el cuento mediante la prohibición del cruce del límite – la puerta de la casa –, la otra fuente de tensión en el relato.

Dicho todo esto, creo, sin embargo, que la principal interacción a la que se le toma el pulso en el cuento es la que se establece entre la autora y su receptor modelo. Ena Lucía Portela asume el reto de, incluso a estas alturas, *épater le lecteur*, a quien seduce con sus muchos recursos ya probados – tramas bien urdidas; concepción de caracteres estrafalarios, seductores y con trasfondos complicados; prosa ágil, elegante y llena de desparpajo, donde la referencia culta adensa, sin lastrarlo, el discurso; empleo de diversas gradaciones del humor, etc. – para luego sumergirlo en un universo donde, en medio de cucarachas apachurradas, olores de camposanto, masas cárnicas, seres tan humillados y ofendidos que no pueden serlo más, todavía son posibles el amor auténtico, la angustia nacida de entrever los propios e insondables abismos, y la bondad⁹⁹. Ante nuestras muecas de asco, ante nuestro instintivo alejamiento de todo ese universo, la narradora se empeña en persuadirnos para que desautomaticemos percepciones y sentimientos en pro de un humanismo que incluya a ese otro que la

⁹⁹ En el inteligente y ya citado estudio que Nara Araújo le dedica a la narrativa porteliana, la estudiosa se refiere a la imprescindible competencia del lector de la narración que se analiza: «Relato que eriza y divierte, “Al fondo del cementerio” moviliza la expectativa de recepción del lector y construye un lector implícito, similar a los de los otros textos de Portela, quien debe ser competente y modelo, en su potencial reconocimiento de las referencias intertextuales, en un pacto de lectura cuyos principios implican la aceptación del simulacro y de la representación simbólica» (Araújo 2003: 104). Sin dejar de concordar en lo esencial con esta apreciación, me parece que el reto en este cuento rebasa la mera competencia intelectual para ampliarse a otra de orden afectivo, como ha quedado dicho.

vida ha proscrito del habitual contrato social, como sucede con el personaje más entrañable del cuento:

La increíble Momia era justo ese tipo de persona, ideal para algunos, que de nada se asombra, que va como si volviera y resiste sin chamuscarse el salto a través del aro de fuego de cualquier historia sucia y pervertida (?), ya no humana, como lo más natural del mundo, porque todo puede ser y el escándalo solo reside en aquello que nos tomamos demasiado en serio. Era, en fin, uno de esos bienaventurados que consideran las cosas con calma y filosofía en el mismo orden en que van llegando (Portela 2009: 23).

Tan persuasiva resulta Ena Lucía que hasta logra que su *Terminator*, sin renunciar a la misión prefijada y hondamente asumida, ensanche su *weltanschauung*:

En los últimos tiempos había aprendido que el supremo asco, el que provoca arqueadas, estremece, da escalofríos, eriza los pelos desde la raíz y por momentos se confunde con el miedo, no proviene de los objetos en sí mismos, sino de lo que el ser humano hace con ellos. De la función y hasta la forma que les otorga. En última instancia el supremo asco se refiere a ciertas zonas del ser humano que quienes arrugan la nariz se resisten a descubrir en sí mismos, puro reflejo (Portela 2009: 31).

En fin, desafiantes lecciones *de rarum natura* que atentan contra nuestras soledades lectoras, pues a la vez que nos aplastan – pobres cucarachitas kafkianas – con el horror y el desamparo que se adivinan en el reverso risueño de de tales rarezas, nos regocijan y conmueven.

Bibliografía

Álvarez Oquendo, Saylín (2010). No me hagas preguntas capciosas: conspirando con Ena Lucía Portela. *La Habana elegante (segunda época)*, 48, (otoño-invierno). En: http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevist

- a_Portela.html [último acceso: 05/07/2018]
- Araújo, Nara (2003). Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela. En: *Diálogos en el umbral*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, pp. 82-111.
- Bolognese, Chiara (2017). El cuento cubano del siglo XXI en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage. En: *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Agustín Prado Alvarado [coordinador], *América sin Nombre*, 22: 73-81.
- Campuzano, Luisa (2004). Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*. La Habana: Ediciones Unión, pp.142-168.
- López, Iraida H. (2009). Prólogo. En: López, Iraida H. [ed.] *El viejo, el asesino, yo, y otros cuentos*. USA: Stockcero, pp. VII-XXV.
- López-Labourdette, Adriana (2015). El sueño de la Revolución produce monstruos. Cuerpos extra/ordinarios y aparato biopolítico en *La sombra del caminante* [Ena Lucía Portela, 2001]. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 12: 31-50. En: https://revistes.uab.cat/mitologies/article/download/v12-lopez-labourdette/pdf_4 [último acceso: 02/01/2024]
- Minjárez, Solem (2014). Humor y autodestrucción: la construcción de la indefinición identitaria en la narrativa breve de Ena Lucía Portela. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 10: 33-48. En: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v10-minjares> [último acceso: 07/04/2023]
- Portela, Ena Lucía (2009). *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*. Edición de Iraida H. López. U.S.A.: Editorial Stockcero.
- Sánchez Becerril, Ivonne (2015). La construcción de los personajes en la obra de Ena Lucía Portela. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, julio, 455-480. En: https://www.academia.edu/31262095/Ivonne_Sánchez_Becerril_La_construcción_de_los_personajes_en_la_obra_de_Ena_Lucía_Portela [último acceso: 17/10/2023]

«Huracán»: un letrero de neón rojo que dice *Exit*

Siete razones para una lectura o bosquejo de una poética

Resulta muy gratificante que la lectura hecha por placer devenga luego objeto de estudio, ya porque las endorfinas liberadas impelan a que uno se ocupe más conscientemente del asunto, ya porque las circunstancias en que se ejerce la profesión conminen a ello. Ambos imperativos se han dado cita aquí, convocados por un cuento de la narradora cubana Ena Lucía Portela (La Habana, 1972), pero tales convocatorias no son raras, como se deduce del notable asedio crítico que ha sufrido el conjunto de su obra en las más disímiles latitudes. Ello trae consigo, fuerza es confesarlo, cierta frustración: lo que descubríamos por nuestra cuenta ya ha sido dicho, y en muchos casos, muy bien dicho. Pero ánimo: siempre queda un resquicio por donde deslizar un matiz, refrendar un dictamen redireccionándolo, o, fuero de lector, intentar legitimar la propia especulación. Mas antes de irnos a la caza del «Huracán» – que, por cierto y por suerte, deja todavía muchas rachas por donde cortar – no se quiere renunciar a exponer algunos puntos explicativos de nuestro sibaritismo lector, sin ningún ánimo de exhaustividad y según el particular punto de vista de quien estas líneas escribe, salpicados por algunas remisiones¹⁰⁰.

¿Qué vuelve, pues, tan legible y disfrutable la obra de Ena Lucía Portela?

1. La permisividad de las voces enunciadoras, cuya tolerancia y amplitud de miras nos hace sentir cómodos y liberados; es decir, su *no estar en nada*, frase muy de norma cubana, y cuyo abanico

¹⁰⁰ La primera de ella a Araújo 2003: 82-111.

de significados incluye, asimismo, la condescendencia, el no adecuarse a un patrón exclusivo en dominios como la belleza, los códigos sociales y las diferentes variantes de la corrección (estética, política, conductual, etc.), sin que ello implique, en lo que a la escritora se refiere, displicencia o un escepticismo o relativismo llevados al extremo. Esta actitud se manifiesta de diversos modos en su obra. El más seductor tal vez sea el de ciertas narraciones en primera persona a cargo de seres – por lo general mujeres – que, justamente, *no están en nada*, como la Zeta de *Cien botellas en una pared*, o la Regan de «El sueño secreto de Cenicienta». Pero tal actitud no se circunscribe a esa perspectiva enunciadora, sino que puede manifestarse, igualmente, cuando se focaliza a través de un personaje con un comportamiento afín al descrito, sin que el narrador le preste siempre su voz, como sucede con la encantadora Chantal de «Un loco dentro del baño», donde, dicho sea de paso, la socarrona Ena Lucía convierte la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, su *alma mater*, en sede de una singular noche de Walpurgis.

2. La densidad intertextual de su discurso, que para nada está reñido con su coloquialismo y desenfado tan característicos. Es uno de los rasgos de su escritura sobre el que más se ha insistido (Araújo 2003; Iwasaki 2014; López-Labourdette 2015; Fernández de Juan 2016, entre otros). Pero en lo que se hace hincapié es en la *digestión* que hay en su obra de ese vasto y heterogéneo mundo de referencias, y en lo *funcional* de su uso. En ella no es hojarasca, adorno, narcisismo o petulancia (como sucede en otros escritores de nuestro mundillo letrado) sino que son fibras esenciales en la urdimbre de su discurso. Esas referencias regocijan al entendido, ponen a dialogar sus escritos con la cultura universal y estimulan a informarse a quienes las desconozcan.
3. El haber logrado en sus textos de madurez el difícil equilibrio entre *historia* y *discurso*, lo que en palabras más simples significa que *cuenta una historia y la cuenta bien*. Se dice fácil pero el asunto, para decirlo «en estilo Ena», *no es jamón*¹⁰¹. A veces la balanza se inclina a favor del discurso, a veces más del lado de la diégesis, pero sin que se empobrezcan ninguna de las dos dimensiones. Para

¹⁰¹ No es sencillo.

entendernos: «El viejo, el asesino y yo» le da peso a lo dicho y constituye una ocasión para el despliegue del estilo de la escritora; la anécdota, sin estar ausente, va a la zaga. En «Al fondo del cementerio», «El sueño secreto de Cenicienta», «Un loco dentro del baño», «Huracán», en cambio, la historia narrada le marca la pauta al estilo.

4. El despliegue del humor, con múltiples gradaciones y modos de ejecución (Iwasaki 2014; Minjárez 2014; Álvarez 2017): coloquialismo de diálogos y parlamentos, salidas hipercultas y originales, situaciones absurdas, todo eso y muchos otros recursos alimentan la hoguera del delirio, la parodia, la ironía, el juego, en fin, *la jodedera*, que es toda una categoría en el mundo por ella concebido. Pero tal humor tiene un reverso, que entrevemos mediante el comentario grave o, simplemente, la enunciación escueta de un drama, actitudes de las que no se abusa para no caer jamás en el patetismo o el melodrama, pero que nos alertan acerca de que tras esas apariencias estrafalarias de los personajes más característicos y de las situaciones jocosas, hay dolor, marginación, indefensión y muerte.
5. El cultivar lo que se pudiera llamar «la poética del adefesio», o lo que es lo mismo, la exacerbación de la rareza en la concepción de muchos de sus personajes (Campuzano 2004; Bello 2014; Sánchez Becerril 2015; López-Labourdette 2015), técnica expresionista que sacude y desafía al receptor, generando en él emociones complicadas, como ocurre en «Al fondo del cementerio», originalísimo, repugnante, malévolo y humanísimo cuento, ejemplo de literatura llevada hasta sus límites.
6. El modo tan efectivo y persuasivo que emplea para distanciar y reconsiderar – adulterándolo, fantaseándolo – lo que ha presentado como familiar y reconocible. Ese proceso se manifiesta de manera diferente en cada narración suya, trátase de cuento o novela. Así, partiendo de un realismo de base, la escritora lo mismo se atiene a una verosimilitud que fundamenta en muchos detalles contextuales, particularmente comprensibles para el lector entendido, léase, su coterráneo (como sucede en «El viejo, el asesino y yo», *Cien botellas en una pared*, «Huracán»), o, por el contrario, avanza hacia una deformación expresionista y progresiva de las situaciones y las conductas («Un loco dentro del baño», «Al fon-

do del cementerio»). Pero, asimismo, puede concretar realista-mente un tema perteneciente a un registro fantástico («El sueño secreto de Cenicienta») o una trama que se desenvuelve en un escenario distante y ajeno. En este sentido, una situación especialmente retardadora se le presentó al escribir su novela *Djuna y Daniel* que cuenta los avatares de la amistad que unió a la escritora norteamericana Djuna Barnes y a su coterráneo Daniel Mahoney, y sobre las andanzas de ambos por diversos escenarios de Europa y de Estados Unidos, especialmente en el París de los años veinte y treinta. Uno de los desafíos que tuvo que asumir, amén de connotar la época y la geografía, fue el manejo del lenguaje. En la mayoría de sus ficciones, ambientadas en Cuba, y/o protagonizadas por personajes cubanos, podía emplear naturalmente el español hablado y escrito en la isla, con todo su abanico de normas y registros lexicales. En *Djuna y Daniel*, por el contrario, Cuba está totalmente ausente. De modo que había que emplear otro lenguaje y «estar siempre muy, pero muy alerta, para no “cubani-zar” por descuido lo que ni en broma es cubano. [...]» (Portela 2017: 159).

7. La manera en que sus narraciones trascienden – por haber antes ahondado bien en ello – lo inmediatamente contextual y autóctono, en busca de una dimensión esencialmente humanista y universal, seductora de públicos foráneos. He aquí un dato revelador: cuando ocurrieron el terremoto y el tsunami que afectaron el nordeste de Japón en marzo de 2011, con un alto costo de vidas humanas y daños materiales, por las empatías que tenía con la catástrofe los editores de la nipona revista *Gunzo* propusieron al público lector de ese país, en acto de singular catarsis, el cuento «Huracán» de Ena Lucía Portela.¹⁰²

¹⁰² El dato me lo ha proporcionado el colega y amigo Ryoichi Kuno, profesor de literatura latinoamericana de la Universidad de Tokio y traductor del cuento. «Yo había elegido para traducir algunos cuentos de *Bogotá 39* –me explica en un correo electrónico– entre ellos “Huracán” de Ena Lucía Portela. En una conversación con los editores de la revista donde luego se publicó noté que ellos querían publicar algo relacionado con ese desastre. Así que “Huracán” cuadró perfectamente con ese ambiente. Apareció con el título “Hariken”, una palabra transliterada del inglés que significa “hurricane”, en la revista *Gunzo*, noviembre de 2011, Editorial Kodansha, pp. 89-93».

Las rachas y el ojo del «Huracán»

Es mi decisión. Mía, sólo mía, y no pienso discutirla con nadie. Estoy en mi derecho, ¿no? La tomé a fines de los noventa, cuando tenía unos veintidós o veintitrés años, no recuerdo bien. Lo que sí sé es que lo hice en pleno ejercicio de mis facultades mentales, que no estaba borracha ni bajo el efecto de ninguna droga. (Portela 2009: 97)

Así se inicia «Huracán»¹⁰³, *in medias res*, manejando el llamado «dato escondido» y ocultando la naturaleza de «la decisión» durante parte del relato, procedimiento que estimulará la intriga hasta que comience a emerger poco a poco la respuesta: Mercy, la narradora y protagonista, quiere morir voluntariamente de una manera peculiar, esto es, desafiando la furia de un huracán categoría cinco, la máxima en la escala de Saffir-Simpson, y aunque el acto apunta al suicidio nunca es nombrado con la palabra que lo define: «Las personas que toman la decisión que yo he tomado suelen dejar notas antes de ponerla en práctica. Escriben algo como «No se culpe a nadie...» o, por el contrario, «La culpa la tiene Fulano de Tal...», o qué sé yo» (Portela 2009: 102-103). El temor a la simplificación, la censura, o tal vez al sobredimensionamiento de las causas de su acción, podrían ser las razones que llevan a Mercy a no soltar prenda con el médico que la interroga y por las que termina escapándose del hospital sin dar cuentas de qué hacía girovagando en circunstancias tan peligrosas. Fracasada la intención de la protagonista luego de su recuperación tras el accidente, lo que parecía ser el epílogo de la narración se prolonga en la sorpresa final de la muerte del Bebo, el hermano menor, muerte que, por cierto, se ha adelantado en una ambigua frase dicha al paso y conclusiva de la muda despedida de la hermana: «Nunca volvimos a vernos» (Portela 2009: 103).

Imprescindible aditamento de esta trama es, pues, el renovado suspense que la anima, así como el silencio ante interrogantes irresolutas: ¿Por qué mueren violentamente los dos hermanos de la narradora? ¿Quién es la figura fantasmal que aparece trastabillando en la

¹⁰³ «Huracán» se publicó por vez primera en 2006, en *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, no. 116 junio-julio. Posteriormente ha formado parte de diversas antologías de cuentos, en español y otras lenguas. No ha sido publicado en Cuba.

madrugada tormentosa? ¿Qué pasó por la mente de María de las Mercedes Maldonado (Mercy) mientras esperaba al amanecer la llegada de Michelle? ¿Cuáles son esos antecedentes «relativamente» penales que les impiden trabajar y los marginan socialmente? A través de los silencios del argumento puede aventurarse la imaginación del lector, siempre con el cuidado de que sus conjeturas no lo conduzcan a afirmar cosas que la autora no dijo. Pero pueden ser, asimismo, tales vacíos, expresión de una atmósfera en la que flota un halo sombrío, una especie de moira fatídica que se aúna en un frente común – y tan letal como ellas – con las violentas rachas del huracán.

Por otra parte, la historia se cuenta insertando anacronías, en particular analepsis o retrospectivas – todo el relato podría constituir una de ellas, puesto que constituye «la primera ocasión» en que se le presenta la oportunidad a la narradora para encaminar su proyecto – y a alguna que otra prolepsis o anticipación – como la velada alusión a la muerte del Bebo –. El cometido principal de las primeras es proporcionar información acerca de los personajes de la familia, ninguno de los cuales tiene voz independiente en el relato, a la par que se refuerza la dominante isotopía de la muerte. La inserción de tales desvíos cronológicos está hecha con pericia, pues a la vez que son semánticamente funcionales le confieren una acompasada andadura a la narración, dosificadora de la tensión dramática. El propósito caracterológico se advierte, asimismo, en el acto narrativo productor del relato cuando la narradora da cabida en su discurso a hablas ajenas, ya con un fin lúdico (como cuando se refiere a los apuros del meteorólogo, que en la emisión televisiva sigue angustiada la trayectoria de Michelle), ya informativo: sabemos su nombre a través de la voz del hermano, reproducida por ella.

Así, muchos detalles van componiendo la historia, engrosando la trama principal, contextualizándola. Sobre este *modus operandi*, tan esencial en ella, ha expresado Portela:

La auténtica elocuencia en el terreno de la ficción no se consigue, a mi entender, con meras abstracciones o teorías, sino que se va construyendo a partir de lo individual, lo específico, lo tangible, lo que se puede palpar, degustar, olfatear... El quid, en otras palabras, está en las minucias, en esos pequeños detalles de la vida cotidiana que tan a menudo pasamos por alto porque para nosotros, los cubanos, se han

naturalizado casi como el Sol, que sale por el este y se pone por el oeste y a nadie se le ocurre que pudiera ser de otro modo. (Díaz Mantilla: 2017)

La trama de «Huracán» ocurre en 2001, año marcado, entre otras calamidades, por el paso de Michelle por Cuba y otros territorios cercanos. Además de la presencia del ciclón, desastre endémico, lo específico de la vida nacional va surgiendo, efectivamente, de decenas de detalles que dan cuerpo a un estrato de significación particularmente seductor para editores y públicos foráneos, sin excluir el beneplácito del lector cubano que se reconoce en tantos pormenores de su existencia diaria. Se diseña, así, todo un mundo de objetos, conductas, prácticas sociales, instituciones, códigos de convivencia, topografías urbanas etc. que, sin dudas, pesa en y conforma las actitudes de los personajes, en especial las de la protagonista (Caamaño 2012).

De tal inmersión en lo cotidiano y familiar nos sacan algunas referencias librescas con implicaciones caracterológicas, como la de la predilección del Nene por la obra del poeta W. H. Auden, o las cultas e informadas evocaciones de la protagonista de amplio diapasón, alusiones que apuntan a la complejidad de seres que, aun siendo marginales, no se adecuan al estereotipo, además de refrendar – acusado rasgo estilístico de esta escritura – la necesidad de tales apoyaturas culturales para «airear» con brisas ajenas la auctoconía dominante en el cuento.

Es, en efecto, innegable que la atmósfera opresiva que reina en él, alimentada por la presencia de la muerte y la amenaza del ciclón, está también asociada a las carencias materiales, persistentes siempre pero particularmente abrumadoras en la década del noventa, momento en que es tomada «la decisión», y se vincula igualmente a la marginación a que son sometidos los miembros de esa familia por parte de un poder al que se evoca con el sugerente pronombre de «ellos». Todo lo cual pudo haber incentivado el sentimiento de extrañamiento que experimenta la protagonista en relación con el mundo, sentimiento exacerbado igualmente por el modo en que su cuerpo es percibido tanto por ella como por una comunidad masculina definida en bloque, sin olvidar cuánto pudo haber pesado en su desapego por la existencia su nulo desempeño social (Caamaño 2012). De todos modos, como se apuntó líneas arriba, las reales motivaciones que condu-

cen al cumplimiento del propósito de la protagonista nunca son declaradas lisa y llanamente, y quedan, como tantas otras cosas en este cuento, en la sombra, o, en el mejor de los casos, podrían estar asociadas a una muy personal cosmovisión, que tiene muchos puntos de contacto con una filosofía del absurdo.

Podríase especular, entonces, que una vez consciente Mercy de la inutilidad de su existencia y de la falta de opciones para encaminar acciones que le produzcan algún género de gratificación, descubre que el único activismo o realización individual que se puede permitir es el de decidir y enfrentar su propia muerte, lo que trae como consecuencia inmediata la desaparición de los miedos que tanto la atenazaron durante buena parte de su vida. No debe perderse de vista, por otra parte, una precisión que el cuento deja bien sentada: la decisión no es el mero suicidio – sobrarían ocasiones para ello – sino morir desafiando la furia de un ciclón.

El huracán: resonancias simbólicas

Es de esperar que toda lectura o interpretación del cuento que se examina pare mientes en un título que no es solo un signo indicador de un fenómeno meteorológico, sino que lleva consigo un valor identitario por lo que a la región del Caribe y zonas adyacentes se refiere, además de ser portador de una dimensión antropológica y simbólica que se remonta a la representación figural hecha por nuestros aborígenes y a sus connotaciones mágico-religiosas. Tales dimensiones, como es conocido, han sido estudiadas por Fernando Ortiz en su documentado y fundacional ensayo *El huracán, su mitología y sus símbolos* (publicado por vez primera por el Fondo de Cultura Económica de México en 1947), camino por el que han transitado numerosas contribuciones que han ampliado y enriquecido los valores etnográficos, míticos y culturales del fenómeno (Mateo 2011: 91-128; Sánchez Becerril 2011).

Así pues, aunque no sería, a nuestro juicio, totalmente pertinente una interpretación que reduzca el cuento solo a la dimensión simbólica evocada por su título, algo de ella aletea en él de principio a fin, sustentada por la centralidad del fenómeno en la narración: el huracán es objeto de una cuidadosa y pormenorizada contextualización, que va desde el parte meteorológico, su descripción científica, y el consiguiente seguimiento mediático, pasando por las medidas que su

paso genera, como el corte de la luz, hasta llegar a sus efectos devastadores ante los que se enfrentan, Mercy en primer término, pero también los indígenas circunspectos y cejjuntos de Centroamérica, que parecen no esperar nada de sus gobiernos, así como los habitantes del isleño pueblito de Jícara quienes, en abierto contraste con aquellos, declaran sentirse felices y prontos a confiar en, y a sacrificarse por la Revolución. La zumba se hace particularmente eficaz por la ironía que trasuda la hibridez del discurso.

En consecuencia, el huracán es a la vez telón de fondo y vía para acentuar la atmósfera sombría de la narración, además de constituir el verdadero contrincante de la narradora, el oponente elegido en términos de lógica narrativa.

Conscientes, por otra parte, de que se trata de una especulación interpretativa un poco más arriesgada y personal, aunque tal vez no carente de fundamento, nos parece que el cuento podría también leerse en clave existencialista – para decirlo de modo simple y rápido – y que tal dimensión de su significado termina por resultar esencial.

Ya se ha insistido suficientemente en que el conflicto o problema fundamental que el relato tiene que resolver es el suicidio de la protagonista – asumido como una singular muerte en combate –, y en que las posibles causas se relacionarían con una poderosa inadecuación al mundo y una serena y racional aceptación de ello. En consecuencia, a través de la focalización privilegiada de Mercy, emerge el absurdo de una existencia que, aunque es vista sobre todo en su dimensión individual, no puede desasirse totalmente de la colectiva. Sin establecerlo como condicionamiento interpretativo, la situación en que se encuentra la protagonista tiene muchos puntos de contacto con las tesis expuestas en un texto canónico del pensamiento moderno, *El mito de Sísifo* de Albert Camus¹⁰⁴. Allí su autor ilustra mediante un razonamiento impecable que el suicidio era la rendición al absurdo (entendiendo este como el radical divorcio entre el hombre y su vida, y la consciencia de la gratuidad del ser) y proponía la rebelión como la posición más coherente a asumir, esto es, ser feliz, vivir intensamente, y amar la vida a pesar de su contingencia y sinsentido. En el cuento de Portela se produce un replanteo del problema mediante su peculiar modo de efectuar esa rebelión: una vez consciente

¹⁰⁴ Al respecto, véanse Labourdette 2015 y Caamaño 2012.

Mercy del absurdo de su existencia – la eventual fe que anuncia la cruz de oro que lleva al cuello no parece ampararla lo suficiente – decide morir, pero dando batalla a la encarnación de la muerte, enfrentando un poder atávico, vital y destructivo a la par: el mítico huracán. Habiendo fracasado, el cuento se cierra con el anuncio de un nuevo desafío que es, asimismo, la ratificación de una personal filosofía del vivir.

Epílogo paratextual

La condición preliminar de cualquier obra literaria es esta: quien escribe debe inventar ese primer personaje que es el autor de la obra. Que alguien se traslade íntegramente a lo que escribe es una frase que se dice a menudo pero que no se corresponde nunca con la verdad. Es siempre solo una proyección de sí mismo lo que el autor pone en juego en la escritura, y puede ser tanto la proyección de una parte verdadera de sí mismo como la proyección de un yo ficticio, de una máscara (Calvino 1980: 316-317. Traducción nuestra).

Tal artículo de fe de Italo Calvino es persuasivo y seguramente Ena Lucía Portela lo suscribiría gustosa, sobre todo cuando sus lectores intentan validar la ecuación entre literatura y vida, y aplicársela.

No obstante, empeñados en sustentar un poco más nuestra interpretación, no podemos renunciar a hurgar en la trastienda de esta creadora y enarbolar algunas identidades puntuales y sugerentes entre este que se examina y otros textos suyos. Así, en «Alas rotas», escrito de marcado corte autobiográfico, Portela expresa:

Conste que no soy depresiva ni tengo un temperamento melancólico ni nada por el estilo. Amo la vida. Por eso mismo, pienso que jamás debería ser un castigo. No elegimos venir al mundo, pero sí podemos decidir si nos quedamos en él o no. Veo la muerte como una salida de emergencia, la puerta lateral con el letrero de neón rojo que dice EXIT. (Portela 2017: 175)

Y en la entrevista concedida a Daniel Díaz Mantilla para *Hypermedia magazine*, vuelve a reflexionar sobre un problema que ha recibido con «Huracán» un tratamiento ficcional:

Fallecer no es lo peor que puede ocurrirle a uno. Si ante la visión de tu muerte no retrocedes ni cierras los ojos, a la larga acabarás aceptándola con semblante sereno e inclusive, ¿por qué no?, con una franca sonrisa de bienvenida. [...]

En lo relativo a la eutanasia, que viene siendo el «buen morir» y, por ende, una parte indisoluble del «buen vivir», no me parece una cuestión particularmente difícil desde el punto de vista de la ética. ¿Por qué lo sería? Nadie pretende obligar a algún profesional de la salud que sea, digamos, católico, a poner la inyección o a desenchufar el soporte vital. Nones. Ese profesional, como tutilimundi, tiene pleno derecho a vivir conforme a su fe y a sus principios morales. A lo que no tendría derecho es a impedirle al paciente recabar asistencia en otro lado, pues convendrías conmigo en que nadie tiene por qué vivir —o morir— según dicten la fe o los principios morales de otra persona. (Díaz Mantilla 2017)

Así pues, tal modo de entender la existencia podría tener muchas concordancias con el de Mercy quien, aposentada en el engañosamente sereno ojo del huracán, espera tozuda – «como Penélope a su Odiseo» – que entre sus rachas se abra finalmente esa puerta lateral o salida de emergencia que es también figura de la libertad.

[Este trabajo se publicó en: Mabel Cuesta y Elzbieta Sklodowska, eds. (2019). *Lecturas atentas. Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*. Leiden: Editorial Almenara, pp. 233-244.]

Bibliografía

- Álvarez, Ileana (2017). Ena Lucía: humor y subversión de la sombra del hombre nuevo». En: *Árbol invertido*. Cultura 31/10/2017:<http://www.arbolinvertido.com/cultura/ena-lucia-humor-y-subversion-de-la-sombra-del-hombre-nuevo> [último acceso: 05/07/2018]
- Álvarez Oquendo, Saylín (2010). No me hagas preguntas capciosas: conspirando con Ena Lucía Portela. En: *La Habana elegante (segunda época)*, 48, (otoño-invierno):

- http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Portela.html [último acceso: 05/07/2018]
- Araújo, Nara (2003). Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela. En: *Diálogos en el umbral*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 82-111.
- Bello, Mayerín (2014). De Ena Lucía Portela *ad ephesios*. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Vol. 10, invierno, 129-137. En: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v10-bello> [último acceso: 10/11/2015]
- Caamaño, Virginia (2012). Memorias del desaliento. Acercamiento a dos cuentos cubanos contemporáneos: *Huracán* de Ena Lucía Portela y *La yerba atrae a los tiburones* de Michel Perdomo. En: *Revista Estudios*, Universidad de Costa Rica. 25, diciembre 2012-mayo 2013. En: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/2728> [último acceso: 11/09/2018]
- Campuzano, Luisa (2004). Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy. En: *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*. La Habana: Ediciones Unión, 142-168.
- Calvino, Italo (1980). I livelli della realtà in letteratura. En: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 310-323.
- Díaz Mantilla, Daniel (2017). El escepticismo es un magnífico antídoto contra las decepciones. En: *Hypermedia magazine*: <https://hypermediamagazine.com/2017/03/22/daniel-diaz-mantilla-el-escepticismo-es-un-magnifico-antidoto-contra-las-decepciones/> [último acceso: 05/07/2018]
- Fernández de Juan, Laidi (2016). Las cien botellas de Ena Lucía Portela. En: *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, año XII, 25 de junio al 1 de julio. En: <http://lajiribilla.cu/las-cien-botellas-de-ena-lucia-portela> [último acceso: 15/10/2017]
- Iwasaki, Fernando (2014). Biblioteca bailable Ena Lucía Portela. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Vol. 10, invierno, 139-143. En: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v10-iwasaki> [último acceso: 10/11/2015]
- López, Iraida H. (2009). Prólogo. En: López, Iraida H. (ed.) *El viejo, el*

asesino, yo, y otros cuentos. USA: Stockcero, VII-XXV.

- López-Labourdette, Adriana (2015). El sueño de la Revolución produce monstruos. Cuerpos extra/ordinarios y aparato biopolítico en *La sombra del caminante* [Ena Lucía Portela, 2001]. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 12: 31-50. En: https://revistes.uab.cat/mitologies/article/download/v12-lopez-labourdette/pdf_4 [último acceso: 02/01/2024]
- Mateo, Margarita (2011). La ruta del huracán. En: *El misterio del eco*. La Habana: Ediciones Unión, 91-128.
- Minjárez, Solem (2014). Humor y autodestrucción: la construcción de la indefinición identitaria en la narrativa breve de Ena Lucía Portela. En: *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 10: 33-48. En: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v10-minjares> [último acceso: 07/04/2023]
- Ortiz, Fernando (1947): *El huracán, su mitología y sus símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Soldán, Edmundo (2012). Usos y abusos del huracán. En: *El boomeran(g)* <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/12803/edmundo-paz-soldan/usos-y-abusos-del-huracan> [último acceso: 17/11/2016]
- Portela, Ena Lucía (2009): Huracán. En: *El viejo, el asesino, yo, y otros cuentos*. Iraida H. López (ed.). USA: Stockcero, 97-109.
- Portela, Ena Lucía (2017). Alas rotas. En: *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 172-179.
- Portela, Ena Lucía (2017). Algunos rumores sobre *Djuna y Daniel*. En: *Con hambre y sin dinero*. La Habana: Ediciones Unión, 155-159.
- Sánchez Becerril, Ivonne (2011). El huracán de Ena Lucía Portela. En: *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, no. 142, marzo-abril, 3-9.
- Sánchez Becerril, Ivonne (2015). La construcción de los personajes en la obra de Ena Lucía Portela. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, julio, 455-480. En: https://www.academia.edu/31262095/Ivonne_Sánchez_Becerril_La_construcción_de_los_personajes_en_la_obra_de_Ena_Lucía_Portela [último acceso: 03/06/2016]

PARTE III

CUADERNO PARA ELISEO DIEGO, CENTENARIO*

* Los tres ensayos que vienen a continuación fueron concebidos como homenaje al centenario de Eliseo Diego, celebrado en 2021, en la medida en que la pandemia lo permitió. Nacidos de reclamos diversos, se reúnen aquí pues comparten con el resto de los escritos el contexto en que fueron producidos o revisados. Tienen, asimismo, el cometido de ratificar el tributo a uno de los más grandes escritores cubanos del siglo XX.

El poeta ante el gran teatro del mundo

Concepto hartamente polémico, lo que por comodidad o costumbre llamamos «la realidad» corresponde, en esencia, a un modelo de representación – incluida la catalogada como «objetiva» –. Resultado de una interacción básica: el sujeto, el mundo, su relación, es una confrontación implícita en toda creación artística y en toda especulación – científica, religiosa, materialista, idealista, o específica de una disciplina –.

Tal premisa no es ociosa a la hora de abordar el universo ficcional que en sus poemas y narraciones ha diseñado Eliseo Diego, pues el problema de la realidad y su representación es uno de los desafíos asumidos por el sistema poético de este creador, sustentado por su fe católica: «[...] solo en estas creencias hallo el trasfondo de abismos que hacen, para mí, del destino del hombre una terrible y apasionante aventura |» (Diego 1983: 480). El *Génesis*, el *Libro de Job*, los *Evangelios*¹⁰⁵ dan cuenta de una historia de grandezas y decadencias, actualizada, según Diego, en todo destino humano.

Justamente una de las principales pérdidas sufridas por el padre Adán y por sus descendientes – de resultados del pecado original, de la Caída – es la de la visión del universo en su plenitud y en su unidad (Diego 1983: 285-287; Diego 1983: 346-349). La Poesía, la creación artística devienen, entonces, necesidad y vía esencial para el conocimiento del mundo, aunque terminen siendo solo un reflejo subsidiario de lo que fuera:

Un arte no fragmentado, en que el sonido, la forma, el color, hechos

¹⁰⁵ «[...] hay cuatro pequeños y terribles libros que leo una y otra vez y son los *Evangelios*, cuatro libros que recomiendo porque son un prodigio de enseñanza sobre el poder de la concisión y la sugerencia» (Martínez 2010: 159).

uno en la palabra, se abrazan en un todo de perfección inconcebible, en un único acto de creación, de poesía [...] Palabra, o sonido, o color, cada uno anhela al otro por el esplendor de lo abandonado allá en la rica tiniebla (Diego 1983: 348-349).

Así, la nostalgia o sed de lo perdido que invade la poesía de Eliseo Diego nace en gran parte del imperativo de entrever, al menos, tal dicha primigenia. Y ello es posible porque, aunque echado al polvo, el hombre se trajo al destierro «los dones» entre ellos, el nombrar y la posibilidad de aprehender por la mirada, aunque solo sea en un vislumbre, la rica, multiforme y misteriosa realidad:

[...] *ver* nada menos que el *ser* de las cosas visibles e invisibles, ya que solo quien lo ha visto puede darles su nombre, que es el que en definitiva va a crearlas. Para el místico es una facultad que se regala por añadidura; para el poeta es el único, precioso don de su vida. Si ambas visiones, la que conduce al conocimiento de lo divino y la que conduce al conocimiento de lo meramente creado, se reúnen nuevamente en el hombre más próximo a la salud de la obediencia, será bueno buscar la raíz de estas facultades en el estado anterior a la fragmentación de la Caída (Diego 1983: 346-347).

Toda poesía transcurre – y ese fue mi hallazgo – entre la voz de Adán en el jardín y la voz de Job en el destierro. Hecho el aliento para nombrar, ¿había de perder su poderosa dignidad luego del Pecado? Para nombrar, y para argüir con Dios y para impetrar su misericordia (Diego 1983: 303).

Si se ha sido condenado, por otra parte, a vivir en esa «sublime comedia que llamamos historia»¹⁰⁶, ello significa que se está condenado también a la experiencia de la temporalidad. Tiempo y muerte, «esos dos perros famélicos, y también, claro, la presa infinitamente huidiza que los dos infinitamente persiguen» (Diego 1983: 333), forman parte esencial del destino del hombre, de su drama terrenal.

Así pues, el análisis de las relaciones del sujeto con la realidad en

¹⁰⁶ «Esta es entonces nuestra herencia: una cortejada grandeza, un disfrutado patetismo, una sublime comedia que llamamos historia; pero nosotros no vimos antes, ni podremos ya ver nunca, el esplendor inocente, el retozo sagrado, la profunda quietud de nuestro rostro verdadero» (Diego 1983: 285).

el caso de Eliseo Diego no puede desvincularse de las convicciones antes enunciadas, así como de la que calderonianamente recuerda que somos partícipes del gran teatro del mundo, con su escenografía y simulacros:

¡Qué no daríamos por saltar una sola vez del escenario al ruedo simple de lo real y tocar por fin una piedra de Dios, no un pedazo de la decoración, aunque nos hendiese las manos como una brasa! Pero esto es imposible: esto va contra la ley misma de la escena (Diego 1983: 285).

No propone el autor, como podría inferirse, que el sujeto debe cruzarse de brazos ante tal prohibición ancestral. Todo lo contrario. Consciente de las limitaciones se pregunta:

¿Para qué escribir poesía [...] si el esplendor de la Realidad, con la mayor de las mayúsculas, no será visto nunca sino «a través de un cristal, oscuramente»? Y sin embargo es necesario. No puede uno dejar de hacerlo. No tiene fe bastante. Ni la imagen satisface, ni el propio testimonio convence; será preciso mostrar a los demás siquiera un reflejo que nos gane su asentimiento: sí, tú lo has visto, porque nos has hecho verlo a nosotros (Diego 1983: 468).

En consecuencia, el poeta es el ser poseído por esa hambre insatisfecha de revelar el misterio del mundo, aunque sea tarea que lo sobrepase. Es ella su aguijón y razón de ser. El poeta es un visionario que solo realizará cabalmente su misión en la medida en que comunique al Otro, en un acto de elemental caridad, lo que ha visto, pues sin ese entendimiento nada tendría sentido.

El creador, pues, activa los «dones», el principal, la mirada atenta, que siempre será acto inédito si se la concibe como «el acto de atender en toda su pureza» (Diego 2005: 69), una de las varias definiciones de poesía que Diego postula. A diferencia de Rimbaud y de los surrealistas, no persigue el poeta vidente de Diego desarreglar sus sentidos para – sinestésica confusión o subconsciente liberado mediante –, percibir un orden o realidad que trasciende el fenómeno en su inmediata materialidad. Porque más que trascender, su poesía pretende encarnar:

[...] la función propia de la poesía, y de una poesía orientada a partir de una fuente de religiosidad, sería precisamente todo lo contrario de la trascendencia, es decir, es la penetración en la realidad, la encarnación [...] una iluminación de la realidad más concreta y más inmediata (Santí 1984: 178).

Un poema, decimos, no termina sino con su encarnación en palabras. ¿Y cuál es el sentido de la encarnación por excelencia, de la Encarnación del Cristo, si no es el de un sacrificio? En el mundo sombrío de la Caída el acto poético es imperfecto sin un acto de expiación, sin el acto de suprema caridad o renunciamiento que es la encarnación. Por la encarnación pueden los otros participar de la visión prístina, que solo se justifica por esta participación, y así la perfecta lectura es esencial a la creación del objeto (Diego 1983: 287).

La concordante lección de Martin Buber.

Uno de los libros de la biblioteca de Eliseo Diego más asaeteado por sus subrayados y acotaciones es *Yo y tú* de Martin Buber. Tan afín con su propio sentir y modo de obrar le resultaba la doctrina del filósofo hebreo, uno de los exponentes más significativos del existencialismo religioso de la pasada centuria, que acude a ella una vez más con motivo de la memorable ocasión en que le fuera concedido el Premio Juan Rulfo. En el texto allí leído glosa el núcleo de las tesis de Buber, justamente aquel que le permite explicar el sentido de su propio quehacer poético.

Lo más significativo del pensamiento del filósofo expresado en ese libro – sobre todo aquella parte de su credo que revela una notoria empatía con las concepciones del poeta cubano – se resume en lo siguiente:

El hombre tiene una doble actitud ante el mundo, duplicidad relacionada con los dos pares de palabras primordiales que pronuncia: *Yo-Tú* y *Yo-Ello*. Son ambas parejas expresión de la Existencia y son palabras pronunciadas desde el *Ser*. Ciertamente, hay diferencias entre los dos tipos de relaciones: la palabra primordial *Yo-Tú* solo puede ser dicha por el Ser entero, no así la palabra primordial *Yo-Ello*, en la que el hombre participa con solo parte de su ser. Simplificando las cosas, pudiera establecerse que mientras la segunda se relaciona con la realidad en su manifestación más externa y fenoménica, la primera

facilita el acceso a su dimensión profunda y esencial, entendiendo esta última relación como una apropiación recíproca entre el *Yo* y el *Tú*, no limitada para nada a la realidad material, sino que puede involucrar a otros hombres y, como meta última y más plena, a Dios. Desde luego, en el *Ello* pueden estar implicados también los hombres – no Dios – pero entonces el vínculo que establece el *Yo* no es de la misma naturaleza que si ese Otro fuese llamado *Tú*.

Buber concreta sus tesis en un ejemplo – justamente el aludido por Diego en «Palabras en Guadalajara» –, que nos permitiremos glosar y citar *in extenso*.

Al considerar un árbol – dice el filósofo –, puedo encararlo bajo el aspecto poético o pictórico: «[...] pilar rígido bajo el asalto de la luz, o verdor resplandeciente, suavemente inundado por el azul argentado que le sirve de fondo» (Buber 1956: 12). Puedo destacar su movimiento: «[...] red hinchada de vasos ligados a un centro fijo y palpitante, succión de las raíces, respiración de las hojas, incesante intercambio con la tierra y el aire – y ese oscuro crecimiento mismo» (Buber 1956: 13) –. Puedo – continúa – clasificarlo como especie, percibirlo como abstracción, número, etc.

Pero también puede ocurrir que a favor de la voluntad y la gracia, al considerar este árbol yo sea conducido a entrar en relación con él. Entonces el árbol deja de ser un *Ello*. Me ha captado la potencia de la exclusividad.

Todo lo que pertenece al árbol está ahí. Su forma y su estructura, sus colores y su composición química, su intercambio con los elementos del mundo y con las estrellas, todo está presente en una totalidad única.

[...]

El erige frente a mí su realidad corporal, tiene que ver conmigo como yo con él, pero de una manera distinta.

[...]

Quien se hace presente a mí no es el alma ni la dríada del árbol, sino el árbol mismo (Buber 1956: 12).

«Sea a la sombra de este árbol – dice Eliseo Diego en el texto aludido – que se produzca el encuentro entre Yo y Martin Buber, para seguir el orden de su “palabra primordial”» (Diego 1994: 14). Y agre-

ga: «La única manera de vivir de veras es enfrentándolo [al Universo] como a un Tú, dialogando con él, implorándole respuestas |» (Diego 1994: 14). Perseguir esa plenitud en el conocimiento de la realidad es, según su punto de vista, la meta de la creación artística, de modo que:

[...] semejante conocimiento no me dejará en paz hasta que lo transmita a otro. He aquí por qué he trabajado con paciencia y esmero toda mi vida, para que nada se pierda del árbol, para que el otro pueda «entrar en relación con él», haciéndolo a su vez, suyo, recreando mi experiencia (Diego 1994: 14).

Es, pues, la de Diego obra al servicio del Tú, de ese Otro al que se le quiere invitar a la conjuración del misterio, a la participación creadora del acto poético. Y si el ya aludido basamento católico de tal participación es uno de sus impulsos, esta también puede nutrirse de la lección del hebreo. Dice Buber:

Cuando colocado en presencia de un hombre que es mi *Tú*, le digo la palabra fundamental *Yo-Tú*, él no es ya una cosa entre otras cosas, ni se compone de cosas.

[...] Del hombre a quien llamo *Tú* no tengo un conocimiento empírico. Pero estoy en relación con él en el santuario de la palabra primordial (Buber 1956: 14).

Una última convergencia entre ambos credos habría que destacar¹⁰⁷, siempre en el terreno de la relación sujeto-realidad. Al respecto, expresa el pensador hebreo:

¹⁰⁷ Desde luego, se advierten, asimismo, varias distinciones. Por ejemplo, la relación con el *Tú*, entendiéndolo como el hombre a quien se le dirige la palabra, es más inmediata, menos abstracta en Diego que en Buber. Para este último, cuando el conocimiento del Yo sobre el *Tú* comienza a basarse en el dato empírico, inevitablemente el *Tú* transita hacia el *Ello*, y la plenitud de la relación se atenúa. El *Tú* presupuesto en la creación de Eliseo, por el contrario, no es un ente dispuesto a volatilizarse tan pronto lo toquen las agonías de la experiencia, entre otras razones porque la poesía de Diego nace de ellas. Por otra parte, cuando el Yo de Buber pronuncia el par primordial *Yo-Tú*, si ese *Tú* es el mundo, por la propia naturaleza de la relación, ese *Tú* es exclusivo, no puede presuponer además a otro hombre –a otro *Tú* sobrepuesto–. Para el poeta, una vez abierta la brecha para el diálogo con el Universo, esta es cauce para comunicar la experiencia al Otro. Solo así se cumple cabalmente el acto poético.

Entre él y tú [entre el mundo y tú] hay reciprocidad de dones: le dices *Tú* y se da a ti. [...] En el encuentro con él, estás con él solo. Pero él te enseña a encontrarte con otros y a sobrellevar el encuentro. Por el favor de sus apariciones y por la solemne melancolía de sus partidas, te conduce hasta el *Tú* en el cual las líneas paralelas de las relaciones se encuentran. Nada hace para conservarte en vida; solo te ayuda a atisbar la eternidad (Buber 1956: 34).

También para Eliseo Diego, como ha quedado expresado, la penetración en la realidad, a través de la cual se realiza la plenitud de la palabra primordial *Yo-Tú*, es atisbo de un misterio, de la eternidad.

Lo inmenso y lo pequeño se corresponden

La obra de Eliseo Diego, a partir del modelo de realidad esbozado, muestra una variedad notable de aproximaciones a un conjunto de temas esenciales: el tiempo detenido por el rescate llevado a cabo por la memoria; lo implacable de su transcurrir; las añoranzas de momentos ya idos; la multiplicidad del propio ser; la labor de la muerte y de sus acólitos; el espacio de la intimidad; la intemperie cómplice u hostil; la cubanía mediante discretas cifras esenciales; el espectáculo del mundo donde, como diría la poeta Fina García Marruz, «lo inmenso y lo pequeño se corresponden» (Marruz 1986: 217). De ahí el llamado frecuente que hace el autor a percibir tales correspondencias, activando la imaginación.

En el hermoso libro de poemas que dedica a los niños, de significativo título, *Soñar despierto*, les señala las vías para la aprehensión de la maravilla circundante:

entre las hojas de las matas
de guayabas y mangos, tan oscuras,
¿no están ocultas todas las criaturas
salvajes, y bandidos y piratas
y las más increíbles aventuras?

No es preciso ir muy lejos
para tener con uno el vasto mundo.
Si miras bien, en un segundo

acudirá al estanque, a sus reflejos,
el abismo estrellado, el muy profundo. (Diego 2005: 455)

Esa proyección cósmica de la obra de Diego, que se mueve de lo telúrico a lo estelar y viceversa, amplía el escenario de la representación, cuya densidad conceptual, más o menos ostensible, no atenta contra su esencial levedad, su «sencillez insondable»¹⁰⁸, asentada en meditadas estrategias poéticas o narrativas, en un trabajo consciente y cuidadoso con la materia idiomática.

Valga aclarar que tal ensanchamiento del orbe poético no implica siempre un arrobamiento ante la riqueza benéfica del mundo o de su costado maravilloso, sino que puede significar, asimismo, «una pavorosa intromisión del delirio en la débil realidad de los hombres, siempre tan amenazada de sombras» (Diego 1983: 172).

Un escenario a mitad de caminos tan extremos lo encontramos en un cuento como «Un almacén como otro cualquiera», incluido en el poemario ilustrado *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña* (1968)¹⁰⁹. Allí el narrador se aventura con cautela por el almacén de Navas donde «hay de todo» según reza el anuncio publicitario:

«Yo nunca había cruzado la puertecilla de la trastienda» – dijo el hombre, deteniéndose significativamente.

«Pero aquella tarde – prosiguió enseguida –, aquella tarde debí entregar a Navas un recado importante. Como no había nadie en el almacén decidí que Navas estaría dentro; y pasé la puerta» (Diego 2005: 242).

A medida que avanza a tientas por la creciente tiniebla va descubriendo que se ha dado cita en la trastienda la plenitud del mundo inanimado e incluso del animado. El espanto crece al palpar un flanco viviente e insinuarse en su ánimo la certeza de que, en efecto, allí había «de todo»: «Y como, a Dios gracias, la puerta estaba aún pró-

¹⁰⁸ Así califica Eliseo Diego a los *Versos sencillos* de José Martí. Cfr. su ensayo «La insondable sencillez» en Diego 1983: 424-442. *Prosas escogidas*, ob. cit., pp. 424-442.

¹⁰⁹ En realidad, había aparecido diez años antes en la conferencia «Esta tarde nos hemos reunido» con el título «De todo» (Diego 1983: 299). Parece haber sido concebido como un «divertimiento» que había quedado a la deriva hasta que encontró justo acomodo en el *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*.

xima, me volví y corrí hacia la luz vivamente» (Diego 2005: 243).

«El todo – dice el reproche conclusivo del personaje – puede aun ser excesivo, y no he sabido perdonarle a Navas su anuncio engañosamente explícito» (Diego 2005: 243).

Pervive, no obstante, el equilibrio entre cierta propensión risueña del relato y su reverso amenazante, manifiesto no solo en lo escalofriante que se proyectaba la incursión luego abortada, sino también en el modo en que se van alternando en la narración la primera persona, protagonista de los sucesos, y el narrador que acota las circunstancias de la narración, mecanismo que dota de un ritmo animado al cuento, con alternancias de aceleración, pausa y regodeos acrecentadores del suspense y el misterio. El que da testimonio parece dirigirse a un auditorio expectante, que el narrador externo va presentando y escamoteando, hasta declarar en las últimas líneas, como remate dramático: «No se movió el hombre a comprobar su efecto, y es triste que nadie hubiese allí para admirar aquella casi perfecta indiferencia» (Diego 2005: 243).

Fuerzas oscuras innombrables, personajes satánicos o ambiguos pueblan la escritura de Eliseo Diego – en particular sus narraciones – como manifestación de poderes oscuros que también acrecientan el misterio de la vida y expanden la percepción de lo real. Tómese, por ejemplo, un cuento como «Del tapiz». A diferencia de otros de *Diversimentos*, libro al que pertenece, no hay en él asomo de ironía o de humor sutil. Más que heredero de Poe, Stevenson o Quiroga – autores modelos para Diego en el manejo de semejantes temáticas tenebrosas – parece el relato emparentarse con los *ejemplos* que acompañaban las prédicas medievales. La frontera que se cruza aquí, como lo indica el título, es un tapiz, y los infractores unos niños inocentes:

Este es un tapiz enorme cuyos tintes son zumos espesos; cubre desde tiempo inmemorial un gran lienzo de pared en la sala. Una mañana de invierno en que no pudieron salir al bosque, en ausencia del abuelo, los cuatro niños rasgaron con infinito trabajo un extremo del tapiz, por ver qué había detrás, sospechando que habría una puerta. Había lo Indecible, y porque se vea cómo era su piel, la compararemos a un vaho negro, no con lo sombrío de las noches, con lo negro de una oquedad cualquiera (Diego 1983: 158).

¿Qué poderes quiere conjurar Diego con este cuento tan inquietante? Los niños terminan siendo succionados por «Aquello» que «aumenta como un delirio», su terror despedaza las fibras del tapiz, pero el abuelo

no puede auxiliarlos porque se perderían todos. Su única esperanza es cubrir todos los huecos de figuras. Sus manos vuelan inventándolas, pero ya se cansa, las figuras apenas son sus sombras.

Si llega a no poder más, aquel rasgón se extenderá por toda la tierra (Diego 1983: 158).

Nunca la transgresión ha sido tan nefasta en el universo que diseñan narraciones afines de este autor. ¿Y qué podría ser «lo Indecible» sino lo que no tiene nombre, y qué no puede ser nombrado sino la nada? La nada recorre el mundo de Eliseo Diego, desde sus primeros versos, como un fantasma a veces más temible que la muerte. «El segundo discurso: aquí un momento» de *En la calzada de Jesús del Monte* (1949) lo proclama:

Pero si dejo de soñar
 quién nos abriga entonces, si la nada
 es también el dormir, pesadamente
 la caída sin voz entre la sombra.
 [...]
 Y ahora es el tiempo de levantarme y de trazar
 mi amplio gesto diciendo:
 luego de la primera muerte, señores, las imágenes,
 invéntense los jueves,
 los unicornios, los ciervos y los asnos
 y los frutos de la demencia
 y las leyes, en fin,
 y el paño universal del sueño
 espeso de criaturas, de fábulas, de tedio [...] (Diego 2005: 26)

Por eso también el abuelo cubre con imágenes las hendiduras para tratar de conjurar el peligro de «lo que no es». El cuento se presenta, asimismo, como una advertencia: trabajar con la materia de la sombra

– como ha hecho el viejo tapicero – exige delicados cuidados y vigilancia extrema; basta un resquicio y la realidad puede devenir pesadilla.

Pero, por fortuna, la riqueza del escenario permite que la mirada atenta se ejercite en develar otros ámbitos, desde el minúsculo teatro diseñado por la naturaleza, donde ajetrean seres benévolos o indiferentes a los dramas humanos, hasta los inmensos espacios infinitos.

Así, en «Jardín», perteneciente al poemario *A través de mi espejo* (1981), una gota de rocío se convierte en el objeto de una detenida – y poética – contemplación:

En esta luz remota
 qué delicadamente se dibuja
 dentro de cada gota
 de relente la aguja
 de cada hierba y la baranda rota. (Diego 2005: 370)

Pautada por la rima y con la expectativa que, sutil, crea el hipérbaton, nuestra atención va siendo guiada en la observación y en la imaginación del entorno. La luz atenuada, «remota», del sol hace posible la propia existencia de la gota que, por obra del reflejo en ella, va mostrando un universo efímero en el que la hierba y la baranda caben, como cabrá también, al cambiar la perspectiva, «Todo vuelo tendido/ del gorrion mil veces más pequeño», rápidamente desaparecido «por entre el mínimo cristal risueño» (Diego 2005: 370). Tal universo en movimiento, modelo reducido de la «creación entera» podría – especula el poeta – ser cargado por una hormiga ya que «su esplendor jamás la abrumaría». Pero tal «jamás» tiene fecha de caducidad:

Tanto si enorme o breve
 llega por fin el fin de pompa y pompa
 cuando secreta y leve
 llama de lejos la trompa
 con que el silencio sus festejos mueve. (Diego 2005: 370)

¿Alude la imagen al viento que seca el relente, poniendo fin así a la perfección efímera del pequeño cosmos, fugacidad que también

afecta a lo «enorme»? Eliseo Diego podría responder con muchos otros versos temáticamente afines, como estos de *El oscuro esplendor* (1966): «[...] el paraíso/de mi caducidad alude al Tuyo/ en un roce inocente de la luz» (Diego 2005: 11).

Los varios libros de poemas por él escritos dan fe del privilegio concedido a los ámbitos reducidos, próximos, familiares, redimensionados por sus implicaciones gnoseológicas, por las resonancias que despierta la desautomatización de la percepción, o por la conexión con valores asociados a una intimidad y a una identidad. No obstante, la exploración puede proyectarse hacia «lo inmenso» aunque siempre con anclajes en este mundo nuestro. Es el caso del poema «El baile extraño», de *Cuatro de oros* (1991), donde nuestra perspectiva lectora queda suspendida en algún punto del éter mientras contemplamos el frenesí provocado por las imágenes de la Tierra en su eterno y veloz girar, movimiento que adquiere la cadencia de un *baile*.

Baila liviana al filo de la luna
 la pálida muchacha, la silvestre,
 sus cabellos en ráfagas de bruma.
 Contra el telón inmemorial, inmóvil,
 la joven Tierra a pura risa sola
 baila delante de la Calavera.
 De ayer a nunca más retorna y gira
 de nunca más hasta mañana y siempre
 la punta de sus pies en hasta luego. (Diego 2005: 483)

El epígrafe antepuesto a los versos (*Estoy en el baile extraño* – José Martí) traslada algo de la atmósfera alucinada del texto martiano al baile de Eliseo Diego, ejecutado en primer término por la Tierra, *prima ballerina assoluta* de un ballet frenético y risueño. «En vilo, la punta de sus pies en hasta luego» – felicísima síntesis poética de la ligereza, la rapidez, y la cíclica ratificación de su ser – baila como suspendida en «la casi nada» contra ese «telón inmemorial e inmóvil», a la luz de quien es su espectadora y par contrastante: la luna, metamorfoseada en «la Calavera».

Pero hay otros convidados, que a la vez que son arrastrados al baile, atavían a la Tierra/ muchacha: «Lleva un collar de bestezuelas le-

ves/ un hipogrifo cándido, una llama, / la hormiga, un palimpsesto, la ternura» (Diego 2005: 483). La disparidad de la enumeración casi surrealista proyecta nuestra atención de lo grande a lo pequeño, a manera de raptó: la joven es portadora de todos esos seres, objetos, estados, que conforman la vida en una dimensión humana en su contexto natural y cultural.

Y he aquí que sin previo aviso una pareja sorprendente – «por amor cumplidos» – atrae la atención, cuyo significado le aporta al poema ese toque enigmático tan del gusto de este poeta:

Y en una mano Tú no sé ni cómo
vestida de luciérnaga y delicia
y en la otra Yo con báculo y tricornio.
Tú y Yo en disfraz por fin de Noche y Día
después en Fuego y Agua regresamos
en Tierra y Aire y por amor cumplidos. (Diego 2005: 483)

Podríase especular que tales pronombres aluden a las «dos palabras primordiales» de Buber: *Tú*, visto aquí como principio femenino, *Yo*, como masculino. Soportes, además, de los elementos emblemáticos, contrastantes y complementarios de la Creación, de la vida y de los ciclos terrestres: *Noche/Día*, *Fuego/Agua*, *Tierra/Aire*, curiosamente engalanados con atributos igualmente contrastantes por la levedad y vaguedad de los de ella, y la gravedad y la concreción de los de él, que al ser *Yo*, deviene, asimismo, áter ego del sujeto lírico. De este modo, queda incorporado como personaje a este «baile», además de extraño tan contagioso que, cuando nos damos cuenta, estamos «todos, yendo, viniendo» y ejecutando las figuras previstas, mientras que la vieja inspiradora de poetas, «la ciega Luna», se arrellana y disfruta del espectáculo en el negro teatro cósmico.

Y allí en las manos de la bailarina
con las menudas bestias nos reunimos
a dibujar sus juegos malabares.
La Tierra en vilo en la Tierra todos
en cuadrillas y rondas y pавanas
yendo y viniendo entre la casi nada
para deleite de la ciega Luna. (Diego 2005: 483-484)

La trama de la luz, la estofa de la tiniebla; el micro y el macrocosmos; las apariencias tangibles y sus reversos inquietantes: tales las hebras del tapiz de la Realidad tejido por este fino artesano, donde la desafiante y suprema aventura de estar vivo se actualiza constantemente en ese sitio donde están todos los demás, y que adquiere consciencia de sí mediante la palabra primordial de Eliseo Diego y de nosotros sus lectores.

Bibliografía

- Buber, Martin (1956). *Yo y Tú*. Buenos Aires: Ediciones Galatea, Nueva Visión.
- Diego, Eliseo (2005). *Obra poética*. Compilación de Josefina de Diego. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión-Editorial Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (1983). *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramis Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (1994). «Palabras en Guadalajara». *Revista Casa de las Américas* 194.
- García Marruz, Fina (1986). *Hablar de la poesía*. La Habana: Letras Cubanas.
- Martínez, Mayra Beatriz (2010). Eliseo Diego, nostalgia del paraíso. En: *En las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*. Al cuidado de Josefina de Diego. La Habana: Ediciones Unión, pp. 157-167.
- Santí, Enrico Mario (1984). Entrevista con el grupo Orígenes [junio de 1972]. En: *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Universidad de Poitiers. Volumen II: Prosa. Madrid: Editorial Fundamentos.

Del tiempo que se va a la palabra que no pasa

Todo asiduo lector de Eliseo Diego conoce, por una parte, la frecuencia con que se reflexiona en su obra sobre el insobornable paso del tiempo, y cuán inerme y blanco de sus asechanzas es el hombre; por la otra, cuánto se afana el poeta para oponer diques a este fluir:

El tiempo corre o vuela, fluye como los ríos a la mar, ya lo sabemos. «Hoy se está yendo sin parar un punto». Ciertamente, mi Don Francisco. Junto con Aldous Huxley y vuestro humilde lector —¡y qué de tiempo por medio!—, todos quisiéramos que se detuviese. Sí, pero, ¿cómo? Porque si se detuviese, ya no lo sería —no sería *tiempo*—. Entonces, ¿de dónde ese absurdo deseo que todos hemos sentido arrasadoramente alguna vez —de dónde ese contra-sentido—? (Diego 1989: 20).

Cómo lograr, pues, esta detención, sin que el tiempo se torne nocivo y sin que deje, paradójicamente, de transcurrir, es lo que Diego se propone mostrar en su galería de textos «pictóricos» y «fotográficos». De todos ellos se desprende una básica distinción: mientras que —por lo general— en la fotografía, testimonio de un instante, el devenir puede presentarse petrificado y carente de vida, en el arte —en sus diferentes manifestaciones, la pintura y la literatura entre ellas— el tiempo está también apresado pero vivo:

¿Será en el Arte que se detiene sin dejar de ser él, sin dejar de volar «como saeta o ave»? ¡Ah, esa joven de Vermeer leyendo su carta, leyéndola y leyéndola y leyéndola, siempre con idéntico gusto, a la idéntica luz de su mañana tan fugaz como eterna! (Diego 1989: 20).
[...] no es que esté inmovilizada, es el instante el que está fluyendo

dentro del espacio puesto a salvo por el artista (Jaramillo 2010: 141).

También en el «Retrato de una joven, Antínoe, siglo II» (*Los días de tu vida*) la muchacha conserva frescos sus atributos: «Inquieta, inmóvil, suave, suplicante/ tú nos estás mirando en tus ojos rasgados» (Diego 2005: 326). Y se ha llevado consigo a este espacio mágico una breve secuencia del devenir que la acompañará para siempre:

¿Qué viste, di, sin verlo, no más hace un segundo,
entre el ir y venir de tu madre y la esclava?
¿Qué viste, sin saberlo, justo antes
de mirar al pintor y a través de sus ojos
mirar desde la tabla? [...]. (Diego 2005: 326)

Este tiempo, como el de los relatos infantiles, está a salvo de la caducidad. Alienta y hace que sus habitantes vivan en un perenne presente, cuya aparente detención convierte, por contraste, el devenir de los otros, los «de afuera», en apresurada carrera:

Por qué pintaron los grandes holandeses los paisajes
en que una granja recuesta su contorno sobre una bruma
de oro
y una muchacha, de espaldas, da de comer feliz a las gallinas [...]
Jamás hemos de verle a la muchacha el rostro,
las gallinas jamás se saciarán, confiadas, tercas,
[...]
nadie abrirá la puerta de la casa nunca
ni nunca el viento arrancará una hoja de la encina.
Lunes y viernes, en cambio, van y vienen en mágicos tumultos,
y no es el mismo quien ayer miró la inmóvil fiesta de la joven
y el que hoy enreda en letra y letra su nostalgia [...].
Podemos ya morir que no se entera,
vuelta a sí misma, esparciendo los granos como estrellas,
y en sus labios, más bellos que soñados, invisible delicia,
el sabor del instante como un vino de oro. (Diego 2005: 341-342)

Por el contrario, a diferencia de la muchacha de la granja, la del «Daguerrotipo de una desconocida» (*Los días de tu vida*):

[...] está en peligro, ya ven, y no se da ni cuenta.
 El día se le está yendo como el aroma escapa de la rosa,
 el nombre se le está yendo como está yéndose la música [...].
 No estará la muchacha, la perfección, la gloria de la luz, sino
 su imagen
 manchada ya, tocada ya, dañada, como por una mosca, por
 la fecha.
 Es demasiado joven para el odio del tiempo. (Diego 2005: 343)

Asimismo, en la breve prosa titulada «La muchacha y el aire» del *Libro de quizás y de quien sabe*, en la que Diego nos regala una de esas lecturas tan penetrantes y amenas, en este caso de un poema anónimo del siglo XVI, nos dice:

Es como una imagen de las que llamamos instantáneas, solo que estas suponen una detención, puede que una congelación, del tiempo, mientras que en mi miniatura popular el instante sigue transcurriendo en toda su frescura —digámoslo de una vez: *está vivo*. La situación es de una inmediatez encantadora. (Diego 1989: 95)

Y por si quedaran dudas, en el poema «Tiempo de la fotografía», también de *Los días de tu vida*, el arte fotográfico queda un tanto malparado por capturar dolosamente el instante:

Ávida vuela la palanca
 y entra veloz la luz, el tiempo
 preciso y justo de la arena
 precipitándose a la trampa. Todo
 queda ya igual
 —ya para siempre.

El «todo» atrapado es el esplendor de una vivencia ya ida:

Los niños y el resol, la viva espuma,
 las nubes en sus coros displicentes,
 la dicha inmensa del verano
 y el simple estar allí
 ‘—tal como era

en aquella otra luz

' —en aquel tiempo. (Diego 2005: 314-315)

Valga aclarar —y por eso líneas arriba se acudía al prudente inciso de «por lo general»— que no siempre la fotografía es nociva para el retratado y para el que la contempla. Y la excepción vale para aquellos recuerdos personales y familiares atesorados por el poeta. Hace ya mucho rato que el arte fotográfico se ha impuesto sobre el género pictórico del retrato para conservar los momentos pasados, y también para Diego ha devenido patrimonio de la costumbre. Pudiera decirse que, con el paso del tiempo, la fotografía adquirió para él la categoría de objeto entrañable, como esos que suele desperdigar en sus poemas. Así lo demuestra, por ejemplo, la hermosa composición dedicada a su hija Josefina, «La pirámide y la joven», del libro póstumo *En otro reino frágil*:

Esta que tengo entre las manos, con temblor, con orgullo, sonriendo
para mí secretamente,

es una foto de mi hija Fefé sentada en los más alto de la augusta
pirámide de Teotihuacán, en México.

Nada se ve de la pirámide, solo el frágil perfil de la muchacha,
el rojo y el azul de su vestido, su juventud
—su juventud sobre el magnífico valle de México.

[...]

las montañas, los templos, las catedrales y pirámides, y en fin, todo
lo enorme y casi eterno,

sirven solo para alzar a una muchacha como tú por entre los
secretos recintos de los aires hasta el centro de todo. (Diego 2005: 521-
522)

Quizás porque la exploración más detenida y profunda de la dicotomía que opone cuadros a fotografías puede realizarse mejor en los cuentos que en la brevedad del poema, vale la pena considerar dos de ellos, tan inquietantes como iluminadores.

«De un condestable de Castilla» —perteneciente al libro *Divertimentos*— es un texto ambiguo en cuanto a su estatuto genérico o, di-

cho de otro modo, maneja de forma muy curiosa el progreso de la historia que propone, en la que abundan las descripciones y las especulaciones, y donde los antecedentes y su desenvolvimiento se presentan de modo virtual.

Así, el coleccionista que ha encontrado el cuadro de un Condestable de Castilla descubre, luego de una atenta observación, que el personaje del lienzo se mueve imperceptiblemente, y ello da pie a la hipótesis de que ese universo está regido por un *tempo* alternativo: «Para el hombre que aparece en el lienzo ojival, como asomado a la ventana de un claustro, una o dos de nuestras horas serán, quizás, apenas uno de los minutos suyos» (Diego 1983: 171). El Condestable debió ser, según la información que tiene el comprador, el *privado* del rey de Castilla, y su fisonomía, hartamente inquietante, le sugiere que pudo muy bien haber asesinado al monarca:

En los largos siglos pasados entre la penumbra de la ruina, ¿qué solo acto de absurda y horrible violencia habrá cometido aquel hombre de cervices torcidas? La lividez de su rostro, que hace resaltar malignamente la bizquera de los ojos negros, ¿será la del asesino que «acaba» de apuñalar a su víctima? (Diego 1983: 171).

Es tal la repulsión que le provoca el cuadro que piensa, en un inicio, devolverlo al sitio de donde lo tomara, pero luego le acomete la duda de si no se haría responsable, pasados los años, «[...] de una pavorosa intromisión del delirio en la débil realidad de los hombres, siempre tan amenazada de sombras [...]. ¿Qué graves transformaciones ocurrirían cuando “aquello” saltase, al fin, a las piedras nuestras?» (Diego 1983: 172). Al coleccionista no le queda, entonces, otra opción:

[...] toma el largo cuchillo en sus manos trémulas: tócale el grotesco papel de verdugo.

¿Tendrá luego el valor de no deshacerse del retrato maldito, de observar, a través de los años, cómo empiezan a surgir los primeros síntomas de la agonía, las últimas señales de la muerte? Hasta que aparezca el cuadro nuevo: «Cadáver de un Condestable de Castilla». (Diego 1983: 172)

Dado que el manejo de la temporalidad en el cuento se funda en la diferencia de duraciones que rige la interacción entre los dos mundos, esto es, el tiempo-espacio del cuadro y el correspondiente al del coleccionista, la eventual historia que se quiere contar se presenta a través de una retrospectiva y de una anticipación, siempre potenciales. Con esta hábil estratagema Diego convierte en relato un texto, al parecer, predominantemente reflexivo, y sustenta su *narratividad*¹¹⁰, sobre todo, en la transgresión del límite separador de las realidades por obra del coleccionista verdugo. Ahora bien, y para los efectos de la dicotomía rectora de nuestra reflexión, no cabe duda de que en la dimensión del cuadro, por muy sombría que sea, el tiempo «alienta» en un transcurrir particular, con su pasado, su presente y su futuro.

Un cuento mucho más complejo y extenso en que se aborda el tema es la «Historia del daguerrotipo enemigo» de *En las oscuras manos del olvido*, donde también encontramos, como en el del Condestable, un poder aniquilador que se quiere contrarrestar mediante el franqueamiento de una frontera. Pero en este caso, y a diferencia del anterior, se trata de animar, vivificar, una realidad falsa, estática y letal para el ser que ha sido apresado por ella.

Como sucede con las demás narraciones incluidas en ese libro de Eliseo Diego, domina también aquí el viaje de la memoria, revelador de las vivencias de un narrador muy cercano al autor.

De esta manera, la voz enunciativa de la historia, cual *medium*, revisita la casa en que transcurrió su niñez y va dando paulatino testimonio de lo que observa. Durante todo este proceso se encarga de *delimitar* cuidadosamente —y es su principal tarea— las diversas dimensiones espaciotemporales que concurren: «¿Veis el peligro tremendo, el derrumbe del orden y la ley, que debo yo mantener incesantemente, como un campeón, hasta la muerte?» (Diego 1983: 68). En lograr que no se interpenetren esas «realidades» de diverso signo que han sido convocadas radica el conflicto del cuento, conflicto peliagudo dada la tendencia a la contaminación que poseen los diferentes estadios temporales, pues son comandados por la memoria que

¹¹⁰ La *narratividad* es una función que acentúa las características distintivas o típicas del relato en contraste con lo que no es relato en sentido estricto. Dicho breve y puntualmente: el relato consiste más bien en la relación de situaciones y acontecimientos, que en el comentario sobre estos y sobre su contexto. Véase, al respecto Prince 1991: 28 y ss.

sufre perennemente el asedio del olvido.

En consecuencia, el narrador, consciente de su identidad fragmentada, persigue delimitar y preservar una zona de su existencia, la niñez, en que vivió a salvo de la caducidad y de la muerte, difícil tarea pues al niño que fuera lo circundan límites colindantes con el caos: «Ahora el niño mira en torno suyo y no encuentra más que el silencio. Detrás de cada puerta se abre un abismo, detrás de cada una hay un pozo, hay la sombra, aunque él no lo sabe, cree en la penumbra natural de la tarde» (Diego 1983: 68). Pero en su ayuda viene la luz que lo ampara de la tiniebla:

Su alta profundidad, definida, clara, se hunde en la noche de afuera.
Yo veo este corredor de luz cruzar junto a mi rostro, esta avenida que llega a los astros. La luz baña los pies del niño tranquilo, y a la linde de la luz se yerguen las paredes (Diego 1983: 69).

La principal amenaza para este niño de seis años es, justamente, el «daguerrotipo enemigo» del primo Eliseo. El cuento abre un amplio paréntesis para contar la historia de este jovencito que, mucho tiempo atrás, fuera llevado por sus padres al estudio fotográfico de un satánico Monsieur Juan quien, en contra de la voluntad del muchacho, lo fotografía con un fondo marino a tono con su traje. El primo Eliseo, a partir de entonces, no puede nunca reponerse del hecho de estar apresado en un mundo totalmente ajeno, como el de la falsa playa con su barca varada en la arena, de modo que pena por no poder visitarlo y convertirlo en vivencia:

Si no puede ir a la playa, pararse en el mismo sitio en que lo retrataron, ¿cómo ordenar estas ilusiones, cómo trabarlas, cómo convertir la pesadilla en vida, la mentira en verdad, el sueño en desvelo? Él tiene que ir a ese sitio. Tiene que sentir el aire fresco en su rostro. (Diego 1983: 73)

El narrador, una vez contada la historia, vuelve a su tarea de poner orden en las remembranzas, pues teme que todas las realidades convocadas se difuminen en un caos aniquilador y la imagen — imagen de muerte— descienda de su sitio y asedie al niño: «¡Ah, si la imagen desciende y llama al niño, si la sombra desciende y llama a la

luz, si el caos desciende y estrecha al sueño! ¡Qué miserable bestezuela es el orden, qué débil corazón el suyo!» (Diego 1983: 68).

El *pathos* de la búsqueda, por parte del muchacho, de «la puerta del sueño» que le permita ir hacia la verdadera playa, la contemplación angustiada de su propia imagen «vigilándola, pensándola, imaginándola, haciéndola, salvándola» (Diego 1983: 74) lo llevan a la muerte. Su única posibilidad de permanencia se ha reducido a la espectral imagen del retrato. Pero el narrador, dotado de poderes demiúrgicos, puede arreglar las cosas. Su ayudante será, justamente, el niño inocente, devenido salvador ya que arrastra consigo al primo a un tiempoespacio liberador que ha invadido el escenario del otrora «retrato enemigo»:

Ahora, junto al primer niño, hay uno mayor, con una gorra de marinerero negra y muy vieja. Pero no están en la sala, sino en una playa blanca y larga. Van marchando playa abajo, abajo. Luego no hay más que un bote varado sobre la arena. (Diego 1983: 74)

La escritura o arte de la palabra, comandada por la remembranza lúcida, ha creado esa extraña isla afortunada de la realidad puesta a salvo¹¹¹.

¿Qué impulso, convicción, principio estético —podría el lector preguntarse— ha llevado a Eliseo Diego a tales representaciones poemáticas y narrativas?

Una posible respuesta estaría en la necesidad de preservar a los sujetos de sus obras de la angustia que generan el transcurrir y la muerte, mediante estrategias que ya detienen el tiempo en un presente continuo, ajeno a toda forma de cosificación; ya construyen mun-

¹¹¹ Refiriéndose a la gestación de la versión de 1942 de *En las oscuras manos del olvido*, dice su autor en el prólogo titulado «Historia de las manos oscuras», correspondiente al texto definitivo de 1979: «El libro recién comenzado era tan rico en ambición como parco en aliento. Pretendía nada menos que atreverse con el misterio mismo del acto creador, desde el instante en que los grandes aluviones de la experiencia humana desembocan en el golfo de la memoria, hasta que se forman con ellos las extrañas Islas Afortunadas de la realidad puesta a salvo» (Diego 1983: 42).

dos alternativos a la realidad cotidiana, con su propio devenir y resguardados dentro de estrictos límites, cuyo franqueamiento es generador de peripecias en sus textos¹¹².

Todo ello podría resumirse en la tarea que espolea la escritura de Eliseo Diego: «Mi oficio es atisbar con terca atención lo que está dentro de cada cosa, y sorprenderlo con astucia y cariño para trasvasarlo, como a un polluelo, de su nido roto a otro seguro, del tiempo que se va a la palabra que no pasa» (Diego 1989: 101).

Bibliografía

- Bello, Mayerín (2004). *Los riesgos del equilibrista. De la poética y la narrativa de Eliseo Diego*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Diego Eliseo (2005). *Obra poética*. Compilación de Josefina de Diego. Prólogo de Enrique Sáinz. La Habana: Ediciones Unión-Editorial Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (1983). *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramis Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (1989). *Libro de quizás y de quién sabe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Jaramillo, Ana María (2010). Fe y barajar. En: *En las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*. Al cuidado de Josefina de Diego. La Habana: Ediciones Unión. Pp. 131-141.
- Prince, Gerald (1991). Observaciones sobre la narratividad. *Revista-Criterios* 29, La Habana: Casa de las Américas-UNEAC, pp. 25-34.

¹¹² Estas estrategias, que pueden denominarse, de acuerdo con los estudios de la poética del imaginario, de *conquista* y *repliegue*, se han analizado detenidamente en Bello 2004: 255-261.

¿Será legión mi nombre...?

Tan rápida es en mí la muchedumbre

Que a Eliseo Diego lo obsesionaba el misterio del tiempo es aseveración repetida por estudios críticos y respaldada por muchos textos del propio autor. Varias son las connotaciones que reviste tal recurrencia. Una de ellas es la asociación de lo ineluctable del transcurrir con la multiplicidad del yo, filón siempre presente en su creación, tanto en verso como en prosa, pero vuelto persistente y diversificado en su producción más tardía.

Al examinar las composiciones poéticas en que se pone de manifiesto la percepción del sujeto como una concurrencia conflictiva de múltiples facetas y componentes de la personalidad, se advierte, con frecuencia, la escenificación de un drama alimentado por la búsqueda de una coherencia del ser a lo largo del tiempo, que debería resolverse en una identidad moral o conductual. Pero el poema solo muestra la discordia interior, cuya única posibilidad de redención reside en la fe que sustenta la gnoseología y la poética de este creador.

Hay, en este sentido, una imagen que retorna en sus poemas y cuentos: el adulto que debe enfrentar al niño que fue. Para quien considera la niñez como «el paraíso en trance de una nueva pérdida» (Diego 1983: 470)¹¹³, esa proyección primera del ser, expresión cabal de la inocencia, deviene instancia ante la que el hombre maduro debe

¹¹³ Sobre el tema vuelve a menudo en su obra. He aquí una declaración similar hecha en una entrevista: «Creo que los mitos [...] de la iglesia católica tienen una encarnación en la realidad: yo veo la infancia como el Paraíso perdido. Mientras uno es niño vive en la poesía o quizás mejor, vive la poesía [...]. Después se produce la expulsión del Paraíso, te echan sin remedio de él y te conviertes en adolescente. Empiezan las ambiciones, algunas turbias, otras engañosas, que te oscurecen la visión» (Martínez 2010: 157).

rendir cuentas. La variante más sencilla de ese conflicto se presenta en dos poemas de *A través de mi espejo* (1981): «Quién» y «¿Quién viene?», aunque con diferentes modulaciones: en un caso, el hombre logra apenas reconocerse en el niño que pasa corriendo y que no volverá; en el otro, más agónico, casi un *exemplum* admonitorio, es el niño quien se aterra ante el hombre en que se ha convertido:

Quién

¿Quién es ese niño que
va corriendo aprisa?
Sé
yo que lo conozco de
algún sitio tan bien...
¿O
será el niño que pasó
para no volver
– ¡oh, no! –
sólo el niño que fui yo? (Diego 2005: 378)

¿Quién viene?

Estaba un niño jugando
en un patiecillo en ruinas
con sus soldados de plomo
a guerras de cortesía.
Desierta la casa en torno,
toda callada y sombría;
solo el rumor se escuchaba
de la leve artillería.
Se abrió de pronto la puerta,
la cara el niño volvía:
de miedo a él mismo en la puerta
el alma perdido había.
Cuida que cuando regreses
desde el final de tu vida,
pueda mirarte a la cara
el niño que fuiste un día. ((Diego 2005: 366)

En *Inventario de asombros* (1982) encontramos cuatro composicio-

nes donde es perceptible una temática semejante. En «Cruzo el parque de noche» (Diego 2005: 404) y «Encuentros» (Diego 2005: 404) se aborda con más detenimiento el motivo del doble: de modo claro en el primero, sugerido en el segundo, a partir de la interacción tácita entre dos proyecciones diversas del ser en las que ha hecho mella el tiempo. Pero es en los otros dos poemas, «Culpa» y «En esta extraña calle», donde el tópico se vuelve acuciante: en el primero de estos, el yo culpable (culpa ontológica, pecado original, conducta impropia, quién sabe...) se multiplica en muchos:

Alguien nos llama y vas y le respondo
ni sé yo desde quién ni cómo ni cuándo
tan rápida es en mí la muchedumbre
[...]
No tengo yo la culpa de ser este
que apenas dicho cede el puesto al otro
ya desapareciendo en el que arriba
y así entre todos vamos arrumbándole
la culpa al último – al que no se queja. (Diego 2005: 409)

En el otro, el espacio se vuelve cómplice de la disgregación —no hay ya la clara delimitación de las facetas del ser, como sucede en los poemas del «doble»— y es cifra de la angustia del sujeto lírico que no encuentra abrigo, ni adentro ni afuera, ni en la ciudad ni en la propia casa, que deja de ser aquí el espacio de la intimidad, tan ponderado y preservado en otras obras del autor¹¹⁴:

En esta extraña calle
En esta extraña calle donde vivo,
esta increíble calle de otra parte,
quién habita esa casa que es la mía
y entrando por la puerta grande y ocre
me deja fuera a mí, que soy él mismo,
temblando como un niño ante la entrada.
Me deja a la intemperie de este mundo
como en ciudad ajena donde debo

¹¹⁴ Sobre el tema me he extendido en Bello 2004: 179 y ss.

inventarme un quehacer igual al mío
 y con palabras que jamás se amigan
 ni sé qué son ni nunca lo he sabido
 explicar a empellones que no entiendo
 qué hago yo entre estas rocas bien medidas
 con geométricas grutas donde moran
 los que vanse y regrésanse sin prisa
 y a lo sumo me miran de reojo
 como si solo fuese el que hubo entrado
 apenas no sé cuándo allá en sí mismo
 hacia el infierno que naturalmente
 será saberme siempre el que está fuera
 temblando ante la entrada como un niño. (Diego 2005: 420)

La experiencia de la enajenación es completa: el extrañamiento que experimenta el sujeto enunciador invade tanto al mundo como a sí mismo, en cuanto es, a la vez, habitante de un *afuera* donde es consciente de su ser efímero, del cambio que se opera en su identidad, pero también del *adentro*, donde desfilan otras proyecciones suyas que lo ignoran, ajetreadas e inconscientes. Los *otros* que ha sido en diacronía.

En 1999 Josefina de Diego publica el primer libro póstumo de su padre, *En otro reino frágil*, que reúne varias composiciones inéditas y dispersas, entre ellas «Apuntes más o menos desesperados». Se trata de una invocación a Dios para que mitigue la terrible desazón en que «desde hace tiempo» se encuentra el sujeto del poema, a resultas de su identidad lacerada. Podría leerse como uno de los hitos finales de un periplo espiritual del que el poeta ha ido dejando noticias «más o menos desesperadas» y que, como se apuntó, tendría como meta re-dentora el sustento de su fe y la eventual garantía de unidad que esta le puede procurar:

¿Será legión mi nombre —¡Dios nos libre!—, tantos yos que no
 haya ni fin ni principio?
 Restáurame, Señor, en un yo solo que tenga compasión de sí
 mismo,
 y se olvide así de sí para mirar de una vez a los otros
 que están esperando por él, o por mí, desde el abismo de su propio

desamparo! (Diego 2005: 520)

Por la propia índole del género es, tal vez, en su narrativa, donde el escritor ha desarrollado con más detenimiento el drama de la coexistencia y/o sucesión de las diferentes fases y de los múltiples estados del ser y del existir del hombre.

El ser en su laberinto

El laberinto como diseño subyacente en varias de las narraciones de Eliseo Diego no es objeto de una conceptualización explícita en sus declaraciones de poética. No obstante, no por ello reclamaría menos atención como mecanismo implícito de articulación semántica del espacio. Tal imagen, por lo general, es trabajada en su obra como la manifestación de fuerzas hostiles y desconocidas que amenazan al hombre; esas potencias son, en la mayoría de los casos, el tiempo, la muerte y sus agentes¹¹⁵. Pero es también el laberinto emblema de la multiplicidad del sujeto que ya no puede pretenderse unitario.

Habitante idóneo del laberinto es el Señor de la Peña, protagonista del relato homónimo de *Divertimentos*. Se presenta como nuevo morador del palacio que:

[...] deshabitado hacía veinte años, se alzaba en peñón a la salida del pueblo [...].

Los reparadores lo repararon un mes antes y en seguida llegaron veinte camiones cargados de muebles para las veinte habitaciones de la casa, el camino a muchas de las cuales se ha perdido. (Diego 1983: 166)

Sus criados, que a juzgar por los preparativos esperaban un regimiento y no solo a ese enigmático ser, litigarán durante todo el relato acerca del físico y la conducta del dueño, pues cada uno defiende su propia versión a partir de la relación personal y exclusiva que tiene con él. Este relato polifónico sustenta su eficacia sobre todo en tres

¹¹⁵ «Y si no Adán y sus horrores y milagros, ¿qué otros temas quedan lo bastante simples para un autor de genio? ¿Cuáles, si no el tiempo y la muerte, esos dos perros famélicos, y también, claro, la presa infinitamente huidiza que los dos infinitamente persiguen?» se pregunta Eliseo Diego en el Prólogo a *Orlando*, de Virginia Woolf (Diego 1983: 333).

procedimientos: el funcional empleo de un narrador de probada e irónica objetividad, que cede la palabra a los personajes mediante el discurso directo; la acertada estructuración de la historia que estimula las expectativas del lector sin defraudarlas al final; y el partido sacado a la focalización múltiple.

El cuento está dividido en cinco partes, numeradas de forma consecutiva. En la primera, la única donde la voz narrativa es dominante, se presentan el escenario y los personajes, nominados a partir de la función que desempeñan en el palacio: el portero, la cocinera, el jardinero y la camarera, función que determina la naturaleza del vínculo que establece el dueño con cada uno de ellos.

Las restantes secciones son predominantemente dialógicas. Las mínimas acotaciones del narrador, sus pinceladas caracterológicas, hacen gala de la sutil ironía que confiere un sello particular a buena parte de las narraciones de ese libro: «Y ya iban a recurrir a las últimas y definitivas razones cuando el portero, que ha leído su poquito y es, en suma, un intelectual, detuvo el brazo armado de la cocinera y reclamó atención y calma» (Diego 1983: 167).

Subyace, pues, en esta composición un diseño coral apoyado en la simetría (útil para la visualización de las encontradas perspectivas). Así, los segmentos narrativos 2 y 3, por un lado, y 4 y 5, por otro, están respectivamente conformados de forma similar. En el 2 se desarrolla el contrapunto entre la visión de la camarera y la del jardinero. Alega la primera la juventud del amo mientras que el segundo asegura su vejez. En el 3 se enfrentan el portero y la cocinera: «Es un bendito de Dios —afirmó el portero, que era también *valet* del Señor de la Peña— [...], con esas ropas que parecen de cura» (Diego 1983: 167), a lo que rebate la cocinera: «Un tártaro, eso es lo que yo digo. Y el modo de pedirme el ron, las palabrotas, total por nada» (Diego 1983: 167). Ya en el 4, clímax dramático y polifónico, se aúnan sin fundirse las cuatro voces, cada una con su tonada, pero el 5 es la jugada maestra: cada contendiente, mientras contempla por primera vez junto a los otros al Señor de la Peña, muda su opinión en la contraria. Es decir, en las dos últimas escenas, las cuatro voces ejecutan su parte, primero de manera afirmativa para luego desdecirse, mientras que el policía, solicitado testigo imparcial, donde se supone que esté el dueño solo ve una ausencia. Funciona, pues, como antagonista del Señor de la Peña en cuanto le niega el *ser*: «Ahí no hay nada más que una

silla vacía» (Diego 1983: 167) —dice—. Los otros, por el contrario, se han empeñado a toda costa en que el presunto fantasma *sea*. Será esto o lo otro, pero *es/existe* en ese espacio laberíntico compartido por él y por el resto. En efecto, el dato inicial, que parecía funcionar como mero escenario, revela entonces su funcionalidad: recuérdese que llegan muebles para las *veinte* habitaciones, el camino a muchas de las cuales se ha perdido, durante los *veinte* años que ha estado deshabitado el palacio. Al laberinto espacial se sobrepone el temporal, hábitat idóneo para albergar al multifacético Señor de la Peña y que permite, además, la presencia simultánea del amo joven, maduro y viejo.

Varias pueden ser las significaciones propuestas por el cuento; una de las principales está relacionada con el tema de la definición de un sujeto que se resiste a una valoración simplificadora y maniquea de su ser. Ni autoritaria ni democráticamente se ha resuelto el enigma del *cómo-quién es* el señor del palacio. La figura desbarata siempre cualquier apreciación sincrónica que pretenda inmovilizarla, fijarla, en una suerte de fotografía. El ser humano es devenir, tránsito continuo en el que se mudan su físico, sus maneras, su ser entero. La que intente ser plena aprehensión de una personalidad debe tener en cuenta este proceso indetenible. La reflexión en torno a la multiplicidad del yo y los problemas que la comprensión de tal multiplicidad entraña ha encontrado un soporte en el espacio laberíntico para su realización «divertida». Pero la sencillez y el juego que caracterizan la trama tienen un reverso de corte existencialista y filosófico que la conectan con aproximaciones más sistemáticas y graves a esos problemas (por ejemplo, con la filosofía de un Jean Paul Sartre o con las obsesiones pirandellianas en relación con la identidad).

Tal vez la experiencia más agónica de pérdida en el laberinto en esta obra es la relatada en la «Historia de Sambigliong», de *En las oscuras manos del olvido*. Tal disposición espacial es concomitante con la experiencia de un extravío o del sorteo de un peligro que afecta al propio narrador. El demonio —o quizás la personificación de la muerte— se le ha presentado en forma de una monumental mujer vestida de rojo que intenta, con sus argumentaciones, minar los fundamentos de su credo religioso. Para librarse de la terrible visión («la visión del Demonio mancha el alma como un borrón de tinta que no puede deshacerse...» —Diego 1983: 84—) el que narra proclama su fe inquebrantable mientras busca con todas sus fuerzas llegar a la capi-

lla del colegio. Se inicia entonces el recorrido a ciegas por el espacio hostil, sobrepuesto al familiar de la escuela, y prolongado por los numerosos *límites* que se han dado cita en él:

Solo mi fe podría salvarme de las cosas del sueño y la angustia [...], de aquellos mentidos recintos que comenzaban a disponerse en torno mío, con sus malditas paredes y sus malditas puertas, con su maldita apariencia de sueño y de verdad a un tiempo. [...]

Me encontré en un comedor hondo y oscuro, lleno de muebles oscuros y de innumerables cuadros en las paredes, pero torcí, sin detenerme, a la derecha, según mi creencia en la situación del corredor. Ante mí había una puerta que procuraba engañarme con la apariencia de una dirección lógica. Cerré los ojos para no perderme, y me limité a guiarme por los pies, que arrastraba despacio en la esperanza de tropezar con la escalera. A los pocos pasos, en efecto, tropecé con ella e inicié mi ascensión. [...]

Había llegado al final de la escalera y me encontraba en lo que debía ser la pequeña sala antes de la capilla. La encontré ocupada por pesados muebles de ébano e innumerables espejos, que repetían sin término mi imagen. (Diego 1983: 87-88)

En el diseño de este espacio están comprendidas la caída y posterior ascensión del sujeto («Caer desde muy alto y hundirse hasta la boca en agua helada, esta fue mi impresión al hendir el primer obstáculo» [...] «comprendí que cualquier inexactitud me perdería, y proseguí la ascensión como antes, cerrados los ojos y los puños» Diego 1983: 88), que avanza siempre a través de las brumas del sueño distorsionador de la realidad e imagen del pecado – no el *sueño* creador, ayudante de la memoria, que es otro modo de entender esa especie de categoría estética de la poética del autor–. Avanza, pues, acosado por la muerte («¿Has venido a visitar a los muertos, Eliseo Diego? – clamaban las mil voces en las cavernas desiertas.» Diego 1983: 88-89) hacia el reino de la luz («Y sentí el calor de la luz y sentí la presencia de la luz y abrí los ojos a la imagen de Nuestro Señor Jesucristo» Diego 1983: 89). Es un viaje espiritual que implica la consideración del pecado, la utilidad de la penitencia («luego no hay más que la quietud de la penitencia para que no se extienda y ennegrezca todo el alma» – Diego 1983: 84 –) y el gozo de la contemplación de

Dios ¹¹⁶.

Pero, en realidad, el laberinto espacial se revela agónico también por la interpenetración de los estadios temporales del ser del narrador, que es a la vez testigo de un suceso del pasado y sujeto enunciativo de la experiencia narrada, amén de proyectarse en otro personaje que lleva el nombre del autor. Es decir, en el espacio que el cuento diseña se dan cita y dialogan, por un lado, el muchacho testigo de los sucesos de su clase —la lección del Hermano Prefecto sobre los peligros del demonio y la rebelión del pequeño Augusto—, cuya voz se funde con la del narrador, y por otro, el personaje de Eliseo Diego, designado las más de las veces como el «muchacho de la Sexta Clase». La satánica aparición de la que se hace llamar la «Enviada del Señor» parece tener por finalidad la perdición del personaje homónimo del autor, a quien anuncia el próximo hundimiento de su isla. El destinatario de su alocución es, sin embargo, el narrador, cuya múltiple identidad aquella aclara:

En cuanto a usted —dijo sonriendo desde la altura de su enorme cara morena, mientras me observaba con curiosidad—, en cuanto a usted sí que no me explico cómo puede hallarse en casa del Señor Diego. Pero ya que está presente, seré para usted un Recuerdo, o si lo prefiere, una Profecía, ya que me encontrará usted más adelante, o, si tiene usted imaginación [...] un Símbolo. Tengo un vestido rojo —dijo palpando su túnica de púrpura—, y soy lo bastante grande para ello, ¿no es cierto?

[...]

A mí me hablaba como a un amigo, a un familiar, pero, en cambio, cuando volvía el rostro hacia el otro, sus rasgos se componían gravemente y parecía representar algún papel. Pero tú, pequeño mío, pobre imagen, tú no podrás morirte nunca. Quizás él —continuó señalando al otro con su largo índice—, quizás él... [...] En fin —concluyó sonriendo—, ya ves que no soy alarma para ti. Quizás para él... Pero, en fin, ¿quiénes somos nosotros, *tú y yo*, dos sueños, para conocer lo que será de *él*, también un sueño, o *del que nos hace los discursos* a la luz cá-

¹¹⁶ Las convicciones poéticas y el sistema ideológico de Eliseo Diego presuponen un vínculo esencial entre el acto creador y una gnoseología de fuerte basamento religioso. Los cimientos primordiales de este credo han sido expuestos en el primer ensayo de esta tríada dedicada al autor.

lida de su lámpara, en la noche, febriles los ojos y urgidos de muerte?
(Diego 1983: 86)

Este cuento de *En las oscuras manos del olvido* se inscribe en el registro más experimental, onírico u oscuro de la creación del autor. La audacia de los procedimientos, que Diego presenta como impericia («presuroso, cándido recurso de usar nuestro propio nombre» Diego 1983: 46) en el Prólogo de 1979 a la edición corregida y muy aumentada del cuaderno de 1942 de *En las oscuras manos del olvido*, se manifiesta no solo en el inasible y pluridimensional estatuto del sujeto de la enunciación, sino también en el manejo libérrimo de la temporalidad del relato. ¿Qué se cuenta en la «Historia de Sambigliong»? se pregunta el desconcertado lector. En su ayuda viene, entonces, la sibilina respuesta que el autor diera en otro texto: «El secreto de todos los cuentos no es más que uno: cómo un joven luchó con la tiniebla hasta vencerla» (Diego 1983: 294). Se cuenta, pues, la historia de la tentación del demonio, advenida en el umbral de la adolescencia¹¹⁷, y cómo este peligro es conjurado, como se indicaba antes, a través de una adhesión incondicional a la fe que sustenta al creador y a sus prolongaciones en la ficción. El asedio del Demonio es peligro siempre potencial y contra el que hay que estar alerta, parece decir el autor, por eso se presenta en el discurso directo de «la mujer escarlata» como «Recuerdo» – y la dimensión temporal en él implícita lo convierte en patrimonio del narrador –, «Profecía» –que podría afectar a los *yos* habitantes del pasado – o «Símbolo» que todos deben tener presente, también el creador de todos ellos y del propio Símbolo – el autor implícito –, ese «que nos hace los discursos a la luz cálida de su lámpara, en la noche, febriles los ojos y urgidos de muerte». Pero el peligro puede conjurarse si se ejecuta la acción redentora, es decir, si se avanza con decisión por el laberinto hasta la prosternación final ante la imagen de Cristo. En esta atmósfera engañosa en que todo se

¹¹⁷ Así como la niñez se asocia en el imaginario y en la poética de Eliseo Diego con el paraíso, la juventud, curiosamente, significa el descenso al infierno luego de la «expulsión inexorable». Así, declara en la «Historia de las manos oscuras»: «Entre aquella tarde [se refiere a ese recuerdo que conserva de sí mismo, cuando de niño leía en el descanso de la escalera de la casa de Arroyo Naranjo] y mi primera página escrita medía el descenso al infierno de la adolescencia. ¿Por qué será necesario que resulte así, por qué la fase del mayor esplendor humano debe transcurrir a través de las honduras de la noche, como un fugaz, un trágico meteoro?» (Diego 1983: 41).

desdibuja y multiplica – los personajes, sus discursos, la diluida temporalidad del relato, los «mentidos recintos» del espacio laberíntico – solo esa imagen no recibe menoscabo y su contemplación permite la de la realidad libre de pesadilla.

Mundos colindantes

Una de las formas privilegiadas en los cuentos de Eliseo Diego para la organización espacial es su polarización sobre la base de oposiciones binarias. En este sentido, adquiere especial relevancia la presencia de *límites* que separan el universo familiar de las diversas formas que asume la alteridad en esta obra, y que se asocian a dimensiones fantásticas, macabras o maravillosas. Escenarios alternativos que, sin embargo, forman parte del mismo universo en que el hombre vive y actúa. Así, la poética de los «dones» – esto es, el mirar y el nombrar ⁻¹¹⁸, la de la experiencia del tiempo, la de la relación creadora del sujeto con una realidad enigmática e incitante, la de la memoria en su lucha contra el olvido, se realizan narrativamente a través de la interacción entre lo real aparente y lo desconocido.

De esta manera, las exploraciones del umbral pueden conducir, ya a su transgresión, ya a la detención ante la frontera que da paso a otra realidad. Tales acontecimientos se producen en varios de los cuentos de Eliseo Diego vinculados a la recurrencia de límites tópicos: la puerta, la escalera, el espejo, el recodo, entre otros. Recuérdense, a título de ejemplo, las puertas cuyo posible franqueamiento queda en suspenso en «De la pelea», de *Divertimentos*, y en «La otra parte», de *Noticias de la Quimera*; o las que, evitadas o atravesadas, son parte de la atmósfera agobiante o de pesadilla de «Historia del Negro Haragán» e «Historia de Sambigliong», de *En las oscuras manos del olvido*.

¹¹⁸ Llevando a la ultrasíntesis las convicciones esenciales del sistema poético de Eliseo Diego he aquí de dónde proceden los que él llama los *dones* o facultades con que cuenta un creador. Para Diego, la *caída*, la expulsión inexorable del paraíso por el pecado original, implicó que el hombre se convirtiera en presa del tiempo y de la muerte, y que perdiera la primigenia y plena relación con la realidad, que se ha vuelto extraña y misteriosa. Sin embargo, como una especie de compensación le quedan al hombre –al poeta– los que considera los mayores *dones*, es decir, el *nombrar* y la posibilidad de aprehender a través de la *mirada*, aunque solo sea en un vislumbre, la rica, multiforme y misteriosa realidad: «(...) *ver* nada menos que el *ser* de las cosas visibles e invisibles, ya que sólo quien lo ha visto puede darles su nombre, que es el que en definitiva va a crearlas» (Diego 1983: 246-247).

«Del espejo», de *Divertimentos*, es un texto paradigmático en relación con todo lo dicho. Ha visto realizada aquí el autor una de sus aspiraciones más acariciadas: «la de impulsar una aventura que se adentrara en la tiniebla» (Diego 1983: 298). El protagonista de este minicuento está poseído por una obsesión: «(...) pensó por centésima vez si el gran espejo de su escaparate no sería, en realidad, una puerta» (Diego 1983: 169), y violando la tácita prohibición, lo atraviesa. La «tiniebla» penetrada será, a fin de cuentas, la del propio ser. El cuento es, por otra parte y a todas luces, una variación más sobre el tema del «doble», quizás una especie de homenaje a uno de los autores más reverenciados por Diego, Robert Louis Stevenson.

La manifestación de la duplicidad está aquí vinculada al acontecimiento central del relato, esto es, el cruce del límite. La polarización que genera la transgresión no se limita solo al espacio, sino que se hace extensiva a la cronología del relato y a la caracterización de la (o las) figura(s) protagónica(s). La duplicidad, asimismo, propicia la «diversión». La expectativa se crea desde el propio inicio pues el escamoteo del sujeto gramatical del discurso se da ya en la primera oración: «Había sufrido un cambio radical»; solo al final se encuentran las referencias a las «funciones» del personaje desdoblado: el asesino y la víctima. Se advierte, asimismo, una cuidadosa selección de los verbos correspondientes a este sujeto, pues a través de ellos y de sus complementos se manifiesta la caracterización antitética, escindida entre el *antes* y el *ahora*:

Había sufrido un cambio radical. *Amaneció* zurdo cuando siempre se valió de la derecha. Su mano izquierda, tan apacible e incompetente, *adquirió* una habilidad siniestra. [...]

Era republicano y *amaneció* monárquico [...].

Era comedido, todo un caballero. Pues *se apareció* con una risa grosera y descarada de villano. (Diego 1983: 168-169. Cursivas nuestras)

Nótese, igualmente, cómo el verbo *ser* se asocia a las conductas, acciones y atributos de la víctima mientras que se evita cuando se refieren al asesino. Así, el orden, la costumbre, la identidad no escindida, el buen obrar, se asocian al espacio de la normalidad, mientras que sus correlatos inversos rigen el mundo del espejo:

Entró en el espejo de costado, con el gesto inconsciente de quien se desliza. La excesiva solicitud de su imagen debió prevenirlo, pero ¿quién piensa en su imagen a no ser como un sirviente, cuya fidelidad no se discute? Ni siquiera pensó en ello.

[...] «Iré hasta el recodo» —se dijo, hasta el recodo que siempre imaginó que ocultaría las vistas distintas y asombrosas. (La coincidencia se agotaría en los dos aposentos: el del espejo y el suyo. Más allá comenzaría el asombro). (Diego 1983: 169)

El tema de la multiplicidad del yo se vincula aquí, en sincronía, con la existencia de facetas ignoradas de la propia personalidad, que pueden aflorar cuando la autoindagación se vuelve acuciante. No obstante, conviene no perder de vista que se trata de un *divertimento* que concluye, para regocijo del lector, con la cínica pero no menos simpática sonrisa del asesino que se aleja.

A contracorriente

Otro viaje a la semilla, otro desafío a la unidireccionalidad del transcurrir, se presenta en «Del pozo en la sala». Don Álvaro Ávalos Garrados, el Recaudador de Toledo, va calle abajo —descenso ya sospechoso— seguido por un curioso secretario: «Es un niño o un enano, viste anchas babuchas purpúreas a franjas azules, lleva un enorme turbante verde cuyo volumen es, aproximadamente, el de todo su cuerpo» (Diego 1983: 173). El bizarro atuendo del amo y del criado podría parecer, en un primer momento, un modo teatral de presentar a los actores, como sucede en otros cuentos de *Divertimentos*. Sin excluir lo anterior, una lectura atenta se percata de que, a través de la descripción de los personajes, parece el autor querer emblematicar la fuerza que, secretamente, está operando durante todo el relato: el tiempo. No sonaría demasiado especulativo entonces, percibir la figura de un reloj de arena en el criado (el volumen del turbante es el de todo su cuerpo) y, por qué no, la de las manecillas de un reloj, en el largo bastón en que se apoya el Recaudador junto con el espadín que se bambolea a su espalda. Por si el guiño no ha sido percibido, el narrador, a continuación de la citada descripción, mediante un discurso transpuesto en estilo indirecto y a modo de preludeo, ofrece su poética disquisición acerca del desgaste que ocasiona el transcurrir: «He aquí, por fin, una casa propicia: gasta escudo de armas sobre la

puerta. (En realidad, medita el Recaudador, que es poeta, no lo gasta la casa, sino que lo gasta el tiempo con el frote de su piel y el roce de sus garras.)» (Diego 1983: 173).

Cuatro escenas semejantes se suceden entonces: el buscado Álvaro Ávalos Garrados – nombre en que las vocales parecen prefigurar el reverbero de ecos que resuena en el relato – se presenta, primero, como un viejo magro, pálido, calvo y de ojos hundidos; después, en la segunda casa, como un joven cuya jovialidad y falso pelo no logran enmascarar al viejo ya entrevistado; en la tercera, como un niño debilucho que al ser despojado de sus rizos muestra al viejo del origen, percibido a una distancia infinita. En la cuarta escena, culminación y desenlace de la historia, el Recaudador, que toca desalentado a la última puerta, no escucha al pajecillo que le advierte que está ante su propia casa:

[...] sin escucharlo, golpea ya a la puerta y, como nadie responde, la abre y pregunta si allí vive Don Álvaro Ávalos Garrados. Simultáneamente se abre otra puerta en el interior de la casa y aparece en ella otro Recaudador, que, llevándose la mano a la cabeza, quita la empolvada peluca revelando una calva de esqueleto, unos ojos sumidos, una boca como una pelada caverna. El Recaudador siente que tiene algo en la mano, y es su propia peluca blanca. Fascinado por el esqueleto en el espejo da un paso adentro sin advertir que su casa es ahora solo un enorme pozo negro, que reverbera de ecos que afirman que allí es donde vive Don Álvaro Ávalos Garrados, el Recaudador de Toledo. (Diego 1983: 175).

Aquí, como en «Del espejo», a la anagnórisis reveladora de una identidad múltiple —multiplicidad, una vez más vinculada a diferentes estadios temporales del propio ser, como sucedía, asimismo, en «Del Señor de la Peña»— se llega mediante la involuntaria transgresión de límites —otra vez las puertas— que deslindan zonas alternativas. La oposición entre el espacio por el que confiadamente transita el personaje —la calle— y el interior de las casas, crea dos sistemas de valores y cualidades de signo contrario: de un lado, la normalidad, el afuera, la ignorancia del incauto, la unidad del sujeto, su tiempo no marcado; por otro, la realidad «otra» del adentro, de los que acechan y conocen, el tiempo escindido en edades y por ello múltiple. La

cuarta escena anula todas las alternativas: la calle revela su complicidad escondida en la cuesta que se ha descendido, la cuesta deviene pozo; el sujeto, adentro, frente al tanático espejo, descubre que la búsqueda emprendida era la de sí mismo, conocimiento alcanzado en el instante postrero¹¹⁹. La singularidad de este cuento radica, en lo que al tratamiento del tópico se refiere, en la personificación del tiempo, en su macabra y expresiva encarnación. En los umbrales del relato el Recaudador lo ha invocado al aludir a su piel y a sus garras. La descripción del viejo del origen completa la imagen:

Las ropas le cuelgan desganadas de los huesos, los ojos negros están al fondo de las órbitas desnudas, la boca es sólo un hueco, la cabeza más que calva, la piel una abominación caliza. «¿Qué se le ofrece?» — pregunta un viento soplado débilmente en el desierto, mientras la garrapa pelada pasea una estaca enorme. (Diego 1983: 173).

Es esta la figura que siempre reaparece tras los ropajes de los personajes, la que se ha introducido, como un *alien* dentro del pobre Don Álvaro Ávalos Garrados. Ello hace la lucha imposible y el destino del personaje inexorable.

Así pues, como se ha tratado de ilustrar, la tiranía de la temporalidad, acentuada por su asociación con el yo escindido y/o multiplicado, es motivo dominante y rector de las estrategias compositivas de numerosos poemas y cuentos de Eliseo Diego. La fe, al intentar a toda costa compensar esa peculiar angustia existencial, encuentra asideros resistentes en la necesidad de la escritura, que sin dejar de ser severa autoindagación es, asimismo, vía de salvación y de permanencia.

¹¹⁹ Asunto semejante recrea el poema con que se concluye la conferencia «A través de mi espejo» y que se publica luego en el poemario de igual nombre donde aparece con el título de «Frente al espejo»: «*En un abrir y cerrar de ojos / ya no estarás en donde estabas: / un triste viejo está mirándote / con qué terror desde tu cara. // Mirándote ávido y mirándote / mientras la luz te da en su cara; / en un abrir y cerrar de ojos, / ni tú, ni él, ni nada.*» (Diego 2005: 351).

Bibliografía

- Bello, Mayerín (2004). *Los riesgos del equilibrista. De la poética y la narrativa de Eliseo Diego*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Diego Eliseo (2005). *Obra poética*. Compilación de Josefina de Diego. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Ediciones Unión-Editorial Letras Cubanas.
- Diego, Eliseo (1983). *Prosas Escogidas*. Prólogo de Aramis Quintero. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Martínez, Mayra Beatriz (2010). Eliseo Diego, nostalgia del paraíso. En: *En las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*. Al cuidado de Josefina de Diego. La Habana: Ediciones Unión, pp. 157-167.

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE STUDI LATINOAMERICANI

Responsabile

STEFANO TEDESCHI (Roma, Sapienza)

Membri

CHIARA BOLOGNESE (Roma, Sapienza)

SONIA NETTO SALOMAO (Roma, Sapienza)

ALESSANDRA CIATTINI (Roma, Sapienza)

SERGIO BOTTA (Roma, Sapienza)

LUCIANO VASAPOLLO (Roma, Sapienza)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

142. The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume I – Culture, Art, Media
143. The COVID-19 Pandemic in Asia and Africa
Societal Implications, Narratives on Media, Political Issues
edited by Giorgio Milanetti, Marina Miranda, Marina Morbiducci
Volume II – Society and Institutions
144. La Bukowina e la “letteratura etnografica” di lingua tedesca
Giulia Fanetti
145. Stability and flexibility in Labour Law reforms. Europe and Latin America
edited by Stefano Bellomo, Domenico Mezzacapo, Fabrizio Ferraro
146. Tutto taglia
Antologia di poetesse maya contemporanee
a cura di Aida Toledo Arévalo
147. La parola contesa
Narrativa centroamericana contemporanea
a cura di Stefano Tedeschi
148. Il tedesco tra lingua difficile e “lingua facile”
Prospettive sulla Leichte Sprache
a cura di Claudio Di Meola, Daniela Puato, Ciro Porcaro
149. Tullio Massotti
L’itinerario politico di un sindacalista rivoluzionario
Federico Goddi
150. Migranti e migrazioni
Opinioni, atteggiamenti e bisogni nella Comunità Montana dei Cimini
a cura di Carmelo Bruni
151. (Un)Veiling Sexual Identities
Plays, Characters and Language in 21st Century British Drama
Davide Passa
152. Lessico Leopardiano 2024
La paura
a cura di Fabio Camilletti e Giulia Scialanga
153. Entre los malos sueños y los espacios infinitos
Mayerín Bello



Studi e Ricerche

Studi latinoamericani



Entre los malos sueños y los espacios infinitos se gestó en el difícil período de reclusión a que obligó la pandemia de la Covid 19, de ahí su título.

Se encontrará en este volumen un conjunto de reseñas, artículos y ensayos acerca de obras pertenecientes a diferentes momentos de la literatura universal, organizados en dos capítulos que se distinguen por la naturaleza de sus aproximaciones: en el primero, una serie de lecturas comentadas que enfatizan la actualidad de los textos objetos de reflexión, o su conexión con sentimientos y vivencias propias del ser humano de todos los tiempos; en el segundo, se ahondan y multiplican las interrogaciones a los textos, acentuando y prolongando el impulso ensayístico que alentaba, sin explayarse, en el apartado previo. Domina en todos ellos una perspectiva intercultural, o sea, el diálogo con autores, obras, contextos, ya próximos, ya distantes en tiempo y espacio, cuyas voces y vivencias de muy variado género deleitan, alertan e iluminan en un presente tan incitante y prometedor, como hostil y cargado de funestas premoniciones. Un libro, pues, con proyecciones múltiples y divergentes, pero asimismo convergentes en la unidad de propósitos y en el aliento humanista que lo anima.

Mayerín Bello (La Habana, 1962) Profesora universitaria y ensayista. Enseña Literatura General y Comparada en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Es autora de varios libros de ensayos, entre ellos: *Los riesgos del equilibrista. De la poética y la narrativa de Eliseo Diego*, Premio "Alejo Carpentier" (Editorial Letras Cubanas, 2004); *Orígenes: las modulaciones de la flauta* (Letras Cubanas, 2009). Su último libro publicado es *Encuentros cercanos de vario tipo. Ensayos sobre literaturas en diálogo* (Letras Cubanas, 2015), acreedor del Premio de la Academia Cubana de la Lengua y de la Academia de Ciencias de Cuba en 2019. Ha ganado en dos ocasiones el Premio Internacional Temas de Ensayo artístico-literario (2010 y 2013).

ISBN 978-88-9377-349-2



9 788893 773492



www.editricesapienza.it

Opera diffusa in modalità *open access*
e sottoposta a licenza Creative Commons

Attribuzione – Non commerciale
Non opere derivate (CC BY-NC-ND), 3.0 Italia