

D

E

S

N

É

0

Ţ

N

E

S

Cuadernos literarios

Volume 4



Grégory Dubois (coord.)

Cuadernos literarios 4

Société des Langues Néo-Latines Centre Culturel Espagnol de Rennes ISSN 2823-8052

Pour citer ce document :

Grégory DUBOIS (coord.), *Cuadernos literarios*, 4, col. « Cahiers des Néo-Latines », Claudine Marion-Andrès (éd.), janvier 2023.

URL: https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernosliterarios4.pdf

Illustration de couverture :

Wolfgang Hollegha, Sans titre, 2007, https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/at/deed.en

Cuadernos literarios 4

ÍNDICE

GRÉGORY DUBOIS Introducción	p. 5
El burlador de Sevilla, Tirso de Molina	p. 9
NAIMA LAMARI "En torno a <i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i> de Tirso de Molina"	p. 10
ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO "Don Juan personaje-autor"	p. 23
Cinco horas con Mario, Miguel Delibes	p. 37
AURORA DELGADO-RICHET "Cinco horas con Mario (1966) de Miguel Delibes: una obra y su circunstancia"	p. 38
CÉSAR RUIZ PISANO "Cinco horas con Mario o el monodiálogo de una situación límite"	p. 51
FELIPE APARICIO "Cinco horas con Mario: espirales narrativas obsesivas en los primeros compases del diálogo sin respuesta con un muerto"	p. 63
Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos, José Martí	p. 81
RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN "Tradición y ruptura en la poesía de José Martí"	p. 82
JUDITE RODRIGUES "Desencuentros en la modernidad urbana y ocaso del amar: apuntes para el análisis del poema "Amor de ciudad grande" (Versos libres, José Martí)"	p. 95
Insensatez, Horacio Castellanos Moya	p. 108
SERGIO COTO-RIVEL "Castellanos Moya y las formas de la violencia en la posguerra"	p. 109
JULIO ZÁRATE "El valor del testimonio en <i>Insensatez</i> de Horacio Castellanos Moya"	p. 120

Cuadernos literarios 4

NATHALIE BESSE "Yo no estoy completo de la mente': entre horror y alienación, decir el trauma en	p. 132
Insensatez. Análisis del íncipit"	p. 132
Anejos: Fragmentos comentados	p. 144
Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla, vv. 125-151	p. 145
Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla, vv. 275-311	p. 146
Miguel Delibes, Cinco horas con Mario, Capítulo 1	p. 147
José Martí, "Amor de ciudad grande", Versos libres	p. 150
Horacio Castellanos Moya, <i>Insensatez</i> , incipit	p. 152

Cuadernos literarios 4

INTRODUCCIÓN

Este cuarto volumen responde a la voluntad de la *Société des Langues Néo-Latines* de brindar su apoyo a la preparación de los estudiantes especialistas en español candidatos a la *École Normale Supérieure de Lyon* y a la *École Normale Supérieure "Ulm"*. Además, estos artículos le podrán interesar a cualquier aficionado a la literatura en lengua española.

Los programas de las dos *Écoles Normales Supérieures* para la sesión de 2023 en los que se basan los estudios de este volumen constan de cinco obras: dos novelas (*Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes e *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya), dos obras dramáticas (*El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *El médico de su honra* de Calderón) así como una antología poética (José Martí).

Las obras del programa de la prueba oral de "Comentario de texto" de la ENS de Lyon son las de Tirso, Martí y Delibes mientras que el programa de la ENS "Ulm" consta de las de Calderón y Castellanos Moya.

Las contribuciones intentan descifrar el sentido de las obras. Así la sección "La obra en su contexto" consta de contribuciones que sitúan la obra estudiada en su contexto cultural, así como en la trayectoria del autor. En "Los temas de la obra" se proponen artículos que estudian el tratamiento de una temática particular a lo largo de la obra. Por fin, "Los comentarios de texto" se centran en un fragmento proponiendo una lectura organizada a modo de comentario lineal y situándolo dentro de la obra completa.

Tirso de Molina, El burlador de Sevilla

La contribución de Naima Lamari pretende ofrecer claves de lectura y pistas de reflexión indispensables al análisis y a la interpretación de la obra de Tirso: datos biográficos sobre el autor y su producción dramática, mecanismos de construcción dramática de la obra y de sus personajes, sentido de la obra e intencionalidad de su autor. A Isabelle Bouchiba-Fochesato le interesan los dos relatos del tío de don Juan Tenorio, don Pedro, por una parte, y del duque

Cuadernos literarios 4

Octavio, por otra. Tras haber dejado que don Juan huyera, don Pedro cuenta en dos ocurrencias el relato de la huida de don Juan, pero lo hace de dos maneras distintas según su interlocutor. Estos fragmentos concentran, a su entender, algunos elementos constitutivos y estructurantes de la dimensión altamente teológica de esta obra en la que el personaje de don Juan no tiene sino un adversario a su medida: la estatua viva de un hombre muerto.

Miguel Delibes, Cinco horas con Mario

A modo de primera aproximación a Cinco horas con Mario, Aurora Delgado-Richet estudia el lugar que ocupa esta novela en la producción novelística de Miguel Delibes. Se trata de mostrar en qué medida constituye un punto de inflexión en un proyecto ético y estético cuya coherencia se patentiza a lo largo de cincuenta años de escritura. Para ello se analizan algunas constantes, tanto temáticas como formales, y sus variaciones, entre las cuales destaca una acentuada conciencia crítica que encuentra aquí su "fórmula" más eficiente. Por su parte, en su contribución a César Ruiz Pisano le interesa el acto monodialógico de Carmen con su difunto marido como la consecuencia del enfrentamiento a una situación límite. Su análisis de la obra delibesiana se centra en presentar aquellos recursos lingüísticos asociados a la forma dialogada que, en el caso de Carmen, se refuerzan por la causalidad del trauma vivido ante un interlocutor de cuerpo presente, realmente in absentia, pero discursivamente recreado. Según Felipe Aparicio, las primeras líneas del capítulo inicial conforman y anuncian la madeja de obsesiones y el entramado estilístico que se irán expandiendo a lo largo de la novela a modo de "círculos concéntricos", entre los cuales, el adulterio destaca como el tema central del fragmento y uno de los motivos recurrentes en la diatriba o retahíla de reproches y acusaciones que la esposa hilvana e imbrica repetidamente desde un sesgo estereotipado a lo largo de la obra.

José Martí, Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos

Renée Clémentine Lucien propone estudiar la poesía de José Martí a partir de un diálogo intercultural que se manifiesta por una constante preocupación por reflexionar acerca de Cuba y su cultura criolla, mestiza. En los albores del Modernismo, el sentimiento de la pertenencia a

Cuadernos literarios 4

una Patria de un poeta mago visionario anclado en el paisaje cubano y americano sumado a la exaltación patriótica se patentiza en su poética del ritmo y del sujeto, por un uso muy personal de la métrica y formas estróficas españolas tradicionales. Para su análisis de "Amor de ciudad grande" (*Versos libres*), Judite Rodrigues subraya que este poema posee algo de la textura del género cronístico. En el momento modernista, momento determinado por la crisis transicional, Martí pone de realce las contradicciones de la modernidad en la gran Nueva York atropellada. La autora intenta determinar en qué medida esta composición critica los valores y creencias tecnófilas de la "modernolatría" describiendo la decadencia mecanicista a la vez que espiritual y sentimental de la gran urbe devoradora mediante un estilo y una escritura que hacen eco a la tensión y desenfreno de la ciudad moderna.

Horacio Castellanos Moya, Insensatez

En su artículo que pretende ser una introducción para la lectura de la novela de Horacio Castellanos Moya, Sergio Coto-Rivel resalta algunas de las características de la mostración de formas de violencia que van más allá del impacto dramático que produce el encuentro violento con ella a partir de una selección de textos del autor, tanto de sus novelas como de sus cuentos y ensayos. El artículo de Julio Zárate propone como eje de lectura de la obra el estudio del testimonio de las víctimas de la guerra civil en Guatemala. La novela se estructura en torno a la presencia de diversos fragmentos de testimonios cuya lectura pone de manifiesto una reflexión crítica del autor sobre el sinsentido del trabajo de recuperación de la memoria; el peso de la violencia y la impunidad impiden la acción de la justicia y la reparación social, condenando a la población al miedo y al silencio. Precisamente, el íncipit de la novela comentado por Nathalie Besse gira en torno a una frase curiosa que emana del testimonio de un indígena superviviente de un genocidio y que revela una perturbación mental. El narrador, impactado por su lectura, va a revelar la amplitud y las secuelas del trauma, a lo largo de un soliloquio que despliega amplias frases, y mediante una gradación que incluye en la insensatez a las víctimas, los victimarios, la población entera y finalmente él mismo.

Cuadernos literarios 4

Calderón de la Barca, El médico de su honra

En el tercer volumen de *Cuadernos literarios*, se encontrarán contribuciones en torno a *El médico de su honra* de Calderón¹.

De nuevo, la *Société des Langues Néo-Latines* desea que este volumen sea del agrado de sus lectores y les aporte claves de comprensión acerca de las obras a las que se dedican estas páginas.

Mis agradecimientos más sinceros a los autores, al comité de la SLNL por su trabajo de relectura. Quiero citar a cada uno: Catherine Heymann, Claude Le Bigot, Claudine Marion-Andrès, Monique Michaud, Marie-Angèle Orobon. Gracias a su intenso trabajo, todos ellos permitieron que este volumen saliera a la luz.

GRÉGORY DUBOIS

CPGE, Lycée Gustave Monod (Enghien-les-Bains) Pléiade – Université Sorbonne Paris Nord

¹ Grégory DUBOIS (coord.), *Cuadernos literarios*, 3, col. "Cahiers des Néo-Latines", Daniel Lecler y Claudine Marion-Andrès (éd.), février 2022, [https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernosliterarios3.pdf].

Cuadernos literarios 4

DON JUAN: Larga esta venganza ha sido, si es que vos la habéis de hacer; importa no estar dormido, que si a la muerte aguardáis la venganza, la esperanza agora es bien que perdáis, pues vuestro enojo y venganza tan largo me lo fiáis

Tirso de Molina, El burlador de Sevilla.

Cuadernos literarios 4

EN TORNO A *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA*DE TIRSO DE MOLINA

NAIMA LAMARI

Université d'Avignon EA 4277-ICTT

El burlador de Sevilla y convidado de piedra, pieza cimera de Tirso, es de autoría controvertida ya que existen problemas textuales en lo que concierne su relación con otra versión, la de Tan largo me lo fiáis¹. El drama de Tirso ve la luz por vez primera en Sevilla por Manuel de Sande en 1627, tomo hoy perdido. El primer texto impreso que se conoce de El burlador se encuentra en el volumen que lleva por título Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores, segunda parte, impreso en Barcelona, por Gerónimo Margarit en 1630. Resulta difícil hoy datar con certeza la obra, sin embargo, muchos críticos proponen como fecha de redacción aceptable 1619 o 1620. En 1625, la compañía de Pedro Osorio estrena con gran éxito El burlador de Sevilla y convidado de piedra en el mismo Palacio Real de Nápoles donde tiene lugar la primera escena de la obra.

Con el personaje arquetipo de "conquistador de mujeres", ha creado Fray Gabriel Téllez un verdadero mito atemporal y sin fronteras analizado hoy, desde múltiples y variadas perspectivas, desde la literaria a la psicoanalítica. La comedia se estructura en torno al enfrentamiento entre don Juan y el comendador, a las cuatro seducciones amorosas y al "héroe" cuya fama se funda en acciones antiheroicas.

Tirso de Molina es un dramaturgo de su época y un atento observador de la realidad de su tiempo, preocupado por los sucesos históricos de su patria. La España en que vive y escribe es la de Felipe III (1598-1621) y la de Felipe IV (1621-1665). Cuando nace Tirso en Madrid en 1579, España celebra la proclamación de Felipe II como rey de Portugal. Muere oscuramente el 1 de octubre de 1578 don Juan de Austria; Europa sufre también unos meses antes la pérdida

¹ Citaré por la edición de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1989, indicando el número de los versos.

Cuadernos literarios 4

del inexperto rey portugués don Sebastián. El desastre de la Armada Invencible sucede algunos años más tarde en 1588, y no están muy lejos aún las resonancias de Lepanto.

En este trabajo, situaré la obra en su marco histórico y literario, pero también en su contexto ideológico y religioso.

1- Tirso de Molina, un dramaturgo del Barroco

a- Fray Gabriel Téllez, esbozo biográfico

El fraile mercedario Gabriel Téllez, que firmaba sus obras con el seudónimo de Tirso de Molina, y a quien se atribuyen unas cuatrocientas comedias (80 conservadas), además de una veintena de autos sacramentales y varios entremeses, es uno de los dramaturgos más fecundos y más originales del Siglo de Oro, junto con Lope de Vega y Calderón. Aunque todavía quedan sin documentar algunas huellas de la biografía de Fray Gabriel Téllez, sabemos hoy con certeza, merced a los numerosos trabajos de Luis Vázquez², que nace el 27 de marzo (fiesta de San Gabriel) de 1579 en Madrid. De familia humilde, sus padres se llaman Andrés López y Juana Téllez. De él sabemos también que tiene una hermana Catalina Téllez, fundadora del monasterio El beato Orozco. Desconocemos por completo los detalles de su infancia. En 1600, ingresa Gabriel Téllez en el convento de la Merced de Madrid y en 1616, sale para Santo Domingo y Puerto Rico, en misión pastoral, donde se le nombra Definidor general, su primer cargo a nivel de orden. El 24 de agosto fallece su padre y lo entierra de limosna don Pedro Maxía de Tovar. Decide no regresar a Santo Domingo para quedarse sin duda con su madre viuda. Dos años más tarde, vuelve a Toledo donde empieza la redacción de los Cigarrales de Toledo. Diversos viajes y estancias lo llevan a Sevilla y a Madrid de nuevo en 1620, época en la que su talento ha alcanzado la cima (El burlador de Sevilla hacia 1619).

En 1624, publica *Cigarrales de Toledo*, su primera miscelánea compuesta por novelas, poemas y comedias. El 6 de marzo de 1625, la *Junta de Reformación de costumbres* (creada por el Conde-Duque de Olivares) da un dictamen para que se prohíba a Tirso seguir escribiendo

² Véase Luis VÁZQUEZ, "Tirso de Molina: 'del enigma biográfico' a la biografía documentada", *Revista Estudios*, 1995, 189-190, pp. 345-365.

Cuadernos literarios 4

comedias y versos profanos y se le destierre, con amenaza incluso de excomunicación. Sin embargo, el 12 de abril de 1626, obtiene permiso en Madrid para imprimir la *Primera parte* de sus Comedias que sale a luz en Sevilla en 1627 y el mismo año (1626), pasa a Andalucía y se le nombra Comendador del convento de Trujillo donde residirá hasta 1629, estancia de la que nacerá la trilogía de los Pizarro.

En 1630, fallece su hermana monja en la Magdalena de Madrid y sale a luz, a su nombre, *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra*, en *doze comedias nuevas de Lope y otros autores*. Sin embargo, Tirso va alejándose cada vez más de la literatura profana. Nombrado Cronista General de la Orden de la Merced, compone la *Historia General de la Orden de la Merced* (la termina en 1639), y en 1636, publica la *Quinta Parte de sus comedias*. En 1645, es nombrado Comendador del convento de Soria y en 1648, cae enfermo en el convento de Almazán, camino de la corte. Fallece hacia el 20 de febrero y el 24 se celebra una misa y oficio de difuntos "por el Padre Maestro Téllez que murió en Almazán". Recibe sepultura en la capilla de enterramientos de los frailes.

b- Rasgos generales de su teatro y concepto de la comedia de Tirso

Es de precisar que Tirso de Molina, como figura principal, forma parte del ciclo denominado "ciclo de Lope", o de la primera comedia (comedia de la modernización³) al que pertenecen también otros dramaturgos secundarios o seguidores de menor relevancia tales como Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara y Ruiz de Alarcón. Tirso admira, imita y defiende al creador de la fórmula teatral (Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias*) en los *Cigarrales de Toledo*, y respeta el sistema dramático inventado por el Fénix de los Ingenios, aunque ciertos rasgos propios caracterizan su producción: la perfecta y unitaria estructuración de las obras, la concatenación de enredos e intrigas, el cuidadoso trazado de los personajes como don Juan por ejemplo y la construcción de los mundos cómicos. A diferencia de Lope, Tirso posee una sólida formación intelectual en ciencias humanas y teológicas. Las ideas tirsianas sobre el teatro las desarrolla el dramaturgo en los *Cigarrales de Toledo* (1624),

³ Véase Marc VITSE, "El hecho literario", en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España I*, Madrid, Taurus, 1983, p. 516.

Cuadernos literarios 4

Deleitar aprovechando (1635), Historia General de la orden de la Merced (1639) y también en algunas comedias suyas tales como *El vergonzoso en palacio*.

La deleitosa variedad, que es un principio renacentista, adquiere una gran importancia en la comedia barroca, y en especial en la tirsiana, en que alternan las escenas lentas y rápidas, tensas y alegres, cómicas y ejemplares con una rica polimetría que busca el deleite. Los rasgos más significativos y más relevantes del teatro de Tirso son sin duda el ingenio cómico, la compleja elaboración del universo de la burla que puede cobrar múltiples significados y las construcciones de acciones complejas y coherentes, de lances de lo más sorprendente. Destacan en Tirso el juego de las ficciones, las intricadas marañas, el humor con diferentes grados (desde la agudeza rústica hasta las alusiones eróticas), el ambiente lúdico, la variedad de los registros lingüísticos, y la fuerza del lenguaje cómico repleto de derivaciones cómicas y de malabarismos. Ingredientes todos éstos que facilitan el entretenimiento del público joven de los corrales, y que le posibilitan al comediógrafo crear cierta complicidad con el espectador-lector.

c- El marco histórico, social y económico

Tirso de Molina transforma en creación literaria el discurrir de su momento temporal, y como otros tantos dramaturgos, escribe con y para su momento histórico. Preocupado sin duda por la situación de España a la que ama profundamente, el Mercedario dejará constancia en sus creaciones literarias de las innumerables inquietudes de su sociedad.

El periodo de los tres últimos Austrias (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) se suele considerar como el periodo de decadencia y pérdida de la hegemonía española en Europa. La depresión financiera y social que ya se anuncia a finales del siglo XVI, y que se hace más grave en el siglo XVII tiene repercusiones en el descenso demográfico. Se produce en toda Europa una fuerte recesión demográfica, con una sucesión de pestes y grandes epidemias: 1597-1602, 1647-1652 y 1676-85. Las malas cosechas, la desnutrición y las malas condiciones higiénicas contribuyen que estas epidemias provoquen una gran mortandad y un descenso en la tasa de natalidad. La expulsión de los moriscos participa también de la declinación de la demografía.

Con la llegada al poder del Duque de Lerma, la situación empeora con la expulsión de los moriscos en 1609 que tiene dramáticas consecuencias para la agricultura sobre todo en Valencia, Murcia, Andalucía y parte de Castilla y Extremadura. El mismo año (1609) se firma una tregua

Cuadernos literarios 4

con los Países Bajos (que durará doce años: 1609-1621), con el objeto de lograr la recuperación económica tras las consecuencias desastrosas de las guerras de Flandes. La novedad de este periodo fue que los reyes delegaron una gran parte de sus poderes en manos de "validos" o primeros ministros entre los cuales destacan el Duque de Lerma (Francisco Gómez de Sandoval), con Felipe III, y el Conde-Duque de Olivares (Gaspar de Guzmán), con Felipe IV. Conviene recordar que la privanza constituye uno de los motivos predilectos de los dramaturgos barrocos, y en particular de Tirso de Molina, en una época en que ascensos y caídas de privados eran de actualidad. Con la llegada al poder del Conde-Duque de Olivares, la política exterior toma otra dirección. El reinado de Felipe IV transcurre en una Europa sumida en plena Guerra de los Treinta Años (1618-1648). En 1621, termina la tregua hispano-holandesa de los Doce Años y en ese mismo año (31 de marzo de 1621), muere Felipe III. Se reanuda la guerra en 1622, y los Países Bajos pasan a ser uno de los escenarios más importantes de la contienda europea. Se logran victorias como la de Breda en 1625, inmortalizada por Velázquez en su cuadro *Las lanzas*.

La desaparición del Fénix de los Ingenios (Lope de Vega en 1635) coincide con el principio de la guerra de Francia (1636), declarada a España y al Imperio con el respaldo de Suecia y Holanda. Algunos años más tarde (1638), Tirso finaliza su última producción dramática *Las quinas de Portugal* y en 1639, termina su *Historia de la Merced*, salpicada de censuras al reinado de Felipe IV. Para acabar con la situación de crisis, el Conde-Duque de Olivares intenta una serie de reformas y crea *La Unión de Armas* que consiste en distribuir los costes del ejército entre los diversos reinos, pero el programa reformista de Olivares desemboca lentamente en la revuelta catalana de 1640.

El final de la hegemonía militar española queda sentenciado tras la victoria en la batalla de Rocroi del príncipe francés de Condé sobre los ejércitos españoles y a los sesenta y tantos años, asiste Tirso a la lenta agonía del Imperio. En el momento en que España pierde su supremacía en Europa y firma la paz de Westfalia (1648) que puso término a la Guerra de los Treinta años, muere Fray Gabriel Téllez en Almazán. Las Provincias Unidas del Norte (protestantes de los Países Bajos) se hacen definitivamente independientes conservando la Corona hispana los territorios del Sur. A pesar de la paz de Westfalia, la guerra entre la Corona francesa y la española continúa, y Felipe IV tiene que admitir el hundimiento del Imperio hispánico,

Cuadernos literarios 4

consecuencia de una larga serie de desastres políticos y militares, que acaba por concretarse en la firma de la Paz de los Pirineos entre Francia y España en 1659.

2- El burlador de Sevilla en su contexto ideológico y en su perspectiva religiosa

¿Para qué creó Tirso uno de los mayores personajes del teatro universal? ¿Qué mensaje (s) pretendió transmitir al público joven y heterogéneo de los corrales?

El burlador de Sevilla se estrena en una época en que el teatro europeo (francés, inglés, español) constituye el género privilegiado para encarnar los valores y los contravalores éticos, políticos y religiosos de un pueblo y la misma representación del mundo como un teatro y verdad universal de la ficción. Tirso lleva a la escena un personaje "doble" que trastorna por completo los valores de la sociedad, desenmascarando al mismo tiempo la ilusión teatral y revelando, "a plena luz del día", la hipocresía de una sociedad que se esconde bajo valores morales opresivos.

Uno de los temas más destacados de la obra lo constituye la crítica social y política dirigida contra los responsables de la autoridad: los reyes y los validos y por extensión contra la vida cortesana. Los dos reyes de la comedia, el de Nápoles y el de Castilla, distan mucho de ser reyes ejemplares: por ineptitud o por corrupción de sus funciones, no cumplen con sus deberes sagrados, haciendo la justicia a que están obligados. El rey Alfonso no quiere castigar al burlador, el hijo de su valido, sino más bien preservarlo, desterrándole a Lebrija y nombrándole conde al mismo tiempo. Don Juan se beneficia también de la protección de su padre, que, aunque le advierte y sermonea, recurre a sus altos cargos y a la gratitud que el rey le manifiesta para asegurarle la impunidad:

REY Gentilhombre de mi cámara es don Juan, y hechura mía, y de aqueste tronco rama; mirad por él. (vv. 2603-2606)

Tirso recurre a la figura de don Juan para desenmascarar las hipocresías de la vida palaciega en general, y de las damas nobles en particular que, para salvaguardar su honra y sobre todo salvar las apariencias, no vacilan en burlarse de los 'poderosos' (en especial del rey), y en cierta

Cuadernos literarios 4

manera, en engañarse a sí mismas. No es mera casualidad que el *burlador* tirsiano empiece sus burlas y las acabe en palacio. La comedia se abre con una dama noble, una duquesa que recibe a un hombre, de noche en su alcoba, y esa actitud no carece de inmoralidad y de impudor, ya que transgrede ella una ley socio-moral de la época al reunirse con su amante, con nocturnidad, antes del desposorio. Está claro que la duquesa está dispuesta a tener relaciones sexuales con el duque Octavio antes del desposorio, a unos pasos de la persona del soberano, mientras éste y los cortesanos duermen (recordemos que el Concilio de Trento había condenado severamente la consumación prematrimonial).

En cuanto a don Juan, es doble su delito, ya que no sólo ofende a la duquesa, sino que viola también el recinto sagrado del palacio, y en este sentido, se trata de una profanación. Si la vida de don Juan es mentira y engaños, la de la duquesa es todo fingimiento e hipocresía. No hay que olvidar que es ella también la que facilita la fuga nocturna de don Juan para librarse de cualquier divulgación ante todos los cortesanos: "Duque Octavio, por aquí/ podrás salir más seguro" (vv. 1-2).

No cabe duda de que Tirso recurre a la figura donjuanesca con vistas a poner el énfasis en los yerros de una sociedad falsamente virtuosa y, en este sentido, don Juan actúa como un "desvelador social", según ha señalado con razón el estudioso Daniel Henri Pageaux:

Étrange idée de choisir un burlador pour mettre en avant les turpitudes d'une société. Moins surprenante si l'on se souvient d'un proverbe portugais dont saura se servir Claudel, selon lequel "Dieu écrit droit avec des lignes courbes". C'est l'enjeu même de cette comedia⁴.

Sin averiguar la veracidad de los hechos, el monarca decreta las bodas de la duquesa con Octavio. El rey de Nápoles es un soberano irresoluto: pretende hacer detener a don Juan exigiendo un castigo ejemplar, pero sin decisión eficaz, ya que encarga de ello al embajador de España, que, a su vez, va a burlar al rey mintiéndole y facilitando la fuga del burlador por el balcón. Si el rey no está a la altura de las circunstancias, tampoco lo está su valido que sólo piensa en proteger su linaje con una mentira.

DON PEDRO No digas más, calla, baste.

[ap.]

(Perdido soy si el rey sabe

⁴ Ver Daniel-Henri PAGEAUX, "Tirso de Molina, frère Gabriel dit, 1583 [?]-1648", en Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire de don Juan*, París, Robert Laffont, 1999, p. 915.

Cuadernos literarios 4

este caso. ¿ Qué he de hacer ? (vv. 72-74).

Pues yo te quiero ayudar. Vete a Sicilia o Milán, donde vivas encubierto. (vv. 108-110)

Al igual que don Juan, el embajador reincidirá facilitando de nuevo la huida de Octavio "por la puerta del jardín" (v. 367). Otra hipocresía desenmascarada por don Juan. El sistema de validos desemboca en la corrupción de la justicia: asoma aquí la crítica política con el retrato negativo del privado.

Finalmente, todos sin excepción violan la ley y todos exculpan a don Juan que dista mucho de ser el único pecador y culpable de esta comedia, de allí la incriminación colectiva de Aminta: "La desvergüenza en España/ se ha hecho caballería" (vv. 1945-1946). Si las damas nobles conculcan las leyes morales, los galanes no son más honrados. En la segunda jornada, Tirso nos ofrece un retrato despiadado de la vida de juerga de la nobleza, y en especial, de los jóvenes nobles (don Juan y Mota) que frecuentan las mancebías sevillanas y que se preparan a burlarse de una ramera no pagándola: "dar un perro". El marqués de la Mota no es nada más que una canalla sevillana, don Pedro un valido envilecido, Batricio un cobarde y Gaseno, un desmitificador del honor villano que "vende" a su hija a un noble caballero. Todos, con la excepción del comendador, son pecadores y pecadoras, "contramodelos" de los valores que han de encarnar, espejos invertidos.

En la segunda burla en palacio, la noble doña Ana es tan culpable como el seductor, porque contraviene igualmente las normas palaciegas al citar a Mota en su alcoba. Es más: la liviandad de la dama acarrea, como sabemos, trágicas consecuencias: la muerte de su padre. El rey de Castilla condena a muerte al marqués de la Mota que es inocente, y de nuevo, brilla la impotencia de la institución monárquica.

Si es cierto que don Juan desenmascara la falta de decoro de las mujeres nobles, no se olvida de las plebeyas cuyo comportamiento nada tiene de ejemplar: Aminta se deja comprar por don Juan y tras entregarse al galán, pasará a llamarse vanidosamente doña Aminta, mientras la pescadora será castigada por su presunción.

En realidad, es el poder divino del que el comendador es el depositario, el que restablece una armonía –relativa y ambigua, sin embargo– reafirmando la indisolubilidad del matrimonio fundado en el sacramento. El desenlace de *El burlador de Sevilla* es un final ambiguo, y en este sentido, no podemos afirmar que la comedia clausure felizmente con las bodas como es habitual

Cuadernos literarios 4

en la Comedia Nueva. Es la instancia divina la que castiga a don Juan, pero el desorden creado por éste no lo remediará el rey en la medida en que don Juan, no sólo es causa sino también efecto de la corrupción general. No hay que olvidar que Batricio se casa con una mujer ahora deshonrada, al casarse con Isabela y según el código de la época, Octavio también queda agraviado. La única que parece salvarse del oprobio general es doña Ana. En este sentido, el orden no queda definitivamente restablecido, según apunta I. Arellano con razón:

El final problemático deja sin resolver claramente el orden: la crítica social se proyecta más allá del superficial reordenamiento que suponen las bodas como símbolo de restauración, y *El burlador de Sevilla* se erige como una obra compleja llena de coherencia en su contenido y desarrollo dramático⁵.

El contenido edificante de la obra no se puede separar del discurso creador del dramaturgo. En su obra cimera, el fraile de la Merced, pretende restablecer a Dios como centro de la existencia del hombre y mostrar que es el Legislador Supremo quien rige la vida del ser humano. Así, don Juan, quien se cree omnipotente y dueño de su destino que le parece intemporal, perecerá en las llamas por "confiar demasiado", y por relegar a Dios en tiempo remoto, de allí, la reiteración obsesiva e irónica de la fórmula: "¡Qué largo me lo fiáis !". Don Juan concibe el tiempo temporal como algo infinito y fácilmente controlable, y sólo ambiciona satisfacer sus insaciables apetitos. Confia demasiado en que la justicia de Dios se ha de tardar: ¿por qué sería la justicia divina eficaz y "activa" si la del rey es inoperativa? Ni las advertencias de Catalinón, ni las de su padre o de su tío, y ni siquiera la proximidad a la muerte le amedrentan: tras el naufragio, que es una advertencia divina, en vez de pensar en la inminencia de la muerte y en lo efimero de la vida, don Juan planea otra burla con Tisbea.

Conforme avanzamos en la comedia, vamos descubriendo a un burlador cada vez más temerario que se atreve con Dios al perjurar bajo su nombre: "Juro a esta mano, señora,/ infierno de nieve fría,/ de cumplirte la palabra" (vv. 2087-2089). Además de profanar el sacramento mismo del matrimonio, eligiendo a Dios como testigo de sus tres juramentos, desafía a la estatua funeral y le tira de la barba desacralizándola: "Del mote reírme quiero./ ¿Y habéisos vos de vengar,/ buen viejo, barbas de piedra?" (vv. 2279-2281).

⁵ Ignacio ARELLANO, "Las raíces del mito: Don Juan, de Tirso a Zorrilla", *Don Juan, genio y figura*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, p. 35.

Cuadernos literarios 4

La tragicomedia enfoca una preocupación del Mercedario Tirso: la del libre albedrío que es caracterizadora de su postura ética y moral, así como de su creación artística. Cada hombre tiene la posibilidad de salvarse o condenarse, y en este sentido, es Fray Gabriel Téllez tomista y no agustiniano porque comparte con Santo Tomás de Aquino cierto optimismo y vitalidad⁶. Según Santo Tomás de Aquino, el hombre se salva por Dios y se condena por sí mismo, y lo más importante es poner su confianza en Dios.

Aunque hay un sustrato teológico evidente en *El burlador de Sevilla*, las llamadas controversias *de auxiliis*, no hay que ver forzosamente en el desenlace una doctrina teológica específica, sino más bien "verdades elementales de la doctrina cristiana, muy vigentes en el momento" ⁷.

En última instancia, Tirso reafirma en esta comedia seria la indisolubilidad del matrimonio fundado en el sacramento: El burlador de Sevilla propone pues un modelo teocrático en el que Dios rige la sociedad humana entera cuya piedra angular es la norma matrimonial, la mejor garantía de las estructuras familiares. Conviene recordar que el Concilio de Trento (sesión XXIV, decreto tametsi de 11 de noviembre de 1563) había reforzado el carácter sacramental del matrimonio que insiste en el libre consentimiento de las almas, y que debe celebrarse en presencia de un sacerdote, ante testigos. La meta era también poner fin a los matrimonios clandestinos, es decir cuando la pareja contraía matrimonio secretamente, sin amonestaciones, sin testigos y sin consentimiento de los padres. Las Cortes de Valladolid de 1537, de 1542 o de 1548 insistieron en los daños que tales matrimonios podían provocar en las familias⁸. El Mercedario concibe el matrimonio como un sacramento y no como un contrato, siendo la unión entre dos seres un estamento perfecto, una fusión armoniosa al igual que la de Adán y de Eva inicial, elevada -por la unión de Cristo con la Iglesia, en expresión paulina- a sacramento. Si bien se someten las hijas a la voluntad y a la autoridad paterna (la patria potestas), defiende el fraile de la Merced el libre consentimiento mutuo y el libre albedrío de las mujeres para contraer matrimonio, en otras palabras, la necesaria comunión de las almas.

⁶ Véase Naima LAMARI, *El padre en la dramática de Tirso*, Madrid, Estudios, 2010, pp. 126-128.

⁷ Véase I. ARELLANO, "Para una lectura de *El Burlador de Sevilla*", en *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso*, Universidad de Navarra, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, p. 131.

⁸ Véase Jesús María USUNÁRIZ GARAGOYA, "Cultura y mentalidades", *Historia de España en la Edad Moderna*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 108.

Cuadernos literarios 4

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que *El burlador de Sevilla* se inserta perfectamente en el lema del "deleitar aprovechando", desarrollado en los *Cigarrales de Toledo*: "La comedia expurgada de las imperfecciones que en los años pasados se consentían a los teatros de España, y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando y enseña dando gusto"⁹, y traduce a todas luces la perfecta armonía entre el Tirso comediógrafo y el Tirso teólogo. Pero más allá de la instrucción religiosa, la finalidad del dramaturgo es la de buscar la diversión del público. Para edificar al público, Tirso acude en efecto a lo trágico y a la risa integrando –junto con la muerte de don Gonzalo y la de don Juan– elementos cómicos o ridículos tales como la pusilanimidad del rey de Nápoles, el honor villano de los campesinos, o aún el humor escatológico de Catalinón.

Final

Las comedias áureas deben considerarse dentro de su universo socio-dramático, es decir dentro de la sociedad ficticia de la Comedia Nueva, que se inspira en la sociedad real de la España del Siglo de Oro sin ser, sin embargo, similar ya que la Comedia respeta sus propias normas y convenciones. El orden resulta al final aparentemente restaurado con el castigo final del burlador y, en este sentido, no es de desestimar el mensaje preeminente aleccionador o ejemplarizante de la obra, siendo *El burlador de Sevilla* una comedia con finalidad teológicomoral, aunque busca ante todo Tirso el placer y el entretenimiento de su público.

El rechazo de la gracia de Dios y de la absolución de sus pecados mediante el acto de contrición conduce al pecador hacia la perdición de su alma, y es lo que hace resaltar el fraile de la Merced en su pieza. En este sentido, la obra que se resuelve al final en tragedia, cobra un valor profundamente ético y cristiano: la redención sólo se consigue a través de la purificación, y Tirso no deja de recordar al lector-espectador que Dios-padre tiene compasión para los que lo temen. Ahora bien, al rebelarse ante la figura de autoridad que es el padre, sea el padre terrestre, sea el celeste, fracasa don Juan. La falta de humillación y el exceso de orgullo conducen inevitablemente hacia la tragedia, según avisa Catalinón: "De los que privan/ suele Dios tomar venganza,/ si delitos no castigan [...]" (vv. 1980-1982). El buen orden es el dictado por las leyes

⁹ Tirso de MOLINA, Cigarrales de Toledo, Luis Vázquez (ed.), Madrid, Castalia, 1996, p. 498.

Cuadernos literarios 4

divinas, y al llevar a la escena el Mercedario a un protagonista tan excesivo como puede serlo don Juan, hace resaltar las virtudes cristianas, –tan del gusto de Tirso–, del justo medio. *El burlador de Sevilla* evidencia la filosofía moral del Mercedario: buscar el justo medio, rechazar los excesos, dominar sus pasiones y sus bajos instintos, y por fin someterse a la verdadera y única autoridad: la de Dios Padre.

Según venimos demostrando, don Juan no es el único pecador y culpable de la comedia y en realidad, la responsabilidad es colectiva: sus allegados lo protegen sustrayéndose a sus deberes y las damas burladas distan mucho de ser ejemplares. Isabela es lasciva y cínica, Tisbea la pescadora es despectiva y orgullosa, Aminta la plebeya es crédula y ambiciosa, mientras doña Ana desobedece a su padre. De hecho, el fraile de la Merced no ataca a la monarquía, sino más bien las anomalías del gobierno, a través de todos aquellos personajes que no son sino los cómplices de sus culpas, intercediendo por él. El perturbador don Juan es efecto más que causa de la corrupción general¹⁰.

La tragedia de don Juan procede de la época en que fue escrita, "el periodo que precede el colapso y transformación de una cultura importante"¹¹, un momento de decadencia de los valores absolutos de un régimen, según subraya Castro:

El siglo del barroco muestra claros síntomas de la decadencia de aquella *dignitas homini* tan ensalzada durante el Renacimiento [...]. En *El burlador*, las mujeres engañadas no poseen sensibilidad esencialmente distinta de la que impulsa a don Juan, pues ceden, o estremecidas de incontenible lubricidad, o para alzarse fácilmente a grandezas señoriales¹².

Al representar un mundo de valores trastornados en que abundan los abusos y la corrupción, Tirso contribuye así a proponer un orden nuevo, presentado como modelo. Desde el conjunto de aspectos anteriormente señalados, podemos concluir que, en *El burlador de Sevilla*, se hallan compendiados el ingenio y la potencialidad de teólogo y poeta que tenía Tirso de Molina, y esta doble vertiente de la creatividad tirsiana contribuye a que muchos estudiosos sigan interrogándose sobre el sentido y la forma de la obra.

¹⁰ Véase Francisco RUIZ RAMÓN, "Don Juan y la sociedad de *El burlador de Sevilla*", *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 71-96.

¹¹ Raymond WILLIAMS, *Modern Tragedy*, Stanford, Universidad, 1966.

¹²Américo CASTRO, "El don Juan de Tirso y de Molière como personajes barrocos", *Hommage à Ernest Martinenche*, París, Éditions d'Artrey, 1939, pp. 93-111.

Cuadernos literarios 4

Naima LAMARI es profesora titular de literatura en la Universidad de Aviñón (EA 4277-ICTT). Especializada en la obra dramática de Tirso de Molina, se dedica actualmente a la recepción del teatro del Siglo de Oro desde las artes escénicas de los siglos XX-XXI. Ha publicado varios trabajos sobre el Mercedario entre los cuales destaca *Lectures de Tirso de Molina*. *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (PUR, 2013).

Naima LAMARI est maître de conférences en littérature à l'Université d'Avignon (France). Spécialiste de l'œuvre dramatique de Tirso de Molina, elle consacre aujourd'hui ses recherches à la réception du théâtre du Siècle d'or à partir des arts scéniques des XX^e et XXI^e siècles. Elle a publié plusieurs travaux sur Tirso de Molina, parmi lesquels *Lectures de Tirso de Molina*. *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (PUR, 2013).

Cuadernos literarios 4

DON JUAN PERSONAJE-AUTOR

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO

Université Bordeaux Montaigne UR 3656 AMERIBER

El personaje de Don Juan Tenorio fascina la cultura europea desde su aparición en los escenarios españoles en la década 1620-1630. Que se trate de una obra de Tirso de Molina, como lo consideraremos aquí, o de Claramonte, a quien la atribuye gran parte de la crítica erudita, poco importa para nuestros propósitos. El hecho de que esta obra tenga tanto poder evocador y que siga siendo insuperable cuatro siglos después de su creación es mucho más importante. En efecto, en tiempos –aquellos comienzos del siglo XVII– en los que la puesta en escena de la blasfemia, bajo todas sus formas, es susceptible de suscitar una excitación sin nombre en los espectadores del gran burlador, es fácil comprender que la obra pueda fascinar al público y a la crítica, pero en tiempos como los nuestros, en los que el pensamiento religioso ha dejado paso a otras formas de pensar el mundo, podemos interrogarnos sobre la extraordinaria fuerza de atracción que sigue suscitando esta obra. ¿Quién es Don Juan para seguir brillando como una estrella oscura de fulgor inmarcesible? ¿Quién es Don Juan para seguir aterrorizando, seduciendo y arrastrando a espectadores, directores y autores desde su nacimiento dramático? ¿Quién es Don Juan más que un seductor compulsivo, un aristócrata egoísta, un erotómano patológico?

Da Ponte propone una respuesta brillantemente musicada por el divino Mozart, y pone en escena a un libertino prerrevolucionario; los románticos, Zorrilla en particular en España, ven en Don Juan una maldición sobre el amor y la libertad; cada siglo encuentra en este personaje, aunque aparentemente tan monolítico en su obsesivo deseo de gozar a las mujeres¹, material

¹ Catalinón: Al fin, ¿pretendes gozar

a Tisbea?

Don Juan: Si burlar

es hábito antiguo mío ¿qué me preguntas sabiendo

mi condición?

Cuadernos literarios 4

para la creación. Sin embargo, no son los avatares de Don Juan lo que nos proponemos estudiar aquí, sino al personaje original, al propio Don Juan, para tratar de desvelar algunos de los resortes de su fuerza dramática, resortes que pueden, o no, haber sido ya mencionados, pero que están literalmente inscritos en el propio código genético de este personaje de tinta y papel, resortes que sin duda le predisponían a convertirse en una fuente inagotable de inspiración poética y filosófica.

Si comparamos a don Juan Tenorio con los otros dos personajes masculinos de la obra equivalentes en edad y condición dramática de galán (el duque Octavio y el marqués de la Mota) o si lo comparamos con el arquetipo del galán de teatro tal y como aparece en muchas comedias del Siglo de Oro, rápidamente se pone de manifiesto una serie de diferencias significativas: en primer lugar, a diferencia de todos estos personajes masculinos, Don Juan no cambia (ni de opinión ni de comportamiento ni de objetivo), ni se desvía nunca (ni de su camino ni de sus intenciones) y, por último, está literalmente en todas partes, incluso en todas partes a la vez, debido al hecho mismo de la escritura tirsiana². La crítica ha señalado a menudo que este personaje está en constante movimiento y que este movimiento es doble: es a la vez una huida (del lugar de un engaño) y una búsqueda de un nuevo engaño. Este movimiento incesante provoca, en reacción, una agitación incontrolada por parte de los demás protagonistas en la medida en que todas sus acciones son reacciones y nunca iniciativas propias³. Kierkegaard, en su estudio sobre el Don Giovanni de Mozart (Ou bien... ou bien), insiste en el carácter eminentemente repetitivo de este movimiento, llegando a hacer de Don Juan, por la sucesión de momentos que representa su vida en el escenario, un personaje eminentemente musical⁴. El extraordinario dinamismo del personaje contrasta con la impotencia y pasividad de todos aquellos que deberían poder poner fin a las fechorías del burlador, al menos hasta que se tope

Tirso de MOLINA, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, William F. Hunter (ed.), Navarra, Centro de para la edición de los Clásicos Españoles, Instituto de Estudios Tirsianos (GRISO), 2010, p. 43. Todas las citas de *El Burlador* vienen de esta misma edición.

² Recomendamos la lectura del artículo de Isabel IBAÑEZ, "Les altérations du temps dans le *Burlador* et le temps du Commandeur", *Bulletin Hispanique*, Isabelle Bouchiba-Fochesato y Carine Herzig (eds.), 122, 1, 2020, pp. 41-58.

³ Por ejemplo, todas las damas y todos los galanes (con la notable excepción de doña Ana) se ponen en marcha más o menos organizada, más o menos desordenada, hacia el palacio de Alfonso XI empujados por la traición inicial de don Juan como si el encuentro con esta fuerza de la naturaleza (humana) les hubiera propulsado hacia el palacio real en Sevilla.

⁴ Søren KIERKEGAARD, L'Alternative, Ou bien... ou bien, París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1993, p. 98.

Cuadernos literarios 4

con un principio absoluto de inmovilidad, o más exactamente de eternidad: la estatua de piedra del Comendador.

Este movimiento permanente contrasta también con la atracción centrífuga que ejerce la corte del rey Alfonso XI, aunque finalmente allí no ocurre nada realmente decisivo, o al menos nada que pueda poner fin a la carrera de don Juan. Don Juan está, pues, solo contra todos, o al menos lo estaría sin Catalinón, el único que sabe exactamente quién es su amo, junto con el lector-espectador.

Estas características, por acertadas que sean, no bastan, sin embargo, para explicar por qué o cómo don Juan pudo convertirse en el personaje constantemente reinventado que es (otras grandes figuras antiheroicas de la literatura española no han dado lugar a permanentes reinvenciones literarias, aunque su presencia intertextual sea innegable en la creación occidental: don Quijote, y Lazarillo, por ejemplo). Quizá haya que buscar lo que puede explicar esto en el propio cuerpo del texto, en su "literalidad⁵" y en su capacidad para hacer de Don Juan una entidad que es más que un personaje, que es un catalizador de paradojas, un antihéroe del libre albedrío, en el sentido en que todo en él es lo contrario de lo que debería ser, lo contrario de lo que su nombre, su linaje y sus "dones" le predisponían a ser : se llama "Juan" como el apóstol preferido, nombre sino programático por lo menos lleno de todas la potencialidades de perfección relacionadas con él, es joven y guapo, noble y discreto, es valiente e incluso heroico (salva a Catalinón con riesgo de su propia vida) y sin embargo, es ante todo "el gran burlador de España".

Nos proponemos, pues, esbozar una demostración de cómo el personaje de Don Juan se inscribe en una dinámica incontrolable, no de resolución de los contrarios, sino de asimilación de los contrarios: lo contrario del bien, lo contrario de la moral, lo contrario del amor, para convertirse en una especie de *deus ex machina* infernal, el director del propio drama en el que evoluciona, un auténtico demonio, que incluso escapa, quizás del dramaturgo que lo creó y al que sólo un poder sobrenatural puede detener dándole, al mismo tiempo, acceso a la vida eterna

⁵ Federico BRAVO, "L'analyse littérale", *Littéralité III. L'image dans le tapis*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux Maison des Pays Ibériques, 1997, pp. 43-74 : "Définie par Nadine Ly comme 'la configuration motivée et motivante du texte', la littéralité se construit comme un système multiplement articulé qui, au-delà des compétences mobilisées par le lecteur, du champ d'étude choisi, du type d'approche adopté ou des outils méthodologiques mis à l'œuvre, intègre trois niveaux d'analyse différents, mais fortement solidaires, chacun d'entre eux mettant en cause un aspect spécifique de la motivation textuelle, saisie à travers: a) le sens 'littéral', b) l'étymologie et ses figures et c) les stratégies de l'auto-représentation", p. 46.

Cuadernos literarios 4

literaria: suprema paradoja de un personaje castigado por haber hecho de su vida un eterno presente, hecho de un sin fin de desafíos a Dios. Lejos de abordar todas las vías de reflexión que abre esta obra, nos limitaremos voluntariamente a un campo más estrecho, sabiendo que al hacerlo descuidamos muchos aspectos tanto del personaje epónimo como de la propia obra.

En este trabajo nos limitaremos al análisis de dos llamativos episodios que, a nuestro juicio, revelan lo que aquí pretendemos mostrar: nos referimos al final del diálogo entre don Juan y su tío don Pedro, y a la doble historia que cuenta don Pedro para justificar la huida de don Juan del palacio del rey de Nápoles, historia contada primero al propio rey de Nápoles y luego a don Octavio, acusado por la duquesa Isabela (única posibilidad, para ella, de evitar la deshonra) de ser el intruso⁶. Este trabajo, sin embargo, pretende ser representativo de un fenómeno textual presente a lo largo de las aventuras del Burlador, pues el carácter parcial de este análisis no debe ocultar su carácter no menos metonímico: lo que aquí se demuestra bien podría demostrarse a lo largo de toda la obra.

El primer elemento que analizaremos aquí nos permitirá sin duda aclarar lo que llamamos "catalizador de los contrarios". Recordemos que, en el palacio del rey de Nápoles, cuando don Pedro, que ha sido llamado por el rey para ocuparse de la intrusión, comprende que el intruso no es otro que su sobrino, se propone rápidamente, para escapar del escándalo que tal descubrimiento por parte del rey suscitaría inevitablemente, ayudar a don Juan en su huida. Lo hace en el siguiente discurso:

Álzate, y muestra valor que esa humildad me ha vencido ¿Atreveráste a bajar por ese balcón?

Don Juan contesta:

Si atrevo que alas en tu favor llevo

Alfredo Rodríguez López-Vázquez analiza bien el motivo del descenso, o más preciosamente de la caída en su edición del *Burlador* de 1989 cuando escribe:

⁶ Tirso de MOLINA, *El burlador*, *op. cit.*, pp. 89-90 (vv. 125-151) y pp. 98-99 (vv. 275-311), respectivamente.

Cuadernos literarios 4

Don Pedro le propone [a don Juan] un *atrevimiento*: la bajada, el descenso, la caída [...]. Una vez aceptado el reto, esa caída del Burlador balcón abajo, tiene en el relato que hace el embajador un inequívoco aspecto simbólico: *pero pienso que el demonio en él tomó forma humana, pues que, vuelto en humo y polvo, se arrojó por los balcones*⁷.

Como lo podemos ver, Alfredo Rodríguez López-Vázquez pasa rápido del descenso a la caída. Ahora bien, aunque las palabras de don Diego pueden inducir este cambio de punto de vista, nos parece necesario matizar esta lectura y sobre todo volver sobre el encadenamiento de las etapas.

El descenso desde el balcón, que sólo puede imaginarse alto, incluso vertiginoso, al menos eso quiere hacernos pensar el texto, se asocia, en el discurso de don Diego, a un acto valeroso, incluso heroico, mediante el verbo "atreverse" y el sustantivo "valor", y, de hecho, descender no es "caer" ni "dar tumbos". El verbo implica un dominio perfecto de un movimiento deseado y buscado. Todo en el acto sugerido por Don Pedro a Don Juan valoriza al burlador y asistimos a una asombrosa inversión de valores: donde la huida debería ser motivo de vergüenza, o incluso de cobardía (es el insulto que el Comendador y luego su estatua lanzarán a Don Juan), se convierte en un acto heroico.

A este respecto, y aunque las explicaciones antropológicas son siempre discutibles y no pueden sustituirse al análisis del discurso en sí (puesto que se trata de otro discurso sobre el discurso), Gilbert Durand, en su obra de referencia *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, propone, nos parece, un análisis extremadamente fértil de este descenso, de esta bajada en el caso que nos ocupa. Distinguiendo en primer lugar "el acto temerario del descenso sin guía y la caída hacia el abismo animal", nos recuerda que: "toda valorización del descenso está ligada a la intimidad digestiva [...] y que la imaginación del descenso verifica la intuición freudiana que hace del tubo digestivo el eje descendente de la libido antes de su fijación sexual".

La cronología interna de la escena, que hace seguir la realización (fuera del escenario) del acto sexual por la verbalización de un descenso viril, nos ofrece así, incluso antes del motivo de la caída, generalmente convocado aquí, el de la esencia misma de Don Juan, un ser que manifiesta, para citar de nuevo a G. Durand, "un síntoma de regresión al estadio narcisista".

⁷ Tirso de MOLINA, El burlador de Sevilla, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 1989, p. 46.

[§] Gilbert DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, París, Bordas, 1984, p. 228 (traduzco yo).

Cuadernos literarios 4

El resto del breve diálogo que hemos aislado no carece de interés a este respecto ya que don Juan exclama: "Si atrevo/ que alas en tu favor llevo". El motivo de las alas también es más complejo de lo que parece. Esta metáfora suele implicar una idea de ascenso fácil y voluntario. Aquí, las alas parecen estar asociadas a la idea de frenado, desaceleración y control de la velocidad de descenso. Por tanto, son precisamente los elementos que transforman la posible caída en descenso. Las alas son, recordémoslo, los atributos del dios alado del amor (entre otros, por supuesto). La escena nocturna que abre la obra recuerda una versión distorsionada de la relación amorosa entre Eros y Psique: como en el mito, la oscuridad, condición absolutamente necesaria para el amor del Dios del Amor como lo es para el de Don Juan, se ve frustrada por la irrupción de una luz blasfema. Don Juan se asimila así, metafórica e irónicamente, a Eros huyendo de su traidora Psique, incluso cuando la traición proviene de él y no de ella.

Las alas son también el atributo de los dioses y de los héroes (Eros, Apolo, pero también los arcángeles Miguel y Jorge, figuras heroicas emblemáticas del imaginario cristiano). Simbolizan una forma innegable de pureza por su capacidad de elevación y la verticalidad que connotan. Gilbert Durand también subraya que "[e]l deseo de verticalidad y de su resultado supremo lleva a creer en su realización y, al mismo tiempo, a una extrema facilidad de justificación y racionalización"⁹.

Y es que nada le resulta más fácil a don Juan, contra toda lógica física y espacial, sino escabullirse de los pisos de la duquesa justificando al mismo tiempo su presencia allí a sus propios ojos y a los de su tío (obsérvese de paso que aquí se reactiva implícitamente el aspecto fálico del que también está cargado simbólicamente el pájaro, generalmente sublimado por la mitología cristiana).

Es interesante, desde nuestro punto de vista, observar que estos versos muestran un movimiento paradójico y contradictorio que parece querer descender (bajar) y ascender (alas) al mismo tiempo, sin que ello ponga en dificultad a Don Juan, sino todo lo contrario. Si Don Juan se muestra escurridizo e "imparable" por cualquier voluntad humana, es precisamente porque encarna principios fundamentales, casi antropológicos, opuestos: valor y traición, amor y traición, descenso y caída, etc., como intentamos mostrarlo aquí. Así, si, como decíamos más arriba, las alas nombradas por don Juan son efectivamente las de dioses dotados de la capacidad

28

⁹ *Ibid.*, p. 144.

Cuadernos literarios 4

de volar, no pueden dejar de convocar tampoco las alas de Ícaro, cuya caída final es provocada por la quemadura del sol: el destino de este ser de tinieblas llamado don Juan (la escena inaugural tiene lugar de noche, todos sus actos toman forma de noche, su condenación tendrá lugar también de noche) está ya profetizado con este vuelo paradójico y (anti) heroico.

Siguiendo con la cuestión de los principios opuestos, el relato posterior que Don Pedro le hace al Rey de Nápoles primero y luego a Don Octavio no es, dado lo que acabamos de aclarar, una completa doble mentira, aunque, dos veces, reconstruye la realidad de la que hemos sido testigos. Tras dejar escapar a su sobrino, Don Pedro se ve obligado a inventar una historia para que el rey de Nápoles pueda aceptar la huida del intruso y para ocultar, al mismo tiempo, la identidad del fugitivo. Lo curioso, a primera vista, es que el relato de la huida que don Pedro hace una o dos horas después al duque Octavio, a quien ha venido a detener, es sensiblemente distinto del que da al rey, sin que ningún imperativo lógico de la mentira parezca implicar esta variación. Incluso se podría pensar que dos mentiras tan diferentes sobre el mismo hecho pondrían al mentiroso en peligro de caer en unas contradicciones. Aquí estamos lejos del principio eminentemente barroco del "mentir con la verdad", a no ser, claro está, que estas dos mentiras transmitan numerosos elementos reveladores en cuanto a la naturaleza profunda del propio Burlador, como veremos más adelante.

Sea lo que fuere, hay que señalar, en primer lugar, que ambos relatos se adaptan a la calidad de su público. En ambos casos, como veremos, don Pedro tiene que inventar una ficción, pero una ficción "creíble" a los ojos de su principal interlocutor, en sintonía con el momento dramático en que la cuenta: se supone que el rey es un personaje épico por naturaleza, por lo que la historia contada por don Pedro será épica; el duque Octavio, en cambio, es, en cierto modo, el sacrificado, por lo que la historia de don Pedro será oscura y llena de misterio.

La historia que don Pedro le cuenta al rey es poco menos que épica, como acabamos de decir: le explica que el misterioso intruso, viéndose atrapado por la guardia, se abalanzó sobre los soldados, espada en mano, con sólo su capa envuelta alrededor del brazo libre como escudo, y luego se arrojó temerariamente por una ventana abierta, para ser encontrado por la guardia en un estado de media agonía a los pies del palacio, y finalmente lograr escapar, cubierto de una sangre que no era sólo suya. Esta historia es, sin embargo, peligrosamente inventiva, ya que el rey sólo necesitaría interrogar a un soldado para comprender su naturaleza engañosa:

Cuadernos literarios 4

Aún no mandaste apenas cuando sin dar más disculpa la espada en la mano aprieta revuelta la capa al brazo y con gallarda presteza ofendiendo a los soldados, y buscando su defensa viendo vecina la muerte por el balcón de la huerta se arroja desesperado. Siguióle con diligencia tu gente. Cuando salieron, [...] le hallaron agonizando como enroscada culebra. Levantóse, y al decir los soldados "muera, muera" bañado de sangre el rostro con tan heróica presteza se fue, que quedé confuso¹⁰.

La historia que don Pedro cuenta al duque Octavio es bien distinta: al quedarse a solas con el intruso, don Pedro no hubiera conseguido desarmarlo y el desconocido hubiera, saltado audazmente por la ventana y hubiera huido, cual sombra maléfica, por entre los árboles del parque del castillo.

La historia es épica y emocionante para el rey, pero oscura y misteriosa para Octavio. El intruso sólo puede parecer heroico al rey y demoníaco a Octavio. Una vez más, la esencia misma del carácter de Don Juan se revela en la oposición entre estas dos historias, en su naturaleza aparentemente irreconciliable. La historia contada al rey se caracteriza por un paradigma del heroísmo bastante paradójico, cuyas manifestaciones léxicas más evidentes son los sintagmas siguientes : "gallarda presteza", "heróica presteza", pero que se manifiesta también por una presencia muy fuerte de verbos de acción ("revuelve", "ofendiendo", "buscando", "viendo", "se arroja", "siguióle", "salieron", "le hallaron", "levantóse", "se fue") y el recurso al romance, forma poética de la que se conoce bien la facilidad con que dinamiza una narración, debido a la dramatización (evidente aquí) que permite.

El intruso, en esta historia, se encuentra casi en la posición de una víctima cuyo valor ante la muerte y audacia ante el peligro son dignos de admiración, al tiempo que se manifiesta una

¹⁰ Tirso de MOLINA, El burlador, op. cit., pp. 9-10.

Cuadernos literarios 4

innegable empatía por su sufrimiento ("le hallaron agonizando/ como enroscada culebra"). Ciertamente, las palabras de don Pedro delatan inconscientemente la extraviada admiración del caballero por su sobrino. Sin embargo, también delatan el ascendiente que éste ha adquirido sobre su tío. Don Juan está dotado aquí de todos los atributos clásicos del héroe épico: está solo contra todos, un "todos" además globalizado, anonimizado bajo los términos "los soldados" o "tu gente" (la actualidad del héroe identificable frente a la masa de agresores); está armado con una espada que blande desafiando el peligro, salta, se enfrenta y escapa. Es el héroe de saga o en el que la verticalidad de la espada va de la mano de la virilidad del guerrero, aquel en el que, como dice Gilbert Durand, "[e]l arma con la que está equipado el héroe es [...] a la vez símbolo de poder y de pureza".

Sin embargo, muy poco después, cuando Don Pedro se presenta en casa del Duque Octavio (acusado por la Duquesa Isabela de ser el intruso) su relato de la fuga es muy diferente. Aunque todo lo relativo a las circunstancias del descubrimiento del intruso en el palacio es perfectamente exacto, el cambio es notable cuando se trata del enfrentamiento propiamente dicho:

Cuando los negros gigantes, plegando funestos toldos ya del crepúsculo huían, unos tropezando en otros, estando yo con su alteza, tratando ciertos negocios, porque antípodas del sol son siempre los poderosos, voces de mujer oímos, cuyos ecos medio roncos, por los artesones sacros nos repitieron "¡Socorro!" A las voces y al rüido acudió, duque, el rey propio, halló a Isabela en los brazos de algún hombre poderoso; mas quien al cielo se atreve coberturas tristes sin duda es gigante o monstruo. Mandó el rey que los prendiera, quedé con el hombre solo. Llegué y quise desarmalle, pero pienso que el demonio en él formó forma humana, pues que, vuelto en humo, y polvo,

Cuadernos literarios 4

se arrojó por los balcones, entre los pies de esos olmos, que coronan del palacio los chapiteles hermosos. Hice prender la duquesa, y en la presencia de todos dice que es el duque Octavio el que con mano de esposo la gozó¹¹.

El paradigma que emerge en este discurso no tiene nada que ver con el del héroe, tal como acabamos de verlo. El carácter extraordinario del intruso, subrayado en primer lugar por la frase "hombre poderoso", está presente a través de dos significantes: la palabra "gigante" y el significante "monstruo" que significa, etimológicamente, lo que es digno de ser mostrado. Como sabemos, la propia palabra monstruo deriva del latín *monstrum*, que designa un hecho prodigioso, una advertencia de los dioses, sustantivo que a su vez deriva del verbo *moneo*, *monere*, que significa hacer pensar en algo, hacer recordar, pero también advertir. La asimilación, la vacilación entre "monstruo" y "gigante", orienta así la percepción del significante "monstruo" hacia algo propiamente terrorífico porque el gigante no es, en el imaginario occidental, un personaje benéfico (Ogro, Cíclope, Filisteo) y es una "gigantización mórbida" a la que asistimos esta vez en el discurso de Don Pedro.

Aunque no concierne directamente los pasajes que hemos circunscrito en este breve análisis, conviene recordar aquí que esta referencia a un "gigante" no es la única que aparece en la obra. De hecho, la presencia del motivo del gigante aparece literalmente en otras dos ocasiones.

La segunda ocurrencia de la palabra está en la segunda jornada, durante el momento de horror que sigue al asesinato del Comendador, cuando Mota llega a la plaza donde se encuentra la casa de Doña Ana, y lo que ve le aterroriza:

Un hielo el pecho me arraiga desde aquí parece todo una Troya que se abraza, porque tantas luces juntas hacen **gigantes** de llamas¹²

¹² *Ibid.*, p. 82 (subrayo yo).

¹¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

Cuadernos literarios 4

Por supuesto, aquí no se trata explícitamente de Don Juan, sino de la proyección de las antorchas de los soldados, pero lo que Mota percibe es, no obstante, la presencia sobrenatural de seres todopoderosos vinculados al mal, es decir, a los crímenes de Don Juan. Tras el todavía humano Gigante Nocturno (Don Pedro habla de un "hombre poderoso") de la primera burla, aquí aparecen gigantes de fuego.

La última referencia se refiere al episodio de la boda de Arminta. Se recordará que Batricio ve la llegada del aristócrata a su boda como un mal presagio, mientras que, por el contrario, su suegro, Gaseno, se muestra curiosamente hiperbólico en su regocijo:

Venga el Coloso de Rodas venga el Papa, el Preste Juan y don Alfonso el Onceno con su corte, que en Gaseno ánimo y valor verán¹³.

Ahora bien, los gigantes evocados en la obra están relacionados con otros gigantes presentes en un texto fundador, el de la *Biblia*, en particular del Primer Testamento (o Antiguo Testamento). Todos conocemos al gigante más famoso del Antiguo Testamento, Goliat, el campeón filisteo al que el futuro rey David mató con su honda, pero hay otros, mucho más misteriosos y de los que se sabe muy poco (o al menos sobre quienes el texto bíblico nos da muy poca información). Tres ejemplos bastarán para aclarar este punto:

Una primera referencia aparece en Génesis 6-4, justo antes del diluvio: "-Había gigantes en la tierra en aquellos días, y también después de que los hijos de Dios se hubiesen acercado a las hijas de los hombres, y ellas les hubiesen dado hijos. Eran hombres valerosos, que durante mucho tiempo habían gozado de renombre"¹⁴.

La segunda referencia es del Eclesiástico 16-7: "-No perdonó a los gigantes de antaño que se rebelaron, confiados en su fuerza".

Y el tercero es del libro de Baruc (3; 26-28) que dice:

- 26 Allí nacieron los famosos gigantes de antaño, grandes en estatura y expertos en la guerra
- 27 Pero a éstos no los eligió Dios, ni les enseñó el camino del conocimiento;
- 28 y perecieron por falta de prudencia, por su locura perecieron.

-

¹³ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹⁴ https://www.vatican.va/archive/ESL0506/ P7.HTM.

Cuadernos literarios 4

Todos estos gigantes bíblicos (a los que podríamos añadir otra referencia de Números 13-33: "Vimos a los gigantes —los Anakitas son una raza de gigantes. Nos sentíamos como langostas ante ellos, y esa es la impresión que les debimos dar") tienen cualidades que Don Juan también posee de forma innata (fuerza, valor, fama) y sin embargo ni él ni ellos consiguen aprovechar esas cualidades innatas para salvarse, sino todo lo contrario 15.

En cualquier caso, Don Pedro cree asustar a su interlocutor con su fantástica historia cuando en realidad sólo está revelando la otra cara de Don Juan, y cree justificar su impotencia para detener al verdadero culpable cuando en realidad sólo está revelando su naturaleza diabólica, que es la contrapartida de su naturaleza heroica. De hecho, la duplicidad de los relatos, aparte del interés propiamente dramático de no repetir dos veces la misma historia al lector/espectador y de adaptarla al carácter del interlocutor, radica también y sobre todo en resaltar el carácter atípico y gigantesco de Don Juan (al que sólo otro personaje gigantesco, el embajador de Dios, podrá vencer). Don Juan no es doble, es los dos aspectos, literalmente, a la vez, de ahí, sin duda, la capacidad de este personaje, en su posteridad literaria, musical y filosófica, para liberarse de la simple oposición entre el bien y el mal.

Don Juan es, de hecho, un personaje híbrido, no tanto una mezcla como un nuevo ser teatral, producido, por cierto, por un nuevo género teatral, un ser que es todo a la vez, y no a veces esto y a veces aquello. Precisamente en este sentido no puede evolucionar ni cambiar en la obra en la que nace. Tampoco puede ser derrotado por otros personajes cuyas características son las de personajes dramáticos relativamente tradicionales, imperfectos, pero tradicionales.

En este sentido, me parece que este episodio también pone de relieve, por el hecho mismo de su construcción, otra de las características que hacen de Don Juan un ser dramático tan diferente. Como sabemos, Don Juan tiene un poder extraordinario sobre todos aquellos a los que se acerca. Su poder de seducción y/o dominación lo ejerce tanto sobre las mujeres como sobre los hombres (su tío, su padre, el rey Alfonso XI¹⁶, Mota, y en cierta medida Octavio,

¹⁵ Recomendamos leer las páginas que Maria ARANDA dedica al tema del gigante en el capítulo titulado "Le fantastique de la statue. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*", *Le spectre en son miroir*, Madrid, Essai de la Casa de Velázquez, 2011, pp.18-23.

¹⁶ Sobre la debilidad de los representantes de la autoridad frente a un personaje cuyas palabras debilitan cada vez más las fundaciones de la sociedad dramática en la que vive, recomendamos el artículo de Nathalie DARTAI: "La médiatisation de la politique et de l'histoire dans *El burlador de Sevilla*", Marie-Laure Acquier y Emmanuel Marigno (eds.), *Poésie de cour et de circonstance, théâtre historique*, París, L'Harmattan, 2014.

Cuadernos literarios 4

Gaseno y en cierta medida Batricio); todos ellos acaban totalmente inoperantes como posibles oponentes, tal y como lo entiende Anne Ubersfeld en su esquema actancial analizado en *Lire le théâtre I*¹⁷. Mejor aún, Don Juan está presente en el discurso de prácticamente todos los demás personajes de la obra, mientras que apenas menciona a las damas engañadas (y si lo hace es para compararlas entre sí) y todos hablan de él a destiempo: o bien ignoran que acaban de ser víctimas de una de sus burlas, o bien se arrepienten de no haberla adivinado ni anticipado.

El movimiento permanente que caracteriza al personaje, esa sucesión de momentos constantemente repetidos que constituyen la esencia misma de su vida dramática, confiere finalmente al burlador un dominio absoluto del tiempo dramático, un casi don de ubicuidad (Nápoles, Tarragona, Sevilla, Lisboa, Dos Hermanas) que le permiten escapar sin fin de aquellos cuya trayectoria dramática se caracteriza por la demora. Este poder sobre el tiempo teatral va acompañado de una capacidad, sin duda sin precedentes, de crear su propia dramaturgia. Las dos historias de don Pedro no le fueron dictadas literalmente por su sobrino, sino que estas dos historias, las dos escenas que cuenta el caballero, son efectivamente dos ficciones que hemos visto emanar del propio burlador. En la misma línea, las acciones de la mayoría de los personajes de la obra dependen todas de las acciones de Don Juan, cuando no son dictadas literalmente por él. Las alocuciones de Don Juan son casi siempre (a excepción de sus diálogos con Catalinón) mentiras, como sabemos, o afirmaciones de doble sentido, pero cualquiera que sea la situación, pretenden que la otra persona actúe como quiere el abusador.

Así, para limitarnos a las escenas elegidas para este estudio hasta el final, Don Juan consigue primero que su tío se quede a solas con él ("¿Quién os engaña?/ resuelto en morir estoy/ El embajador de España/ llegue solo, que ha de ser/ él quien me rinda" vv. 41-46). Rápidamente se comprende que el carácter desafiante y audaz de esta declaración no tiene otro propósito sino el de obligar a Don Pedro, cuya virilidad guerrera ha sido puesta en entredicho, a actuar como lo desea su sobrino. Una vez solo, éste puede entregarse libremente a la manipulación de su tío. Alternando el amor filial ("Aunque tengo esfuerzo, tío/ no le tengo para vos" vv. 51-52) y el chantaje emocional ("Tío y señor/ mozo soy y mozo fuiste" vv. 61-62) con la franqueza viril ("yo engañé y gocé a Isabela/ la duquesa"vv.67-68) y la humilde sumisión ("A eso pies estoy rendido/ y esta es mi espada, señor" vv. 101-102), don Juan se adueña del escenario, y hace que

¹⁷ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, I, París, Belin, 1996, pp. 65-66.

Cuadernos literarios 4

don Pedro represente el papel que él quiere que represente. Podríamos desarrollar este análisis y, sobre todo, extenderlo a todos los personajes a los que se enfrenta el burlador, todos menos la estatua del Comendador, el único personaje de la obra que no desempeña el papel que le asigna Don Juan, el único personaje de la obra cuyas acciones sorprenden al burlador, incapaz de preverlas. Cabe preguntarse si Don Juan, como personaje, no escapa, en última instancia, a su creador, el propio dramaturgo, ya sea Tirso o Claramonte. De hecho, como personaje híbrido, sin posibilidad de evolución ni cambio, Don Juan goza de un poder sin precedentes dentro de la propia ficción en la que evoluciona: el de crear él mismo la ficción y de obligar a los demás personajes a que desempeñen un papel predefinido por él. Convertido en un creador casi autónomo, Don Juan no puede ser detenido por personajes más débiles que él; sólo un ser extraordinario, venido de más allá de la ficción, de las estructuras mismas de la imaginación cristiana, puede poner fin a la carrera de este manipulador, que al final cristaliza también el poder demoníaco de la creación poética.

Isabelle BOUCHIBA-FOCHESATO es profesora titular desde 2010 en la Universidad Bordeaux Montaigne y "habilitée à diriger des recherches" desde 2016. Sus investigaciones versan sobre el teatro barroco español y más específicamente sobre el de Tirso de Molina. Desde hace algunos años sus investigaciones se interesan por la presencia de la Biblia, "el gran código de la literatura", de sus palabras, sus imágenes, sus cuerpos, en los textos literarios.

Isabelle BOUCHIBA-FOCHESATO est maîtresse de conférences depuis 2010 à l'Université Bordeaux Montaigne et habilitée à diriger des recherches depuis 2016. Ses travaux portent sur le théâtre baroque espagnol et plus spécifiquement sur celui de Tirso de Molina. Depuis quelques années ses travaux se sont orientés vers la présence de la Bible, « le grand code de la littérature », de ses mots, de ses images, de ses corps, dans les textes littéraires.

Cuadernos literarios 4

Carmen se vuelve y entra en el despacho. Vacía los ceniceros en la papelera y la saca al pasillo. Con todo, huele a colillas allí, pero no le importa. Cierra la puerta y se sienta en la descalzadora. Ha apagado todas las luces menos la lámpara de pie que inunda de luz el libro que ella acaba de abrir sobre su regazo y cuyo radio alcanza hasta los pies del cadáver.

Miguel Delibes, Cinco horas con Mario.

Cuadernos literarios 4

CINCO HORAS CON MARIO (1966) DE MIGUEL DELIBES UNA OBRA Y SU CIRCUNSTANCIA

AURORA DELGADO-RICHET

Université d'Angers – 3LAM

Publicada en 1966, *Cinco horas con Mario* es una de las obras más conocidas y reeditadas de Miguel Delibes y entre las más valoradas por la crítica¹. Para muchos estudiosos constituye un hito en la amplia producción delibesiana que abarca veinte novelas en los cincuenta años que median entre *La sombra del ciprés es alargada* (1948) y *El hereje* (1998)². Fueron numerosos los elogiosos juicios que se granjeó, como éste de Gonzalo Sobejano, en su "Estudio introductorio" a la versión teatral: "Considero la novela *Cinco horas con Mario* la obra maestra de Miguel Delibes en ese género y tengo la certeza de que muchos piensan lo mismo" o esta opinión de Fernando Morán quien escribe: "[es] la obra más lograda de Delibes, quizá la mejor novela española de estos últimos tiempos, y en todo caso, un libro excepcional" a la vez que apunta las principales características que la crítica valoró: "la riqueza del libro como documento social y su profundidad como cala en la naturaleza humana"⁴.

En la primera línea testimonial se insertan efectivamente los análisis de Francisco Umbral: "lo que hace perdurable *Cinco horas con Mario* es el acierto con que esta crónica provinciana recoge la evolución política, social, religiosa de los años 60" y concluye sobre la intencionalidad del autor: "Supone *Cinco horas con Mario* una crítica total de la burguesía de provincias"⁵. Otro tanto ocurre con el artículo de Miguel García-Posada, quien, tras calificar el texto de

¹ Miguel DELIBES, Cinco horas con Mario, Barcelona, Destino, 2018. Las citas provienen de esta edición.

² Se ciñe este trabajo a la obra novelística. Ni que decir tiene que las demás producciones, ya sean relatos, novelas cortas, libros de viajes, crónicas de caza, ensayos o recopilaciones de artículos, ofrecen igual relevancia.

³ Gonzalo SOBEJANO, "Estudio introductorio. *Cinco horas con Mario*: de la novela al drama", en *Cinco horas con Mario*, versión teatral, Madrid, Espasa Calpe, 1981, pp. 9-10.

⁴ Fernando MORÁN, Novela y semidesarrollo, Madrid, Taurus, 1971, pp. 396-397.

⁵ Francisco UMBRAL, *Miguel Delibes*, Madrid, EPESA, 1970, pp. 69-70 y p. 107. Apunta: "Mediante Menchu, Delibes rompe casi definitivamente con su clase de origen. Proclama un socialismo cristiano en bicicleta, que es el de Mario. La quiebra de su origen burgués se produce en este personaje realísimo", pp. 108-109.

Cuadernos literarios 4

"espléndido y transgresor", relaciona su impacto con el específico contexto histórico: "[su] publicación fue un aldabonazo en la conciencia literaria del momento. El libro vio la luz en diciembre de aquel año, coincidiendo con la última apoteosis del franquismo: el referéndum para la aprobación de la Ley orgánica del Estado". Una contextualización que le conduce a puntualizar la dimensión política del libro retomando la dicotómica caracterización de los protagonistas como trasunto de las dos Españas:

Leímos *Cinco horas con Mario* en su condición de texto de combate. En Carmen Sotillo veíamos la encarnación simbólica de todos nuestros males, la expresión del más odioso franquismo sociológico obstinado en el mantenimiento de los valores tradicionales, morales, religiosos y familiares. En Mario Díez, en cambio, contemplábamos la expresión del resistente a la dictadura, caído como tantos otros, antes de que el dictador falleciera⁶.

Fue de hecho bastante compartida por la crítica esta lectura en clave simbólica⁷, aunque algunos estudiosos matizaron tan maniquea visión, entre ellos Alfonso Rey⁸, quien cuestiona el componente ideológico como fundamento del imposible entendimiento entre los cónyuges, aduciendo la complejidad de sus coordenadas humanas e impulsándonos a explorar la segunda pista que señala Fernando Morán, en sintonía con las palabras de Delibes: "Desde mi punto de vista, una novela es más o menos valiosa en la medida en que acierta a explorar el corazón humano". De forma que se abre otro tipo de acercamiento a los protagonistas que desemboca en una rehabilitación de Carmen cuya fuerza vital y pujanza por existir se valora¹⁰ a la vez que se apunta cómo su manera de ser es fruto de unos condicionamientos en los que termina teniendo responsabilidad el mismo Mario¹¹. Así lo entiende Miguel García-Posada al proponer "una revisión", tal como reza el título de su estudio, y subraya:

⁶ Miguel GARCÍA-POSADA, "Cinco horas con Mario: una revisión", en Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector, Cristóbal Cuevas García (ed.), Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 115-116.

⁷ G. SOBEJANO, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, p. 156 y César ALONSO DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993, pp. 52-53.

⁸ Alfonso REY, *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1975, pp. 181-203.

⁹ Javier GOÑI, Cinco horas con Miguel Delibes, Madrid, Anjana, 1985, p. 101.

¹⁰ Escribe A. Rey: "En *Cinco horas con Mario* el soliloquio se convierte en un poderoso instrumento con el que Carmen expresa su concepción del mundo y afirma su individualidad", en A. Rey, *La originalidad…*, *op. cit.*, p. 201.

¹¹ Véase el estudio de María Luisa BUSTOS DEUSO, *La mujer en la narrativa de Delibes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991, pp. 34-41 y pp. 108-114.

Cuadernos literarios 4

Porque desde el principio al fin el discurso inequívocamente reaccionario de Carmen Sotillo desplaza una carga de vitalismo maltrecho, pisoteado, escarnecido, que no puede ser tirado por la borda en nombre de la ideología, progresista en este caso, de Mario¹².

Una revisión que confirma el mismo autor en su nota a la edición de sus últimas *Obras Completas* que así empieza: "Escrita esta novela hace más de cuatro décadas, una lectura actual me ha llevado a revisar mi juicio inicial: creo que Mario se pasó de rosca" antes de concluir: "Mas una evidencia se impone: si Mario y Menchu hubieran estado en la misma línea de pensamiento no hubiera habido novela" recordándonos, con humor, que no son los personajes sino seres de papel en un mundo de ficción. Se podría por lo tanto aducir que se ha dado "un cambio en el horizonte de expectativas" como explica Fernando Larraz¹⁵, quien basándose en las sucesivas lecturas "generacionales" de *Cinco horas con Mario* delinea una historia de su recepción, apuntando, en definitiva, el carácter excepcional de una novela cuya "pluralidad de significados suscita tanta diversidad de interpretaciones" 6.

No se exploran, en el marco del siguiente trabajo, tan amplias perspectivas como las que contemplan los mencionados estudiosos, sino que se propone una aproximación a *Cinco horas con Mario*, especificando el lugar que ocupa este libro en la novelística de Miguel Delibes. Valiéndose del criterio según el cual "todas las obras de un autor están articuladas entre sí, son fracciones de un mismo mundo"¹⁷, se hace un sintético recorrido por el conjunto de su producción con el fin de mostrar cómo se inserta esta novela en un proyecto ético y estético claramente asentado desde un principio sin dejar de marcar un punto de inflexión por la manera tan llamativa con que plasma el autor su visión de la España de los años 60.

Desde un principio se caracteriza la obra delibesiana por su realismo, por el afán de captar una realidad social, económica, política y de explorar la interacción, mayormente conflictiva, que mantiene el personaje con su medio ambiente. Aunque ofrece el realismo literario de Delibes, como escribe Ramón García Domínguez, "características muy peculiares e incluso

¹² M. GARCÍA-POSADA, "Cinco horas con Mario: una revisión...", op. cit., p. 122.

¹³ En rigor ya indicaba, en 1972: "Al pintar la Carmen de *Cinco horas con Mario* quizá me pasé de rosca, al menos en mis pretensiones éticas de ventilación social, ya que acumulé demasiados prejuicios típicos." en M. DELIBES, *Un año de mi vida*, Barcelona, Destino, 1972, p. 162.

¹⁴ M. DELIBES, "Nota del autor", en *Obras completas: III, 1964-1978*, Barcelona, Destino, 2008, pp. 5-6.

¹⁵ Fernando LARRAZ, "Aspectos ideológicos en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes", en *Revista Chilena de Literatura*, 74, 2009, pp. 213-223.

¹⁶ A. REY, La originalidad..., op. cit., p. 202.

¹⁷ C. ALONSO DE LOS RÍOS, Conversaciones..., op. cit., p. 74.

Cuadernos literarios 4

matices diferenciadores entre distintas épocas y títulos"¹⁸, no deja de ser un punto de referencia para el autor, quien especifica: "yo vengo haciendo mis propias radiografías de la sociedad en que vivo [...] en mi mundo narrativo me he erigido en notario de mi tiempo"¹⁹.

En las primeras novelas, viene sustentado este realismo por una visión pesimista y desengañada de la vida. Desemboca en una reflexión existencial sobre la condición del ser humano abocado a la soledad y a la muerte. Así ocurre en *La sombra del ciprés es alargada* (1948), novela de formación, cuya etapa clave viene marcada por la amistad truncada que sella definitivamente el destino de Pedro, el narrador, como también en *Aún es de día* (1949), texto de corte naturalista, con ribetes tremendistas, en la que, a pesar del título esperanzador, se escenifica el sentimiento de desamparo del protagonista, Sebastián, tras el fracaso de todas sus ilusiones, "reventadas sin florecer", y cuyo desgarrado sollozo cierra la novela²⁰. Al igual que *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *Nada* (1944) de Carmen Laforet, novelas clave de la *Generación de la primera posguerra*²¹, se trata de una literatura que recoge el estado de inquietud y de profunda desesperanza del país tras la Guerra Civil²². Perdura en toda la producción delibesiana esa negatividad existencial, pero se va modulando con nuevos matices: es esencialmente de índole social la soledad que sufre el *viejo Eloy*, el oficinista recién jubilado de *La Hoja roja* (1959)²³ mientras que, en *Cinco horas con Mario*, "el asco y el

¹⁸ Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, "Introducción" en M. DELIBES, *Obras Completas: I, 1948-1954*, Barcelona, Destino, 2007, p. XL.

¹⁹ M. DELIBES, "Confidencia", en *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004, pp. 165-166. Concuerda con lo que afirma Camilo José Cela en una nota introductoria a *La colmena* (1951): "lo que yo quise hacer [es] echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante", o cuando escribe "no es otra cosa que un pálido reflejo, una humilde sombra de la cotidiana, de la áspera, entrañable y dolorosa realidad", en sintonía con el postulado stendhaliano.

²⁰ Así se caracteriza el destino humano: "La puerta del camposanto vomitaba toneladas de gente negra. Las tragaba con flores y sonrientes y las devolvía sin flores y apesadumbradas. De aquel constante ir y venir dedujo Sebastián que la vida, la vida toda, consistía simplemente en eso: en ir y venir, en fluctuar, hasta que la guadaña de la muerte segara la última trayectoria." en M. DELIBES, *Aún es de día*, Barcelona, Destino, 1988, p. 46.

²¹ En "Novela de posguerra (1940-2000)", distingue Delibes a cinco *grupos* –prefiriendo este membrete al de "generación"—: el "de la inmediata posguerra", el de "los objetivistas o behavioristas", el del "realismo social", el de la "novela de vanguardia o experimental", el de los que "vuelven a contar historias" y detalla sus respectivos rasgos definitorios, en M. DELIBES, *España 1936-1950...*, *op. cit.*, pp.139-153.

²² En prácticamente todas las novelas se menciona la Guerra Civil: en su ópera prima, sin que se nombre el conflicto fratricida se lee esta afirmación de Pedro: "Maldije de la guerra y a quienes, inicuamente, la desencadenaban" en Miguel DELIBES, *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona, Destino, 1988, p. 166; en *Mi idolatrado hijo Sisí*, se evidencia cómo se vieron trágicamente involucrados en ella los protagonistas, en total desfase con la visión despreocupada y feliz de la protagonista de *Cinco horas con Mario* (véanse p. 150 y p. 166).

²³ Suena a lo largo de la novela el siguiente latiguillo "la jubilación es la antesala de la muerte" hasta el momento en que don Eloy encuentra la tan anhelada compañía que buscaba con Desi, la criada pueblerina.

Cuadernos literarios 4

miedo"²⁴ que embargan al protagonista se nutre de su frustración e impotencia ante una realidad opresiva que le acosa incesantemente y acaba por ahogarle²⁵.

En los títulos siguientes, en efecto, se integra en esta primera línea una nítida dimensión moral y social al plasmar una realidad escindida entre, por un lado, seres económicamente bien situados, cínicos arribistas -como ya se vio en Aún es de día, con el señor Sixto, quien se aprovecha del estado de rabiosa desesperación en que vive buena parte de la población— o egoístas burgueses provincianos, apegados a sus únicos intereses, de mentalidad conservadora y clasista cuyo paradigma sería Cecilio Rubes, protagonista de Mi idolatrado hijo Sisí (1953), quien, según dijo el mismo autor, anuncia al personaje de Carmen²⁶, y por otro, seres indefensos, agobiados por el miedo que les infunde una sociedad indiferente, insolidaria, cuando no hostil y despiadada que acaba marginándolos social y económicamente -éste era el triste destino que le esperaba a Eloy, modesto y sufrido oficinista municipal tras 50 años de una fatigosa e infructuosa vida de trabajo, en una ciudad de provincias— o criaturas atrapadas en una realidad carente de horizontes, por falta de fluidez social, víctimas del atraso endémico, candidatos a las migraciones –véase el caso de Lorenzo, Diarios²⁷, modesto bedel, valiente trabajador, quien tras emigrar a Chile, intentando probar fortuna, no regatea sus esfuerzos, sabedor de que "durmiendo no se gana dinero" hasta convencerse, con cierto humor, de que "allí no se atan los perros con longaniza", o el caso del padre de Daniel, en *El camino* (1950), pobre quesero en un pueblo rural, que vuelca en su hijo, Daniel, su afán de progreso, mandándole a la cuidad para que estudie y "progrese", convencido, al igual que Régula y Paco,

²⁴ M. DELIBES, *Cinco horas..., op. cit.*, p. 213.

²⁵ Todo el texto viene motivado por la muerte de Mario, de ahí el que se abra con la esquela de defunción. Durante el velatorio se achaca su muerte al "muy traicionero corazón" pero también se apunta reiteradamente: "no es un muerto; es un ahogado" palabra ésta que apunta el miedo social asfixiante en el que Mario se siente atosigado como él mismo explica: "Dios mío me siento solo; estoy como acosado" (*ibid...*, p. 257).

²⁶ C. ALONSO DE LOS RÍOS, *op. cit.*, pp. 74-75. Ambas novelas son sátiras, pero se agudiza la crítica de burguesía con Carmen cuya intolerancia, clasismo y racismo se fundamentan en otras circunstancias históricas. No tiene, además, el profundo sentir ni el trágico destino de Cecilio Rubes, "hombre descentrado por dentro y por fuera" en M. DELIBES, *Mi idolatrado hijo Sisí*, Barcelona, Destino, 1988, p. 16.

²⁷ Diario de un cazador (1955) y Diario de un emigrante (1958). Es también Lorenzo protagonista-narrador en Diario de un jubilado (1995), desenvolviéndose ya en un mundo dominado por la sociedad de consumo, pero conservando su idiosincrasia algo fanfarrona y la misma campechana verbosidad. Como ocurre en Cinco horas con Mario, se elige dar voz a un personaje recreando su hablar, en especial su trivialidad, evidenciando su modo de pensar y el medio sociocultural del que procede. De forma que como apunta Delibes acerca del primer Diario, "es el lenguaje el verdadero protagonista de la novela", en Obras Completas, tomo II, Barcelona, Destino, 1966, citado en M. DELIBES, Obras Completas: II, 1955-1962, Barcelona, Destino, 2008, pp. 952-953.

Cuadernos literarios 4

los humildes peones de *Los santos inocentes* (1981), de que "los muchachos podían salir de pobres con una pizca de conocimiento"²⁸.

De hecho, a continuación, va dando paso la obra de Miguel Delibes a un corpus acorde con problemáticas candentes que el autor tiene a bien denunciar: "Yo arranco siempre en una novela de un problema o una situación injusta o de un tipo humano que no debiera existir, por una razón u otra". Bien se verifica tal creciente inquietud si se contempla la distancia que media entre tres novelas ambientadas en el mundo rural: *El camino, Las ratas y Los santos inocentes*. Si la primera, perteneciente al realismo objetivo²⁹, se centra en escenas de la vida cotidiana, adoptando el punto de vista del joven Daniel quien, durante una noche de insomnio, la víspera de su partida, va recordando los momentos más relevantes de su infancia, constituye por contra *Las ratas* (1962) según escribe César Alonso de los Ríos: "un alegato contra las condiciones de vida campesina [que] se escribió por encontrar cerrada la vía periodística para este tipo de denuncia"³⁰—en un ambiente rural sumamente desatendido, se escenifica una despiadada lucha por la vida entre seres movidos por la envidia, la codicia, la desconfianza pero sobre todo la desesperanza ante sus duras condiciones de vida, quienes acaban matándose unos a otros, como si no hubiera escapatoria a la violencia y matar fuera una fatalidad³¹— mientras que *Los santos inocentes* (1981), novela cuya acción se sitúa en un latifundio extremeño, a principios de los

²⁸ M. DELIBES, *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 34. Se cita en adelante por esta edición. Es recurrente el tema de la educación: se vuelve sobre las consecuencias sociales que acarrea la falta de escuelas en *El tesoro* (1985), novela posterior, en la que sigue exponiendo Miguel Delibes sus preocupaciones sociales.

²⁹ Explica el autor que se caracteriza el grupo "objetivista" por "la atención a la forma, la plasticidad de sus obras que las aproxima al cine, el distanciamiento y objetividad del narrador respecto a la historia que relata", en M. DELIBES, "Novela de posguerra...", *op. cit.*, p. 147.

³⁰ C. ALONSO DE LOS RÍOS, *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 34. Por su parte concluye Miguel Delibes: "en cierto modo [es la novela] la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista", *ibid.*, p. 62 y p. 133. Recuérdese que en este contexto de censura escribe *Cinco horas con Mario*. También recoge parte de aquellas circunstancias la novela *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983) a través del personaje de Eugenio Sanz Vecilla cuyo oscuro pasado de periodista se desvela, así como sus posturas pro franquistas, sus traiciones y su arribismo. Véase sobre este punto el artículo de Hans-Jörg NEUSCHÄFER, "*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, novela epistolar y ejercicio (auto) irónico" en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

³¹ Se incluye esta novela en el grupo del "realismo social", que así define Delibes: "adoptan sus autores una postura crítica, esencialmente política y social, frente al conformismo de la sociedad en la que viven, y sostienen que ante la mudez obligada de la prensa, la novela debería ser un recurso para exponer situaciones e ideas que no podían exponerse de otra manera", en M. DELIBES, "Novela de posguerra...", *op. cit.*, p. 149. Con todo, en otra ocasión, precisa: "El realismo social de *Las ratas* yo procuro trascenderlo en un realismo poético" en Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, *El quiosco de los helados*, Barcelona, Destino, 2005, p. 261. Lo mismo dice Santos Sanz Villanueva acerca de *Los santos inocentes* al destacar, más allá de la crónica testimonial, su acierto formal, esto es, su "carácter poemático": Santos SANZ VILLANUEVA, "Hora actual de Miguel Delibes", en *Miguel Delibes*..., C. Cuevas García (ed.), *op. cit.*, p. 89.

Cuadernos literarios 4

60, enfoca una opresiva realidad socioeconómica, desmonta los mecanismos de dominación, la sumisión a un inmutable orden social, la asignación a un destino de clase, la colusión entre poder económico, político y religioso —de ahí las tertulias entre la familia del señorito Iván y sus invitados, ya sea un obispo o un ministro— e insertándose en un proceso iniciado con *Cinco horas con Mario*, cuestiona los valores fundamentales del franquismo.

Con la publicación de *Cinco horas con Mario* se abre, efectivamente, una decisiva etapa cuyo rasgo distintivo es, según apunta Santos Sanz Villanueva, "una acentuación de la conciencia crítica"³², actitud persistente en las siguientes décadas con títulos que recogen buena parte de la demoledora crítica que se da en *Cinco horas con Mario*. Se comprueba así una misma impugnación del ideario que comparten tanto Carmen como el señorito Iván³³, de su postura ultraconservadora basada en el conformismo social y desprecio de clase, la exaltación del nacionalcatolicismo y rechazo del Concilio Vaticano II, la glorificación del legado del Franquismo y el patriotero menosprecio ante todo lo que venga de fuera –pongamos por caso el tono de burla del que se vale constantemente el señorito Iván con el francés René o la famosa frase de Menchu: "ya lo oyes a papá, 'Máquinas no, pero valores espirituales y decencia para exportar" (p.139)³⁴. E igualmente se pone en entredicho su férrea intransigencia ante la pujanza de fuerzas que inician otros comportamientos sociales y abogan por nuevas formas de convivencias³⁵. Frente a rancios prejuicios sociales y gastados convencionalismos ideológicos se alza, en los libros venideros, la presencia de personajes disconformes, portadores, como Mario y su hijo mayor, tocayo suyo, de una visión abierta hacia un futuro distinto,

_

³² En rigor también apunta Santos Sanz Villanueva "un franquear el paso, aun sin abrirle las puertas de par en par, a las vivencias íntimas y a las experiencias personales del escritor", en S. SANZ VILLANUEVA, *ibid.*, p. 81. Se verifica en particular esta afirmación con la publicación de *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), sentido homenaje a su esposa fallecida a mediados de los 70, que no deja con todo de recoger la tensión política y social de aquellos años a través del personaje de una de las hijas encarcelada por activismo con su compañero.

³³ La génesis de *Los santos inocentes* se remonta a antes de 1965 según S. SANZ VILLANUEVA, *ibid.*, notas a pie de página número 22, p. 90 y número 33, p. 9.

³⁴ Igual de altisonante suena esta frase de Felipe Neri con la que se ridiculiza su irrisoria presunción: "España no fabricaría aeroplanos, pero sí valientes para tripularlos." en M. DELIBES, *Madera de héroe*, Barcelona, Destino, 1987, p. 64. Se cita en adelante por esta edición.

³⁵ Es notable la actuación de los jóvenes en *Los santos inocent*es: la compasión de la señorita Miriam ante la Charito se trueca en acción al interceder para que permanezca el viejo Azarías en el Cortijo y al salir en defensa de Nieves, la hija de Paco y Régula, cuya aspiración a hacer la Comunión desencadena la risa de los señoritos ante lo que consideran disparatada pretensión, o la firme oposición de Quirce, el hermano mayor, al rechazar la propina que se le ofrece por hacer de secretario, a raíz del accidente del padre, actitud que censura el señorito Iván: "los jóvenes digo, Ministro, no saben ni lo que quieren, que en esta bendita paz que disfrutamos les ha resultado todo demasiado fácil, una guerra les daba yo" en M. DELIBES, *Los santos..., op. cit.*, p. 143.

Cuadernos literarios 4

fundamentado en valores tales como la tolerancia, la libertad de conciencia, el espíritu de concordia.

Así ocurre en *El príncipe destronado* (1973) y en *Madera de héroe* (1987), novelas situadas en el mundo de la alta burguesía donde se escenifican enfrentamientos de posturas en ámbitos familiares y matrimoniales, entre las que despuntan claras propuestas acorde con los valores humanistas de Mario. En la primera, cuya acción transcurre en 1963³⁶, el padre de Quico, el pequeño protagonista, viene a representar a aquellos sempiternos vencedores que supieron tanto ganar una guerra como aprovecharse de las nuevas circunstancias económicas³⁷. Aparece como el típico defensor de un franquismo triunfante cuya maniquea visión de un mundo definitivamente dividido entre buenos y malos, entiéndase, vencedores y vencidos, pretende inculcarles a sus hijos, dando por supuesto que, dice, "sus ideas serán las mías"³⁸, mientras la madre contesta apelando a la libertad de pensamiento y al espíritu de reconciliación: "a lo mejor Pablo [el hijo mayor] piensa que es más hermoso no prolongar por más tiempo el estado de guerra" (p. 70)³⁹, postura contra la que arremete el padre: "esto no ocurriría si a tu padre le hubiéramos cerrado la boca a tiempo, en lugar de andar con tantas contemplaciones", recalcando cuán vivos están, en aquellos años 60, los odios y rencores que prevalecieron en los años 30⁴⁰.

-

³⁶ Su redacción se remonta a 1964, es anterior a *Cinco horas con Mario* y a *Parábola del náufrago*. Véase la nota a *El príncipe destronado*, en M. DELIBES, *Obras completas: III, 1964-1978, op. cit.*, p. 1117.

³⁷ En *Cinco horas con Mario* se plasma el ambiente de creciente prosperidad económica de aquellos años y las nuevas oportunidades de medro que se dieron con el personaje de Paco Álvarez, de condición en un principio modesta, como recalca Carmen, pero que supo aprovechar las circunstancias –la especulación inmobiliaria– como lo patentiza su flamante tiburón. Se opone por completo a Mario quien se niega a aceptar cualquier forma de oportunismo, manifestando su integridad moral ante todo tipo de sometimiento.

³⁸ M. DELIBES, *El príncipe destronado*, *op. cit.*, p. 68. Se citará por esta edición. Nótese que un mismo método educativo defiende Carmen: "mis ideas no son tan malas, después de todo, y, o poco valgo, o mis ideas han de serlas de mis hijos que hasta el insolente de Mario pienso meterlo en cintura, óyelo bien" (p. 200) a la vez que alaba el autoritarismo como forma de gobierno: "una autoridad fuerte es la garantía del orden, acuérdate de la República [...] y el orden hay que mantenerlo por las buenas o por las malas" (p. 201).

³⁹ Comparte el hijo este ideario que explicita en otra conversación con su madre, señalando las posturas de curas jóvenes: "El padre Llanes dice que asociaciones de veteranos hay en todas partes, pero en nuestro caso, solo serían eficaces si vamos unidos los de un lado con los del otro. Juntos, ¿comprendes? Es la única manera de olvidar viejos rencores." (p. 156). Plasman la emergencia de un catolicismo progresista en sintonía con Vaticano II cuya mención aflora en otra conversación entre madre e hijo en *Cinco horas con Mario*: tras rechazar el joven "las ideas heredadas" (ante una madre que no cesa de referirse a sus propios padres), aboga por la tolerancia, la necesidad del diálogo ("hay que escuchar a los demás") valiéndose de la expresión "tratamos de abrir ventanas" (posible alusión a las palabras de Juan XXIII), antes de impugnar lo que llama "nuestro feroz maniqueísmo" y adoptar una clara postura relativista: "todos somos buenos y malos" (pp. 326-328).

⁴⁰ Se hace hincapié en una de las mentiras que instilaba la propaganda oficial acerca del estado del país y los llamados "25 Años de Paz". Fue precisamente el proyecto de Delibes al emprender la redacción de *Cinco horas*

Cuadernos literarios 4

Es precisamente aquel periodo de la Historia que recoge *Madera de héroes*, obra algo posterior, que analiza las circunstancias sociales, políticas e ideológicas que acarrearon el conflicto, recalcando el papel que desempeñó el catolicismo en aquella autoproclamada Cruzada⁴¹. Dicha indagación toma la forma de una novela de aprendizaje cuyo protagonista, Gervasio, accede a la edad adulta tras distanciarse de la educación belicista y ultraconservadora que recibió por parte de su familia materna y aceptar, *in fine*, las palabras de su padre, hombre de ideas liberales, progresista y republicano, cuyos juicios ponderados y apaciguadores chocan con la ciega intransigencia de aquélla. Entre ellas destaca esta desmitificación de la guerra que irá haciendo mella en Gervasio conforme vaya éste descubriendo la cruda realidad del conflicto:

La guerra es la gran emboscada, hijo mío. El que más y mejor tienda las emboscadas, ése será el vencedor. La guerra es el final del juego limpio, del *fair play* como dicen los ingleses. Pero lo procedente es reconocerlo así y no censurar al enemigo ardides que nosotros estamos dispuestos a emplear mañana. ¿Tan sectaria es tu pequeña cabeza que no es capaz de reconocer en el adversario una acción meritoria⁴²?

Ecuánime enseñanza del padre quien tras descalificar la guerra entendida como gloriosa e inmarcesible hazaña, manifiesta su rectitud moral y abre esperanzadoras perspectivas al apuntar la consideración y el respeto que se merece todo ser humano, cualesquiera que sean las circunstancias —en cuanto a respeto, llega Gervasio a una conclusión de misma índole: "Y, de pronto, se le hizo claro que ningún hombre debe cohibir la libertad de pensar de otro hombre" 43. Comparte el protagonista de *Cinco horas con Mario* esta misma fe en el hombre y en su

_

con Mario, como lo escribe en 1965: "Vivimos en un tiempo de mentiras, o de medias verdades, que aún es peor. He iniciado una novela cuyo fondo es éste" en M. DELIBES, Obras Completas: III, 1964-1978, op. cit., p. IX. ⁴¹ Para Carmen son equivalentes las palabras "Guerra civil" y "Cruzada" (p. 277) y para el padre de Quico: "Fue una causa santa" (pp. 68-69). La permanencia del discurso oficial de los vencedores recalca el estancamiento político e ideológico del régimen a pesar de la realidad de un mundo que va cambiando. Escribe G. SOBEJANO: "Se hace cada día más ostensible el contraste entre el dinamismo social y el inmovilismo político" en "Estudio introductorio", op. cit., p. 95. Véase también los análisis de Anne-Marie VANDERLYNDEN, "Cinco horas con Mario: Quelques remarques" en Les Langues Néo-Latines, 1975, 215, pp. 74-93. Así concluye: "C'est donc bien à la radiographie d'un régime et de son histoire que procède Miguel Delibes dans Cinco horas con Mario", p. 92. ⁴² M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 332. Tiene la novela un valor testimonial puesto que participó Delibes en esta guerra. Escribe Umbral al respecto: "Nos ha dicho alguna vez que le duele haber tenido que intervenir en una guerra. Ya no cree en las guerras. A los dieciséis años, hijo de alta familia burguesa, hace la guerra por la fe. Alguna vez ha tenido el proyecto de escribir la novela de aquello. Nunca lo ha hecho. Quizás lo haga un día". Y añade: "Miguel Delibes pertenece hoy a un núcleo de liberales socializantes [...]. Primero desertaron de la victoria. Luego, hacia atrás, desertaron de la guerra misma. El proceso sólo puede culminarse desertando de las cosas por las que se hizo la guerra", en F. UMBRAL, M. Delibes, op. cit., p. 37 y p. 41. Se podría aducir que Madera de héroe es la novela que esperaba Umbral, en especial si se tiene en cuenta esta réplica que un personaje le dirige a Gervasio: "Ya lo sé que es la guerra. Pero ¿quién inventó esta maldita guerra?" (p. 394). ⁴³ M. DELIBES, *op. cit.*, p. 393.

Cuadernos literarios 4

capacidad para superar sus discordias y construir un futuro de paz y de concordia, esperanza que representa en uno de sus libros, *El patrimonio*, al escenificar el abrazo que se dan los soldados de ejércitos enemigos, sugiriendo la posibilidad de un entendimiento y de una reconciliación, lo que le merece ser tachado de "pacifista y traidor" (p. 131). Constituye uno de los puntos clave del ideario que defiende y que indefectiblemente le conduce a enfrentarse con su propio medio social sin conseguir más comprensión⁴⁴. A pesar de la intervención final del hijo cuya función consiste en tomar el relevo de la voz del padre, concluye la novela con la escenificación del fracaso de su "propuesta de humanismo"⁴⁵: aún está Mario de cuerpo presente cuando se arma, acerca de su propia persona, una viva controversia que acaba en enfrentamiento verbal a punto de convertirse en pugilato, reactivando el motivo de las dos Españas, que también vivió Mario en su vertiente cainita con sus dos hermanos⁴⁶.

Encierra bastante pesimismo este final con la visión de un hombre vencido a quien sacan fuera del escenario, una trágica visión que enlaza con el destino que sufren Jacinto y Pacífico, los protagonistas de *Parábola del náufrago* (1969) y de *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), todos ellos calificados de desplazados, de seres caídos de la luna o del nido, de

⁴⁴ Viene mayormente encarnado por Carmen quien no deja de censurar las posturas de Mario y en particular cuando afirma éste "no podemos estar toda la eternidad como Caín y Abel" (p. 207) convicción que abarca a los jóvenes: "quieren voz; quieren responsabilidades; probarse, saber si saben convivir" (p. 138). Pero es mucho más amplia la disensión entre ambos: igualmente censura Carmen su atención al prójimo, su solidaridad ante las desgracias humanas y su compenetración con todos los seres humanos, encarnando una visión cristiana de la caridad bien distinta de la suya, de forma que se le podría aplicar el mismo reproche que le hace Papá Telmo a su propia esposa: "Lo siento, Zita. Me niego a compartir vuestro original cristianismo sin prójimo" (p. 150). Y también le censura Carmen a Mario su compromiso social al colaborar con el periódico *El Correo*, lo que le lleva a tratar temas candentes tales como el analfabetismo, las condiciones infrahumanas de los peones y de los campesinos (p. 235). Un conjunto de rasgos que dibujan en Mario la figura del intelectual comprometido y progresista.

⁴⁵ Es el título de un apartado dedicado a *Cinco horas con Mario* en Francisco Javier SÁNCHEZ PÉREZ, *El hombre amenazado. Hombre, sociedad y educación en la novelística de Miguel Delibes*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1985, pp. 317-335. Expresión que también le corresponde a Cipriano Salcedo, antes de ser condenado a morir en un auto de fe, en *El hereje* (1998), última novela de Delibes que plantea la lucha entre intolerancia y libertad de conciencia, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, en un contexto de cuestionamiento del dogma católico, como explica Andrés TRAPIELLO, en "Prólogo" a *Obras Completas: IV*, 1981-1998, Barcelona, Destino, 2009, p. XIX. Un dogma católico por cuyos principios defensivos sigue abogando Carmen tras mencionar el expediente que se le hizo a Mario por criticar a la Inquisición: "¿Es que también era mala la Inquisición, botarate? Con la mano en el corazón ¿es que crees que una poquita de Inquisición no nos vendría al pelo en las presentes circunstancias?" (p. 214).

⁴⁶ Es tema recurrente en Delibes: en *Las guerras de nuestros antepasados* son enemigos el Humán y el Otero, dos pueblos vecinos; en *El disputado voto del señor Cayo* (1978), novela situada durante las elecciones de 1977, la omnipresencia del odio y de la violencia, ya sea entre los dos últimos habitantes de un pueblo rural o entre los seguidores de dos candidatos opositores, acarrea esta desengañada constatación final: "Esto no tiene remedio, es como una maldición" en M. DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, 1983, p. 188; y en *Madera de héroe*, tras el asesinato de José Calvo Sotelo, dice Papá Telmo: "Pavía otra vez; este país no tiene remedio" (M. DELIBES, *Madera de héroe*, *op. cit.*, p. 224).

Cuadernos literarios 4

nadadores a contracorriente⁴⁷, por intentar mantenerse fieles a sí mismos y a su propio camino, hasta quedar atrapados por un implacable entorno que los minimiza, arrincona y aniquila. Eso mismo le ocurre a Pacífico, quien fallece, solo y enfermo, en un penal, tras haber sufrido el condicionamiento a la violencia por la violencia en su núcleo familiar⁴⁸ y luego vivir coaccionado y manipulado por unos y otros, llegando a ser un eslabón más de aquella sangrienta cadena que le tocó al hombre en herencia y que le incita a matar⁴⁹. Así se lo da a entender el Padre: "Pacífico: sangra o te sangrarán. En la vida no hay otra alternativa"⁵⁰, e incluso el tío Paco, cuya moderación y silencioso retraimiento le valen de alternativa a la violencia⁵¹, no deja de expresar su profundo fatalismo –a la pregunta de su sobrino: "¿es que no se puede vivir sin competir, tío?, ¿no podemos ir todos juntos a alguna parte?", contesta, "eso todavía no se ha inventado, ¿comprendes?"⁵²–, y también el médico del penal: "Escucha, Pacífico, mientras no nos metan de nuevo en el vientre de nuestras madres para que nos paran distintos, allí donde alcance el hombre, el hombre estará amenazado". ⁵³Ahora bien, esta constante sensación de acechante peligro es precisamente la realidad cotidiana que viven los personajes de *Parábola*

⁴

⁴⁷ Sale este calificativo en *Cinco horas con Mario* (p. 195, p. 228), en *Parábola del náufrago* (p. 114); en *Las guerras de nuestros antepasados* se utiliza la expresión "un llevacontrarias", M. DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*, Barcelona, Destino, 2005, p. 19. En rigor se aplica este calificativo al Hibernizo, un camueso que florece en noviembre y pierde la hoja en abril, imagen simbólica de la disconformidad, de los que hacen las cosas al revés, como Mario, según explica Valen, amiga de Carmen: "A tu marido y a esa gente les falta un tornillo, hija. Pero te confieso que a mí me divierten, me hace gracia verles empeñados en que el mundo ruede al revés. Son unos tipos, pero ándate con ojo, éstos son los que se suicidan o se mueren de corazón." (p. 262). Igualmente aparecen los calificativos "caído del cielo" o "caído del nido" respectivamente en *Cinco horas con Mario* (p. 306) y en *Parábola del náufrago*, Barcelona, Destino, 1984, p. 41. Provienen todas las citas de esta edición.

⁴⁸ Vive Pacifico bajo el mandato belicista del Padre, del Abue, del Bisa, quienes, como el abuelo de Gervasio, papá

⁴⁸ Vive Pacifico bajo el mandato belicista del Padre, del Abue, del Bisa, quienes, como el abuelo de Gervasio, papá León y tío Felipe Neri, lo educan para una guerra que esperan venidera, avivando su hipersensibilidad cuyos síntomas (la sensación de tener una bombilla en el pecho a punto de quebrarse para el primero o las horripilaciones capilares del segundo) no son sino la expresión de un miedo original. Miedo que comparten con Mario quien "solía dormir de lado y con las piernas encogidas [...] se hacía un ovillo, de siempre, desde chiquitín, desde que tenía uso de razón" (p.105) o con Jacinto protagonista de una novela cuyo epígrafe es la frase de Max Horkheimer "Mi sentimiento principal es el miedo".

⁴⁹ A no ser que este fatalismo tenga otro origen si se considera que la expresión "nuestros antepasados" del título refiere a aquellos tiempos históricos que menciona Andrés Trapiello al analizar *El hereje*: "El fracaso de Cipriano [...] es el fracaso de toda una nación, de sus instituciones, de la corona y el altar, y, desde luego, el fracaso del ser humano. Acaso el fracaso de una España que repite periódicamente sus errores, desde su fundación con los Reyes Católicos hasta la última de sus guerras civiles. Una nación que no parece poder vivir sin destruirse.", A. TRAPIELLO, "Prólogo", *op. cit.*, p. XXII-XXIII. Una perspectiva histórica de los males de España que recoge Mario-hijo: "En este desdichado país nuestro no se abrían las ventanas desde el primer día de su historia" o "En este país desde los Comuneros venimos esforzándonos en taparnos los oídos y al que grita demasiado para vencer nuestra sordera y despertarnos, le eliminamos y ¡santas pascuas!" (p. 326 y p. 328).

⁵⁰ M. DELIBES, *Cinco horas...*, *op. cit.*, p. 292. Igual se dice a sí mismo Jacinto en uno de sus monólogos frente al espejo: "en realidad no hay otra disyuntiva, o devoras o te devoran, no tiene vuelta de hoja" (p. 78).

⁵¹ En referencia al epígrafe de Friedrich Hacker: "la violencia es simple; las alternativas son complejas".

⁵² M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 81.

⁵³ *Ibid.*, p. 292.

Cuadernos literarios 4

del náufrago todos sometidos, controlados y amedrentados por un poder dictatorial cuyo objetivo es "sofocar el más mínimo asomo de resistencia" que vendría a poner en peligro "el mantenimiento del sistema"⁵⁴. En efecto, en esta distopía. se pone en escena el tremendo proceso de aniquilación del cual es víctima Jacinto por cuestionar un trabajo absurdo que viene realizando desde hace años, por negarse a ser una insignificante pieza dentro de un engranaje cuya finalidad desconoce, por rechazar su condición de hombre alienado⁵⁵: tras bracear desesperadamente, solo y aislado de mundo, como un náufrago, intentando escapar del asedio ahogante de un seto destructor, termina Jacinto pegando este esperpéntico chillido "¡Te han suicidado, Jacinto!" al comprobar, ante su espejo, que se ha metamorfoseado en un borrego, sellando estas últimas palabras suyas un proceso de degradación o más bien de deshumanización, *stricto sensu*, como lo confirma también la minúscula de su nombre, signo de su irremediable pérdida de identidad⁵⁶.

Irrisorio final para quien desconfiaba de las palabras, de su poder manipulador, falsificador y engañoso, del lenguaje como instrumento de dominación cuya profusión produce paradójicamente confusión e incomunicación y puede constituir una forma de agresión, como se comprueba con el bloque verbal totalizador, verdadera acta de acusación que Menchu levanta contra Mario a quien, ya desde su noviazgo, deseaba "hacer pasar por el aro" con toda su machacona y trivial palabrería, mientras Jacinto, por su parte, abogaba por la palabra mesurada, justa y verdadera, base de un diálogo abierto y respetuoso, de un nuevo entendimiento entre los seres humano, ideal que sintetizó con la creación de un movimiento cuyo título Por la Mudez a la Paz encerraba toda su fe en el ser humano. Dos señeras novelas de Miguel Delibes en las que van unidas conciencia crítica y valoración del lenguaje.

⁻

⁵⁴ Así describe Gudrun WOGATZKE-LUCKOW el poder que se ejerce en un régimen totalitario y expone a continuación los medios utilizados cuya pertinencia se verifica en el caso de Mario como en el de Jacinto: "censura, aislamiento y chantaje social, prohibición cultural y profesional o el arresto", en "La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de Miguel Delibes (1947-1997)", en *Miguel Delibes...*, C. Cuevas García (ed.), *op. cit.*, p. 187.

⁵⁵ Escribió Delibes esta novela tras un viaje a Praga durante La Primavera de 1968. Resulta pues de unas precisas circunstancias históricas como con *Cinco horas con Mario* e igualmente constituye una defensa de la libertad. Así lo explica el mismo autor: "Mi novela fue fruto de mi dolor al ver cómo era atropellado por la fuerza aquel admirable movimiento del 68 [...] comprobé que buena parte del mundo vivía sojuzgada, y entonces me propuse escribir un libro contra este estado de cosas; contra el hecho de que el hombre, ser pensador y razonable, pudiera ser aplastado por una organización, la que fuese, en pleno siglo XX [...] No me guiaba una intención política al hacerlo, sino el sentido moral, la defensa del hombre libre, capaz de pensar y de organizar sus propias instituciones", en R. GARCÍA DOMÍNGUEZ, "Introducción", M. DELIBES, *Obras Completas: I..., op. cit.*, p. LVII.

⁵⁶ M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 222.

Cuadernos literarios 4

Aurora DELGADO-RICHET es profesora titular en la Universidad de Angers donde imparte clases de literatura española. Es miembro del equipo 3LAM y de ALMOREAL. Se doctoró por la Universidad de Paris 4-Sorbonne con una tesis sobre la obra narrativa de Miguel Delibes. Su campo de investigación es mayormente la narrativa española contemporánea (siglos XIX–XXI) con algunas incursiones en la literatura latinoamericana (Andrés Neuman). Ha publicado varios artículos (Azorín, Cela, Marsé, Llamazares, Marías, Lola Beccaria) y colaborado en la publicación del siguiente libro: *Le Portrait, champ d'expérimentation*, Fernando Copello y Aurora Delgado-Richet (eds.), Rennes, PUR, 2013. Últimamente ha traducido al francés el poemario *Anatomía de la mirada* de Zoé Valdés (Jacques Flament éditions, 2020).

Aurora DELGADO-RICHET est maître de conférences à l'Université d'Angers où elle assure des cours de littérature espagnole. Elle est membre de l'équipe 3LAM et d'ALMOREAL. Elle a soutenu une thèse à l'Université Paris 4-Sorbonne sur l'œuvre narrative de Miguel Delibes. Ses recherches portent majoritairement sur les romans espagnols contemporains (du XIX^e au XXI^e siècles) avec quelques incursions dans le champ de la littérature latino-américaine (Andrés Neuman). Elle a publié plusieurs articles (Azorín, Cela, Marsé, Llamazares, Marías, Lola Beccaria) et collaboré à la publication de *Le Portrait, champ d'expérimentation*, Fernando Copello et Aurora Delgado-Richet (éd.), Rennes, PUR, 2013. Dernièrement, elle a traduit en français le recueil de poèmes *Anatomía de la mirada* de Zoé Valdés (Jacques Flament éditions, 2020).

Cuadernos literarios 4

CINCO HORAS CON MARIO O EL MONODIÁLOGO DE UNA SITUACIÓN LÍMITE

CÉSAR RUIZ PISANO

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ERIAC

> Se hallaba tan enfrascado en la lectura que el timbre agudo del teléfono le sobresaltó. Miguel Delibes, El tesoro, 1985

Quizás lo que le ocurre al Subdirector General de la novela *El tesoro* quien se sobresalta y agarra el auricular del teléfono "Desmanotadamente, como si acabara de despertarse" sea algo parecido a lo que le ocurre a la co-protagonista *in praesentia*, Carmen Sotillo al término de una noche habiendo velado el cuerpo del otro co-protagonista *in absentia*, pero de cuerpo presente, Mario Díez Collao.

Carmen se sobresalta al oír el gemido de la puerta. Gira la cabeza, se sienta sobre los pies y hace como que buscara algo por el suelo. Sus ojos y sus manos expresan un nerviosismo límite. [...] Se siente indefensa, blanda y maleable².

Con estas palabras del narrador con focalización omnisciente se abre la última parte de la novela *Cinco horas con Mario* concluyendo así una noche de velatorio de su difunto marido y dando por terminado un extenso soliloquio en veintisiete capítulos durante los cuales Carmen Sotillo, Menchu, no ha dejado de "hablar" con Mario dándose únicamente, y por lo mismo dando al lector, unos únicos momentos de respiro entre capítulo y capítulo, entre versículo bíblico y versículo bíblico.

Así pues, al cabo de una noche en vela en un proceso de duelo reciente el "nerviosismo límite" de Carmen debería parecer plenamente comprensible y quizás esa situación límite a la que tuvo que enfrentarse sea lo que la salve del juicio crítico del lector quien acaba conociendo

² M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Austral, Destino, n° 599, 2010, p. 315. Todas las citas de la

obra corresponden a esta edición.

¹ Miguel DELIBES, *El tesoro*, Destino, Barcelona, 2010, p. 9.

Cuadernos literarios 4

su intimidad con un mayor grado de eficiencia que su propio hijo, también llamado Mario, a quien, sabiendo por lo que ha pasado su madre, se le podría tildar de poco empático³.

De esta forma, el "nerviosismo límite" de Carmen es explicitado en la novela con una forma de verborrea fácilmente asumible por el lector si considera como posible que la prolijidad de su discurso sea una consecuencia de un trastorno neurológico pasajero fruto de la situación límite (*Grenzsituation*⁴) ante la confrontación de la muerte, el sufrimiento y, lo confirmará el último capítulo, la culpabilidad. Considerar pues el acto monodialógico⁵ de Carmen con su difunto marido como la consecuencia del enfrentamiento a una situación límite debería aportar, en cierta medida, una justificación estilística mediante la caracterización lingüística del personaje. Esto es, el idiolecto de Carmen (su forma característica de hablar⁶) está sometido a lo largo de veintisiete capítulos a la tensión psicológica que supone asimilar la muerte de su esposo. Son veintisiete capítulos de terapia psiquiátrica que sirven a Carmen para dar voz a lo ya dicho, a lo no dicho, para repetir lo dicho o para contradecirlo. Por ello, nuestro análisis de *Cinco horas con Mario* se centrará en presentar aquellos recursos lingüísticos asociados a la forma dialogada que, en el caso de Carmen, se refuerzan por la causalidad del trauma vivido ante un interlocutor de cuerpo presente, realmente *in absentia*, pero discursivamente recreado.

1- El lector sabía cómo lo iba a decir

Hasta la publicación de *Cinco horas con Mario* en 1966 Miguel Delibes ya había dado muestras de su profundo gusto por el diálogo. Ya sea directo o indirecto, interior o exterior, incluso en un acto tan íntimo como son los diarios de Lorenzo en las novelas *Diario de un cazador* (1955) o *Diario de un emigrante* (1958), la multiplicidad de interlocutores tiene la función de trasladar al papel retazos de vida que desbordan la narración. Esto lo justifica el

³ Que este hijo se llame Mario no es algo anodino. Las partes plenamente dialogadas de la novela (la primera y la última parte) dan la palabra a este joven Mario que, para despistar al lector, parece prolongar el carácter y las inquietudes intelectuales y sociales de su propio padre lo que, para decirlo llanamente, saca de quicio a su madre.

⁴ Es algo a lo que alude Mayra BOTARO al referirse a la primera parte de la novela ("La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes", *Gramma*, 13/34, 2001, pp. 20-33. Debemos tal denominación al psiquiatra y filósofo alemán Karl Theodor Jaspers (1883-1969).

⁵ El monólogo interior denominado "monodiálogo" por Gonzalo SOBEJANO en su estudio introductorio a la obra *Cinco horas con Mario* (versión teatral), Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1981, pp. 9-98.

⁶ Utilizamos el término idiolecto frente a un supuesto sociolecto que pudiera encerrar a Carmen en un tipo caracterizador de 'típica mujer conservadora de clase media y de provincia'. Idiolecto porque el personaje vive en la novela y su forma de hablar es una recreación literaria, una ficción, de un estado de lengua que le es sumamente personal.

Cuadernos literarios 4

propio escritor cuando nos habla del deber del novelista de "crear tipos vivos" para "poner en pie unos personajes de carne y hueso" en la novela hasta tal punto que "los tipos que la habitan permanecen vivos en nuestro interior, y no sólo los recordamos, sino que somos capaces de presumir de sus reacciones ante las incidencias de la vida". Esto se ve claramente en la novela que nos ocupa puesto que no solo oímos a Carmen, sino que sentimos cada uno de los reproches que hace a su marido por la fuerza de la oralidad que marca su discurso.

La profunda modernidad de esta novela, por el tema tratado como por su estilo, una modernidad acorde con los cambios socio-económicos y, en cierta medida, ideológicos que acompañan la última década del franquismo, radica en la maestría del autor en dar la palabra a sus personajes cuya complejidad transciende su proprio pensamiento y se hace verbo. A lo largo de casi veinte años de ejercicio literario hasta publicar *Cinco horas con Mario* Miguel Delibes ha ido dando voz a sus personajes hasta el punto que parece que son ellos quienes dominan la novela. Citemos, por ejemplo, a Nini, protagonista de *Las Ratas* (1962) y su capacidad premonitoria que le lleva a Pruden, en las primeras páginas de la obra, a decir: "–Digo que el Nini ése todo lo sabe. Parece Dios".

Al mismo tiempo, el monodiálogo de Carmen impregnado de oralidad durante veintisiete capítulos nos devuelve ecos de cada una de las páginas de los diarios de Lorenzo (*Diario de un cazador y Diario de un emigrante*) donde, casi sin respiro⁸, al igual que Carmen, su pensamiento hecho palabra ocupa y se atropella en el espacio de la narración.

3 de abril, domingo

El tío ni palabra. Parece como si yo hubiese venido aquí a pegar la gorra. Eso sí, en el café se emperró en ponerme cinco terrones y no tuve otro remedio que aguantar. ¡Vamos que la cosa tiene guasa! A pique estuve de decirle que aunque pobre, ni la Anita ni yo, a Dios gracias, venimos de pasar necesidad. Callé la boca, sin embargo para no poner peor las cosas. La tía se pasó la mañana cantando y la machucha, o como se llame el pellejo ese, yendo de acá para allá como un fantasma. A las doce subimos a misa [...]⁹.

En cuanto a *Cinco horas con Mario*, su estructura misma ayuda al lector a comprender cómo de manera progresiva se entra en el juego de la oralidad. Esta obra está dividida en tres partes descompensadas en su tamaño. Tras la dedicatoria a su amigo y también escritor José Jiménez Lozano, el lector descubre atónito la esquela de Mario Díez Collado. Obra narrativa

⁷ M. DELIBES, Cinco horas con Mario, op. cit., p. 10.

⁸ En las páginas correspondientes a los días del diario abundan los párrafos únicos, muchos de ellos extensos.

⁹ M. DELIBES, *Diario de un emigrante*, Barcelona, Austral, Destino, 2010, p. 9.

Cuadernos literarios 4

profundamente dramática, en el sentido genérico del término¹⁰, esta esquela es una suerte de *dramatis personae* situado antes de una primera parte que servirá como presentación de la situación y de los personajes. La acción ocurre en el espacio del piso de los Díez Sotillo de donde acaba de salir la comitiva de familiares y amigos que vinieron a dar el pésame a la viuda. De forma retrospectiva, el narrador en tercera persona hará revivir lo que ha pasado durante la jornada y, especialmente, cómo lo ha vivido Carmen.

Desde el comienzo, al lector se le hace saber mediante la narración y mediante el diálogo que Carmen se ha enfrentado y se está enfrentando a una situación límite lo que, desde nuestro punto de vista, justificará la construcción de esta parte introductoria tal y como lo veremos después.

El narrador da cuenta aquí de su estado físico ("Siente la mano derecha dolorida y los labios tumefactos de tanto besar") y psicológico delicado ("Y como no encuentra mejor cosa que decir, repite lo mismo que lleva diciendo desde la mañana") lo que confirmará en el diálogo su amiga Valen: "Los nervios no te dejan parar. Verás mañana [...] Debes relajarte. Debes intentarlo por lo menos"¹¹. Carmen, lo que no debe sorprender al lector, está sometida a un desgaste físico y psicológico fruto de la repentina e inesperada muerte de su marido ("Y todavía me parece mentira, fijate; me es imposible hacerme a la idea") lo que la sumerge, tendida en la cama, en un estado de duermevela que favorecerá la evocación del recuerdo reciente: "Aun con los ojos cerrados [...] Carmen sigue viendo desfilar rostros inexpresivos como palos cuando no deliberadamente contristados"¹².

Vemos aquí cómo, nada más abrirse la novela, la intencionalidad narrativa se funde con la impresión del personaje mediante un juicio de valor dudando de la sinceridad del pésame de los visitantes y lingüísticamente marcado por la comparación con valor despreciativo de "como palos" anunciando así el carácter de Carmen¹³.

La puesta en escena de la obra muestra cómo efectivamente esta novela tiene mucho de pieza teatral. De hecho, en 1981 se publicó la versión teatral de la obra (M. DELIBES, *Cinco horas con Mario* (versión teatral), *op. cit.*).
 M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, *op. cit.*, p. 92. Las intervenciones de Valen en esta parte refuerzan la

M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, *op. cit.*, p. 92. Las intervenciones de Valen en esta parte refuerzan la imagen de una Carmen agotada y frágil, una Carmen en una situación al límite: "Sí, mona; ahora calla. No pienses en nada. Procura relajarte, te lo pido por favor" (p. 93), "Calla; ahora descansa" (p. 97), "Ahora relájate, anda, te lo pido por lo que más quieras" (p. 101), "Estaba imposible. Nunca he visto una cosa igual" (p. 109).

¹² *Ibid.*, p. 92.

¹³ O, por ejemplo: "Les unía un difuso sentimiento de responsabilidad y unas pupilas hipócritas, estudiadamente atormentadas" (*id.*).

Cuadernos literarios 4

Así pues, la confrontación al sufrimiento en este día de duelo se va a traducir en este comienzo de la novela por una atropellada sucesión de pasajes narrados en tercera persona, partes de diálogo directo de los invitados indicadas por las comillas dentro del párrafo y partes de diálogo directo de Carmen marcadas en cursiva dentro del párrafo. A todo ello tenemos que añadir las escuetas partes dialogadas entre Carmen y Valen, Vicente y su hijo Mario. Esta profusión de voces es un recurso literario por el que el autor sitúa al lector en un mismo estado alterado, una especie de trance, favoreciendo el proceso de identificación con el personaje principal.

Tomemos el siguiente ejemplo para comprender la técnica del escritor:

-Me parece que hace un siglo desde que te llamé esta mañana, Valen.

La llamó al poco de descubrirlo. Y Valen acudió enseguida. Fue la primera. Carmen se había desahogado con ella durante hora y media. Era tarde para su costumbre, pero al abrir las contraventanas aún pensé que pudiera estar dormido. Me chocó su postura, sinceramente, porque Mario solía dormir de lado y con las piernas encogidas, que le sobraba la mitad de la cama, de larga, claro, que de ancha, a mí cohibida, imagina, pero él se hacía un ovillo, dice que de siempre, desde chiquitín, desde que tenía uso de razón, va ves, pero esta mañana estaba boca arriba, normal, desde luego, sin inmutarse, que Luis dice que cuando da el ataque, instintivamente notan que se ahogan y se vuelven, por lo visto buscando aire, que yo me lo figuro como los peces cuando los sacas del agua, una cosa así, esas boqueadas, ¿comprendes?, pero de color y eso, como si nada, enteramente normal, ni rígido, igualito que dormido... Pero cuando le tocó el brazo y dijo "vamos, Mario, se te va a hacer tarde", Carmen retiró la mano como si se hubiese quemado. "El corazón es muy traicionero, ya se sabe", "¿A qué hora es mañana la conducción?". "Pero si yo misma. Anoche cenó como si tal cosa y leyó hasta las tantas... Y esta mañana, ya ves, ¿quién me iba a decir a mí una cosa así?". Y se lo preguntó a Valen (que con Valen tenía confianza): "¿Tú sabes, Valen, si Mario tiene el ilustrísimo señor? No es por vanidad mal entendida, entiéndeme, figúrate en estos momentos, pero por la esquela, ¿comprendes?, que una esquela así, sin tratamiento, a palo seco, parece como desairada". Valentina no respondía. "¿Me oyes?" 14.

El escritor introduce una parte dialogada por la que Carmen repite una frase ya dicha antes en el texto de manera igualmente dialogada: "Me parece que hace un siglo desde que te llamé esta mañana". Esta frase hiperbólica, al repetirse, muestra el estado alterado en el que se encuentra la protagonista lo que justifica la digresión narrativa y mental siguiente al volver sobre la conversación matinal ("La llamó [...] se había desahogado con ella durante hora y media"). La pérdida de referencias temporales se muestra así por la repetición de ideas, incluso de forma literal, lo que en lo que sigue de la obra será una sus principales características

_

¹⁴ *Ibid.*, pp. 93-94.

Cuadernos literarios 4

estilísticas. Carmen repite y se repite sin parar mediante la técnica de círculos concéntricos a los que va añadiendo nuevas informaciones hasta los capítulos finales¹⁵.

El autor introduce en ese momento y por primera vez la narración en primera persona que aparece indicada en el texto en cursiva en la que Carmen retoma la palabra. Esas líneas prefiguran ya el estilo que elegirá el autor para el monodiálogo de la parte central de la obra. Aparecen así las marcas de oralidad con algunos incisos ("sinceramente", "claro", "imagina", "desde luego", "ya ves"), al alargar las frases (dos en nueve líneas), con múltiples pausas marcadas por las comas, con las repeticiones a base de reformulaciones ("desde chiquitín, desde que tenía uso de razón"), con el discurso indirecto y con el verbo de habla¹6 en presente actualizando así la información ("dice que desde siempre", "Luis dice que"), con el uso del "que" encadenando argumentos ("que yo me lo figuro"), con el uso de interrogativas con valor apelativo ("¿comprendes?"), con el uso de diminutivos ("chiquitín", "igualito") o con la elipsis de formas verbales ("igualito que dormido").

Todo ello contribuye a dar salida al pensamiento atropellado de la protagonista lo que acto seguido se prolonga en la narración en tercera persona donde se inserta una acumulación de intervenciones directas cuyo locutor será difícil identificar (¿Un invitado? ¿Carmen? ¿Vale?) alterando la lógica de su argumentación¹⁷. Estos insertos monodialógicos refuerzan la impresión de oralidad a través de ideas conexas e inconexas, sentidas y anodinas, fácilmente atribuibles a un estado alterado por el sufrimiento. El narrador contribuye igualmente a la multiplicación de los centros de atención del lector introduciendo un inciso innecesario, entre paréntesis, que retoma el pensamiento y podía haber sido pronunciado por Carmen: "(que con Valen tenía confianza)". Y por fin, la última pregunta formulada por Carmen condensa aquí

¹⁵ Lo explica Antonio VILANOVA (Introducción a Miguel DELIBES, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Austral, Destino, 2010, pp. 37-38) "[...] una nueva técnica gradual y acumulativa de círculos concéntricos que vuelven una y otra vez sobre el mismo tema, para añadir nuevos datos a lo dicho previamente". A ello se refirió Miguel Delibes: "Quiero decir que los personajes y el tema de la novela están ya prácticamente definidos en los primeros capítulos. En los siguientes, el núcleo central se va ampliando, como cuando tiras una piedra al río, en círculos cada vez más grandes, con nuevas anécdotas, sugerencias y matices. La historia, pues, apenas progresa; simplemente se enriquece..." (César Alonso DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, EMESA, 1971, pp. 105-106).

¹⁶ También llamados verbos de comunicación o verbos *dicendi*, los verbos declarativos son verbos de habla, verbos que designan acciones comunicativas o expresan creencia, reflexión o emoción y que sirven para introducir un discurso, ya sea en estilo directo o indirecto.

¹⁷ En caso de que sea ella quien formule esta pregunta. El hecho de que el lector dude con la identificación de la locutora (¿Carmen? ¿Vale?) ya da cuenta de un estado de alteración de la percepción en esta situación al límite marcada por la gravedad del asunto relacionado con la muerte, asunto, al mismo tiempo, banalizado por una pregunta técnica.

Cuadernos literarios 4

buena parte de su idiolecto mediante la concatenación de ideas, los apelativos y la introducción de un lenguaje coloquial en una más que probable verborrea incontrolada.

2- Mario cobra vida

Tras una agotadora jornada de condolencias Carmen se dispone a velar a su marido en el despacho de éste. El desfile de "rostros inexpresivos", "bultos obstinados" y "grupos" unidos por "un difuso sentimiento de responsabilidad" da paso por fin a la soledad de la noche en vela:

Cierra la puerta y se sienta en la descalzadora. Ha apagado todas las luces menos la lámpara de pie que inunda de luz el libro que ella acaba de abrir sobre su regazo y cuyo radio alcanza hasta los pies del cadáver¹⁸.

El ajetreo propio del acto social debería haber dado paso al sosiego del acto individual en lo más íntimo de un tú a tú en principio imposible entre Carmen y el cadáver de su marido. A partir de ese instante comienzan los veintisiete capítulos centrales de la novela y a partir de ese instante el lector hubiese podido esperar, junto a la viuda de Mario, algo de la tranquilidad que propicia el silencio y la nocturnidad. Sin embargo, como lo dijimos antes, la primera parte de la novela es el preludio estilístico ya escrito de lo que pasará a partir de este momento.

La letra cursiva, que representaba en la primera parte el mensaje directo de Carmen, se retoma ahora al comienzo de cada capítulo en la cita de los versículos de la Biblia destacados por Mario al parecerle inspiradores y que se convierten en veintiún pretextos para que Carmen se desahogue en veintiún mono párrafos.

Sin pausa, con múltiples digresiones, alternando lo más banal con asuntos graves, atropellando sin pausa sus ideas, repitiendo expresiones y argumentos, Carmen no se da ni un minuto de descanso. Tampoco se lo da al lector. Quizás, con ello, durante una noche, Carmen intente guardar en vida a Mario teniendo con él la conversación imposible que se les quedó pendiente. Por eso, en cada página y a través del discurso de Carmen, Mario cobra vida y, por eso, esta obra no es un monólogo al uso sino un monodiálogo o un diálogo evocado, recreado, por la protagonista¹⁹.

¹⁸ M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 110.

¹⁹ Miguel Delibes habla de un soliloquio mental que acaba por ser verbal, un "diálogo sin respuesta con un muerto".

Cuadernos literarios 4

El paso del soliloquio al monodiálogo se da en primer lugar por la necesidad de un cara a cara que llega demasiado tarde. El "tú a tú" se formaliza estilísticamente, principalmente pero no de forma exclusiva, con la abundancia de apelativos, con el uso del determinante "tu" y del pronombre "tú", con la elección del presente de indicativo, con el uso del modo imperativo o subjuntivo en oraciones exhortativas, mediante la formulación de preguntas y con la introducción del discurso directo. Todo ello otorga al discurso de Carmen una evidente impronta oral.

Carmen hace un abundante uso de apelativos²¹ para dirigirse directamente a su marido de cuerpo presente. Estos apelativos sirven para reforzar el grado de intimidad entre la locutora y su destinatario dando la impresión al lector de que, efectivamente, se trata de un diálogo. De esta forma, encontraremos en gran medida el apelativo "Mario" para referirse directamente y con insistencia al alocutario. Otros apelativos se sustituyen al nombre propio y dan muestra de la familiaridad existente entre los dos personajes: "cariño", "hijo", "hijo mío"²², "querido", "cielo", "chato", etc. Incluso podemos encontrar ejemplos donde se acumulan varios apelativos como en "Desengáñate, Mario, cariño, la bici no es para los de tu clase"²³. Entre los apelativos encontramos igualmente, con un uso despectivo o peyorativo, algunas formas maledictológicas que son insultos en diferente grado y que surgen en un momento de recriminación evidente de Carmen hacia su difunto marido: "tonto del higo", "borrico", "tonto de capirote", "grandísimo alcornoque", "pedazo de alcornoque" y "zascandil" o "adoquín"²⁴.

Estos apelativos se refieren directamente a un alocutario (Mario) que se actualiza igualmente con el uso del "tú". El pronombre personal "tú" aparece con una función clara de evocación insistente como en "tú dirás" o "mira tú"²⁵ o en otros ejemplos como "Tú mirabas a mamá", "tú

En C. A. DE LOS RÍOS, op. cit., p. 75.

²⁰ Carmen utiliza a menudo el latinismo *inter nos*, "entre nosotros", lo que muestra efectivamente esta intimidad dialógica.

²¹ Hablamos de apelativos alocutivos o vocativos porque sirven para designar al alocutario (a la persona a la que se dirige el locutor). Véase Carmen Araceli MARTÍNEZ ALABARRACÍN, "Los apelativos coloquiales en cuatro novelas españolas de postguerra (C.J. Cela, *La Colmena*; M. Delibes, *Cinco horas con Mario*; C.M. Gaite, *Entre Visillos*; R. Sánchez Ferlosio, *El Jarama*)", *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Manuel Ariza Viguera, Rafael Cano-Aguilar, Josefa María Mendoza Abreu y Antonio Narbona Jiménez (ed.), Vol. 2, 1992, pp. 739-752.

²² En estos dos ejemplos el sustantivo "hijo" ha perdido casi totalmente su valor semántico.

²³ M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 121.

²⁴ *Ibid.*, p. 115, p. 117, p. 122, p. 191, p. 248 y p. 249, respectivamente.

²⁵ *Ibid.*, p. 125 y p. 156 respectivamente. Podemos hablar de marcadores conversacionales. En la conversación se dan de varios tipos, marcadores de modalidad epistémica ("claro, desde luego, por lo visto, etc."), de modalidad deóntica ("bueno, bien, vale, etc."), enfocadores de la alteridad ("hombre, oye, etc.") y metadiscursivos

Cuadernos literarios 4

lo sabes", "como tú no me apoyas", "Luego tú, qué gracia, te creías que lo de la corbata era por mamá", "pero tú eres así, hijo, ya se sabe", "Mario, tú lo estás viendo"²⁶. En estos dos últimos ejemplos observamos además que el uso del apelativo sirve de refuerzo para lograr la intencionalidad dialógica²⁷.

La elección de la segunda persona del singular para referirse a su difunto marido como alocutario se acompaña por el uso del presente de indicativo que actualiza de este modo las acciones pasadas y presentes pese a la muerte de Mario como en "tú siempre sales por peteneras", "qué me vas a decir a mí" o "Pero tú les das demasiadas alas a los niños"²⁸. El lector comprende entonces que esas frases dirigidas al muerto no carecen ya de actualidad.

La actualización se hace especialmente presente en las oraciones interrogativas directas para las que cabría la posibilidad de obtener respuesta si Mario tuviera la posibilidad de hablar o también para las que Carmen no espera respuesta al ser preguntas retóricas, o que se les asemejan, y que dinamizan el estilo oral del texto²⁹. Encontramos múltiples ejemplos como "¿cuántas veces me lo echaste en cara?, di", "¿Es que tanto esfuerzo te hubiera costado ganar para un Seiscientos, di, pedazo de holgazán?", "¿puedes decirme, cariño, qué es lo que quieres decir con eso?", "¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? ¿Qué saca en limpio con ello? Dime", "¿Puede saberse qué es lo que te pasa?³⁰ o, en el último capítulo, en pleno delirio, "¿es que no me estás escuchando?" o "¿es que no me oyes?"³¹. La función apelativa de estas preguntas es especialmente relevante en estos otros ejemplos: "¿recuerdas?", "¿Lo quieres más claro?", "¿no lo comprendes?" o "¿Te das cuenta de lo que dices?", "¿te das cuenta, Mario?"³².

conversacionales ("bueno, eh, este, etc.").

²⁶ *Ibid.*, p. 134, p. 162, p. 149, p. 162 y p. 125, respectivamente.

²⁷ Carmen también se dirige a un "vosotros" que encubre a "todos los hombres" en general y al grupo de amigos y compañeros de Mario. Carmen siempre se refiere a ellos con desprecio al considerarlos ignorantes en lo relativo a las mujeres e insensatos en lo relativo a las costumbres e ideología tradicionales que ella defiende. Por ejemplo, "y ya se sabe que los hombres, en estos asuntos, sois muy maliciosos, estorbáis más que otra cosa" (*ibid.*, p. 148) o "que los hombres sois todos unos egoístas [...] pero si hay uno que se lleve la palma a este respecto, ése eres tú, Mario, cariño y perdona mi franqueza" (*ibid.*, p. 202).

²⁸ *Ibid.*, p. 112, p. 116 y p. 126, respectivamente.

²⁹ En realidad, todas las preguntas son retóricas porque no se espera respuesta efectiva de Mario y, además, Carmen cree aportar respuesta a todos sus interrogantes dando su propia visión del asunto tratado.

³⁰ *Ibid.*, p. 116, p. 120, p. 125, p. 139 y p. 145, respectivamente.

³¹ *Ibid.*, p. 312 y p. 313, respectivamente.

³² *Ibid.*, p. 111, p. 114, p. 146, p. 251 y p. 149, respectivamente.

Cuadernos literarios 4

Como se puede observar en los ejemplos seleccionados el efecto dialógico se consigue igualmente al introducir en la pregunta verbos de habla y apelativos ("di, pedazo de holgazán", "puedes decirme, Mario").

Con igual fuerza expresiva, Carmen recurre en numerosas ocasiones a oraciones exhortativas afirmativas y negativas buscando una suerte de reacción de Mario. La oración exhortativa por boca de Carmen suena especialmente a recriminación (como orden o como prohibición) cuya solución se ve abortada por la imposibilidad de acción de Mario. Encontramos, por ejemplo, "no lo discutas", "Desengáñate, Mario, cariño", "Dime una cosa, anda, por favor, por qué no me leíste nunca tus versos", "no me lo niegues", "no te den celos", "no te enfades", "no me vengas ahora, que..." o "No te sulfures"³³. Por su parte, en el mismo tipo de oraciones, otros imperativos o subjuntivos adquieren un potente valor apelativo propio estilo conversacional como en el caso de "Llámalo como quieras", "créeme", "no me digas a mí..." o "fijate"³⁴.

La noche en vela, la rabia, los remordimientos y el dolor desbordados llevan a Carmen a utilizar el imperativo o el subjuntivo exhortativo en una especie de lucha verbal cuando confiesa su infidelidad al final del capítulo veintisiete con ocho ocurrencias de "mírame" en veinticuatro líneas y con "¡no te hagas el desentendido!" y "pero no te encojas de hombros" que confirman que Carmen ha insuflado vida a su difunto marido en pleno trastorno delirante³⁵.

Finalmente, Mario toma la palabra en algunas ocasiones mediante la evocación hecha por Carmen. El recurso al estilo directo logra un efecto dialógico evidente al actualizar un recuerdo y al poner 'en boca de Mario' las afirmaciones que ella pone en entredicho o que considera hirientes³⁶. De esta forma, el diálogo (evocado) se introduce en la narración rompiendo el estilo de un soliloquio al uso. Citemos algunos ejemplos: "Un duro a la semana; mientras no lo gane no tendré más', ya ves, qué bonito", "se creen que por ser jóvenes ya tienen derecho a todo, avasallando, y tú que 'un joven rebelde', rebelde ¿de qué?" o "entraste y ni mirarme, sólo a tu madre, 'Dios lo ha querido así; es como una catástrofe y nos ha tocado la china, tienes que sobreponerte', vaya una manera de consolarla"³⁷. Además, la cita textual de las palabras de Mario adquiere mayor dinamismo cuando se incluyen en el texto las propias palabras de

³³ *Ibid.*, p. 113, p. 121, p. 123, p. 125, p. 164, p. 165 y p. 293, respectivamente.

³⁴ *Ibid.*, p. 110, p. 118, p. 121 y p. 123, respectivamente.

³⁵ O psicosis paranoia por la que se producen alucinaciones sensoriales.

³⁶ El uso del estilo directo en la obra es muy representativo de la oralidad evocada. Carmen cita las frases de varios personajes como corroboración de sus ideas o bien para contradecir las ideas de los demás.

³⁷ M. DELIBES, Cinco horas con Mario, op. cit., p. 121, p. 125 y p. 129, respectivamente.

Cuadernos literarios 4

Carmen dando efectivamente la impresión de un diálogo dentro de la narración. Lo vemos aquí: "que yo recuerdo que en Madrid, '¿nos sentamos en este café?', 'como quieras', '¿nos vamos al teatro?', 'como quieras', pero ¿es que no sabías decir otra cosa, tonto del higo?"³⁸.

En la tercera parte de la obra Mario hijo se encuentra con su madre a la mañana siguiente de la noche en vela. Las horas pasadas velando el cadáver de su marido han dejado una profunda huella en ella:

En una noche, las mejillas de Carmen se han desplomado y a los lados de la barbilla y por debajo de ella se le forman unos papos blandos, gelatinosos, como bolsas donde se acumulase alguna secreción. También bajo los ojos tiene Carmen unas fofas y arrugadas inflamaciones cárdenas. Mario insiste:

-¿Tienes frío? Me pareció que hablabas sola³⁹.

Es de notar cómo la situación límite que ha experimentado la protagonista ha tenido consecuencias físicas evidentes en ella. Estos síntomas físicos se muestran al lector mediante una descripción por la que el cuerpo de Carmen, agotada, parece desinflarse, deshacerse, escurrirse, como si le faltara la vida al haberse experimentado un "nerviosismo límite" Así pues, tras cerrarse el capítulo veintisiete con esa vivificación intensa de Mario por boca de Carmen, el lector puede incluso dudar de quién está muerto al final de la obra la Valhijo, Mario, interviene aquí devolviéndonos a la realidad al decir "Me pareció que hablabas sola". Esto nos permitiría justificar la realidad del monólogo de Carmen durante esos veintisiete capítulos pero el lector sabe, porque ha pasado esas cinco horas con ella y con Mario, que se trataba de un monodiálogo por el que Carmen parecía estar convencida de no estar hablando sola. O, al menos, ese era su deseo al entablar un "tú a tú" que, aunque llega demasiado tarde, cobra su sentido al permitir que Carmen diga lo que no pudo o no quiso decir en vida a su marido.

³⁸ *Ibid.*, p. 226, Carmen evoca otros diálogos seguidos con otros personajes como con sus pretendientes por lo que Miguel Delibes da espacio a la trama de los deseos de Carmen hasta que al final de la obra se confirman las sospechas del lector sobre su fidelidad.

³⁹ *Ibid.*, p. 316.

 $^{^{40}}$ Id

⁴¹ Véase el fragmento de la p. 307 a la p. 313.

Cuadernos literarios 4

César RUIZ PISANO, catedrático y es doctor en lingüística aplicada a la didáctica (Universidad de Ruán Normandía, 2016). Trabaja actualmente como *professeur agrégé* en la Universidad París 1 Panthéon Sorbonne y es miembro asociada del laboratorio ERIAC (Ruán Normandía). Su trabajo de investigación versa sobre cultura audiovisual, lingüística y didáctica del español.

César RUIZ PISANO, agrégé d'espagnol et docteur en linguistique appliquée à la didactique de l'Université Rouen Normandie (2016). Il occupe actuellement un poste de Pr.Ag à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et est membre associé du laboratoire ERIAC (Rouen Normandie). Ses travaux de recherche portent sur la culture audiovisuelle, la linguistique et la didactique de l'espagnol.

Cuadernos literarios 4

CINCO HORAS CON MARIO: ESPIRALES NARRATIVAS OBSESIVAS EN LOS PRIMEROS COMPASES DEL DIÁLOGO SIN RESPUESTA CON UN MUERTO

FELIPE APARICIO NEVADO

Université de Haute-Alsace, ILLE

Notas liminares

El fragmento que abordamos (cap. I, 1. 1-158) ocupa un lugar muy significativo en la estructura y composición de *Cinco horas con Mario*¹. Conviene traer a las mientes los momentos, procedimientos y variaciones en el enfoque narrativo que han llevado al lector a captar la relevancia que reviste la configuración del relato, puesto ahora por completo en boca de la "desconsolada esposa". El primer peldaño de la lectura focalizaba nuestra atención en la reproducción hiperrealista de la esquela mortuoria del catedrático de instituto fallecido de forma prematura y repentina. El segundo compás en el avance del lector hacia el meollo de la historia se concretizaba, a modo de preámbulo, en la recreación de la atmósfera de duelo en el seno de una familia provinciana acomodada (narrada en tercera persona omnisciente, con visos realistas no exentos de ironía, teatralidad o humor negro; mediante una especie de trávelin tenebrista, a la vez panorámico e introspectivo, la pluma acerada de Delibes plasmaba desde dentro una velada fúnebre: abriendo en canal las conciencias, desplegando el lenguaje ritualizado de los presentes—"se mueren los buenos y quedamos los malos"—, disecando magistralmente las poses en el momento del último adiós al finado).

Ambos peldaños nos han conducido hasta esa especie de atalaya desde la que vamos a otear y escudriñar, como desde el palco de un teatro, el fluir de la conciencia y el palpitar del corazón del personaje monologante, fundidos, narrativamente hablando, con el corazón del relato.

¹ Miguel DELIBES, Cinco horas con Mario, Barcelona, Destino, 2010, pp. 111-115.

Cuadernos literarios 4

Desde las primeras líneas, la viuda marca el compás de la narración. Los borbotones del manantial de su conciencia nos empapan de su humanidad mezquina y ambigua, de su sensibilidad cursi y convencional, de su vitalidad a flor de piel acartonada por los prejuicios, de su temperamento sensual avasallador e insatisfecho, de su ideología reaccionaria, de sus frustraciones pequeñoburguesas resumidas en el "quiero y no puedo". El personaje femenino se encarna en su palabra, en su evocación de los años de vida en común con Mario: una avalancha de discurso coloquial, machacón, chabacano, inquisitivo, destemplado y, a la vez, paradójicamente, hipnótico y subyugador. Hay que poner de relieve que se trata de una primera persona arrolladora (desdoblada a menudo en una segunda persona más dialógica que dialogante: "tú dirás", "¿recuerdas?", "Con la mano en el corazón, Mario, ¿Es que venía eso a cuento?"; o multiplicada por la voz de otras figuras secundarias, tanto femeninas como masculinas: "tu cuñada ni muerto le deja en paz", "qué buena estás; cada día estás más buena").

1- Trascendencia del fragmento inaugural y estructura compositiva

Cabe preguntarse por qué este texto novelesco en forma de diatriba entreverada de confesión ha convertido a Carmen Sotillo en uno de los personajes femeninos más fecundos y escurridizos, más inesperadamente complejos de la novela española del siglo XX. Para entender la trascendencia de este monólogo, mítico ya en la obra delibiana, y tratar de entresacar algunos de sus resortes literarios más llamativos, vamos a adentrarnos en los primeros compases del capítulo I. El fragmento elegido abarca una parte considerable de la primera tirada o andanada de sentimientos, ideas recibidas, frustraciones, anhelos, deseos y ocurrencias de Carmen, alejada ya del ajetreo, del "jubileo", del besuqueo y manoseo que la han hecho sentirse "como en adulterio" durante la velada mortuoria ("ese goloso afán por apresarla [...] con los dedos o con los labios"), sola ante el cadáver, colocado con esmero en el féretro por "los chicos de Carón".

Es conocida la importancia que Delibes otorgaba a los principios y a los finales de sus novelas, su gusto por las correspondencias entre la obertura y el cierre de un relato, su tendencia a tender puentes entre la secuencia de arranque de una historia y la del estertor de la misma, a la búsqueda de un armazón novelesco compacto. No es irrelevante llamar la atención sobre

Cuadernos literarios 4

dichas correspondencias en una novela donde todo parece encaminado a dar carta de naturaleza a la confesión final. Si leemos bajo la perspectiva que el propio novelista ha sugerido como clave compositiva de la novela, es decir a la luz de la técnica narrativa basada en una serie de "círculos concéntricos" que se repiten y enriquecen, haciéndose eco, a medida que avanza la historia, la forma, la articulación, la(s) temática(s) y la tonalidad del pasaje podrían interpretarse como un esbozo que anuncia la totalidad del cuadro novelesco ("los personajes y el tema de la novela están ya prácticamente definidos en los primeros capítulos"). Son las primeras notas de un texto articulado a la manera de un pentagrama. En palabras del novelista Jesús Ferrero "variaciones sobre el mismo tema, como en una compleja y alucinante pieza de jazz: el jazz de la conciencia"².

Al igual que los capítulos que siguen y secuencian el relato, el primero comienza con una cita, a modo de introito, sacada de la *Biblia*, el libro de cabecera que el difunto tenía costumbre de subrayar. Carmen hojea la *Biblia* anotada por Mario para hacerse la ilusión de compartir su postrera lectura en su "última noche" juntos. Antes de dirigirse impetuosamente, con una especie de despecho contenido, a bocajarro, al cuerpo insepulto metido en el ataúd. La viuda se abisma en el soliloquio mental, dando libre curso a sus ideas fijas, como si el infortunado Mario pudiera responder a la salva de autoalabanzas, de reproches, puyas, insinuaciones y acusaciones que se acumulan desde el principio en forma de "desahogo"³, "pliego de cargos"⁴ o interrogatorio detectivesco a la luz de una lámpara mortecina ("a lo mejor a otra menos avisada se la das, pero lo que es a mí..."⁵). En suma, un cúmulo de agravios y confesiones de doble filo, impregnado de ironía implícita y abierto a interpretaciones a contrapelo de la literalidad. Por ejemplo, cuando la "desconsolada esposa" reprocha a Mario haberse muerto dejándola sola, asociando este abandono definitivo al desplante de la noche de bodas, grabado al rojo vivo en el álbum de su memoria⁶. Carmen deja sentado desde el principio que siempre ha sido una mujer

² Jesús FERRERO, "Lectura de *Cinco horas con Mario*", en María Pilar Celma (ed.), *Nuestros premios Cervantes*. *Miguel Delibes*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003, p. 181.

³ Carmen MARTÍN GAITE, "Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*", en *Agua pasada (artículos, prólogos y discursos)*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 388. Véase también C. MARTÍN GAITE, "Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*", Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March el 26 de mayo de 1992, Encuentro con Miguel Delibes (minutos 07:15 y 08:26) [https://canal.march.es/es/coleccion/encuentro-con-miguel-delibes-sexo-dinero-cinco-horas-con-mario-20321].

⁴ Gonzalo SOBEJANO, "Estudio introductorio", en M. DELIBES, *Cinco horas con Mario (versión teatral)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 64-65.

⁵ M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 58.

⁶ Uno de los motivos más explotados, con ramificaciones a cual más hiriente a lo largo de todo el monólogo.

Cuadernos literarios 4

esplendorosa y atractiva a pesar de los años y de los embarazos ("aún estoy para gustar [...] Los hombres todavía me miran por la calle, para que lo sepas"): "Y ahora [...], zas, adiós, muy buenas, como la primera noche, ¿recuerdas?, te vas y me dejas sola tirando del carro").

El pasaje bíblico en cursiva encabeza cada capítulo y da pie a las divagaciones mentales que se van a ir entretejiendo en un monólogo o "diálogo sin respuesta", en matizaciones del propio Delibes. La viuda se desata en su soliloquio incontenible frente al marido irremediablemente silente. No obstante, Mario llega a parecernos redivivo gracias a la rememoración: una cascada de evocaciones sin un hilo narrativo aparente –aun cuando Delibes hile ya muy fino desde la primera frase– durante las cinco horas en vela que dura el cara a cara entre la viuda y el cadáver. Un juicio oral que "resucita" un cuarto de siglo de incomunicación, desavenencias, humillaciones y desencuentros mutuos. Una confrontación dialéctica en la que los papeles de juez, fiscal, testigo o acusado se alternan. Una espiral obsesiva de medias verdades o mentiras a medias en la que la narradora principal, sin perder su calidad de juez y parte, transforma, paulatinamente, la cámara mortuoria en confesonario y se desenmascara revelando sus más íntimos y oscuros entresijos (a la vez que presenta, desde una perspectiva mental con orejeras, las muchas miserias materiales y escasas grandezas espirituales del intelectual de provincias que le ha tocado en suerte en la vida conyugal).

Alguno de los conceptos del versículo bíblico elegido sirve de espoleta al flujo de conciencia mediante el cual Carmen evoca sus años de matrimonio con Mario. Paralelos al primer cuarto de siglo de la dictadura franquista (los "25 años de paz" celebrados pomposamente por la propaganda oficial y evocados por Delibes con extrema ironía en el anuncio de la novela en ciernes a su editor J. Vergés, en carta del 2 de agosto de 19657). Conviene recalcar que los epígrafes bíblicos no aparecían en el manuscrito original. Fueron añadidos por el escritor en la fase final de la preparación de la obra, antes de enviarla al censor. Considerando, sin duda, que permitían un arranque menos abrupto de cada fase del monólogo y una acotación temática de los motivos generadores de nuevos ecos y resonancias en capítulos sucesivos. Perfilando con más profundidad, al mismo tiempo, las inquietudes, intereses y obsesiones del marido a través de pertinentes calas en su libro fetiche. Y, *last but not least*, utilizando un esquema narrativo grabado en el subconsciente de la época: la introducción de los sermones en la misa con una cita del libro sagrado, que otorgaba una pátina de autoridad a la palabra del cura.

⁷ M. DELIBES y Josep VERGÉS, Correspondencia 1948-1986, Barcelona, Destino, 2002, p. 260.

Cuadernos literarios 4

En el caso que nos ocupa la cita bíblica está sacada de los *Proverbios*. El versículo inaugural, engarzado al monólogo de la esposa mediante una simple conjunción copulativa, da pábulo a los leitmotiv presentes en el primer capítulo y, por ondas sucesivas, en toda la novela. No parece casual que se centre en las nociones de "casa y hacienda" y en el arquetipo de la "mujer prudente", dos de los motivos más remachados en la radiografía "inmisericorde" de sí misma que la viuda empieza a componer, sin percatarse de su "caracterización por antítesis", a la par que traza el retrato del varón, complejo y atípico, con el que ha compartido su vida y al que designa como culpable de sus frustraciones e insatisfacciones vitales.

2- En busca del tiempo perdido y los lugares de la memoria conyugal

El entramado verbal de la novela se basa en la recuperación y exposición de anécdotas obsesivas y con frecuencia ambivalentes, reconstruidas con una óptica alusiva y caleidoscópica. La palabra de la viuda mantiene viva la curiosidad del lector a través de una acumulación de vivencias y peripecias cotidianas sin verdadera trama ("La historia [...] apenas progresa, simplemente se enriquece [...] Es una historia varada" afirma Delibes⁹). Las coordenadas espaciotemporales del pasaje denotan mucha miga bajo un esquema aparentemente simple. Es palmario que los personajes se encuentran en un espacio cerrado: el marco de las horas de velatorio no es otro que el despacho de un modesto intelectual transformado en cámara mortuoria. Sin embargo, los recuerdos de la viuda pasean al lector por numerosos espacios de la España provinciana y capitalina (cines, playas, cafeterías) frecuentados por la pareja (o por Mario en compañía de personajes emblemáticos como su cuñada Encarna). El espacio del imaginario novelesco no se circunscribe a la celda mortuoria de un hombre "íntegro" y "ahogado" por "la incomprensión, la mediocridad y la estulticia" de su época. Al espacio real donde tiene lugar el soliloquio se superponen los espacios mentales y memoriales. Los espacios y momentos claves de toda una vida, al hilo de cada episodio o suceso evocado, afloran en el transcurso de esa especie de película montada a base de escenas retrospectivas escogidas. Una cinta que la memoria de Carmen proyecta en la penumbra, ante el cadáver mudo de su marido.

⁸ Antonio VILANOVA, "Introducción", en M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 38.

⁹ César ALONSO DE LOS RÍOS, Conversaciones con Miguel Delibes, Barcelona, destino, 1995, p. 105.

Cuadernos literarios 4

Rodada con dos cámaras, una visible y otra, por así decirlo, subconsciente, que ponen el foco en la reconstitución y revelación de dos personalidades incapaces de entenderse o ponerse en lugar del otro. Símbolos flagrantes que dejan traslucir algunas de las luces y sombras de la(s) España(s) de la época.

No cabe duda tampoco de que el escritor moldea la noción de tiempo y la adapta a las idas y vueltas del caos de la mente de Carmen. Navegando entre el pasado y el presente, pasando sin cesar del tiempo real al tiempo evocado. La coincidencia del tiempo de la historia con el año de publicación de la novela, la cronología interna de la narración (las horas de velatorio colectivo y en soledad) comprenden, a modo de matriuscas encajadas unas en otras, lapsos de un tiempo mucho más denso y multidimensional: el de la memoria intrahistórica de la pareja, todos los años de antagonismo ideológico y desavenencias conyugales. Inmersos a su vez en el tiempo de la memoria marcada por la Guerra Civil, el cainismo, las estrecheces mentales y materiales de la posguerra o visiones del mundo y de la vida antitéticas, sumidas en un lento e inevitable proceso de transformación. En el fragmento dichos cambios se reflejan en atisbos de decadencia ("cada vez hay más vicio [...] la que no fuma, se pinta las uñas o se pone pantalones, yo qué sé") y desclasamiento ("con una criada para siete de familia, a duras penas se puede ser señora") que dejan vislumbrar el contraste entre las "teorías" igualitarias de Mario ("que buen pelo hemos echado con tus teorías") y la visión clasista de la sociedad española que defiende Carmen con uñas y dientes ("cada uno en su clase, todos contentos"). Para la viuda se trata ante todo del tiempo vivido junto al difunto, pero también de incursiones en el tiempo de su infancia y adolescencia junto. Carmen recupera los años transcurridos al lado de Mario por medio de una retahíla de recuerdos compulsivos que conforman en nuestro pasaje (y, sin apurarnos, en toda la novela) piezas del puzle de la memoria personal de su noviazgo y matrimonio.

En resumidas cuentas, el tiempo y el espacio se comprimen o se expanden en función de las necesidades del relato. En el fragmento se alude al "aquí" y "ahora", al presente de "hoy en día" contrapuesto a un pasado a veces idealizado. Sin embargo, predominan los tiempos verbales de la rememoración ("que yo recuerdo", "el día en que", "es que crees que se me ha olvidado, adoquín", "si mal no recuerdo", "cuando lo de Elviro", "que yo recuerdo en casa [...] que aquello era vivir", "entonces existía vida de familia", etc.). El objetivo parece ser recrear la atmósfera de toda una época en la que se forjaron dos conciencias tan dispares. Se recuperan también los espacios simbólicos ligados a experiencias que han dejado huellas imborrables en

Cuadernos literarios 4

ambos protagonistas (por ejemplo la "gran cama" de matrimonio, irremediablemente unida al desplante del novio y a la consiguiente humillación de la novia en la noche de bodas; indisociable también de la supuesta frialdad, desgana o "apatía" erótica del finado tanto como de sus arrebatos viriles y procreativos a destiempo: "los días buenos los desaprovechabas, y luego [...] zas, el antojo en los peores días"; el despacho del catedrático presentado como su celda monástica o torre de marfil; los cines convertidos en lugar de evasión, pero también de coqueteo o lubricidad; la capital vista como espacio de libertad y pecado¹⁰.

3- El punto focal. La importancia del idiolecto

Desde las primeras líneas llama poderosamente la atención el cambio de perspectiva narrativa operado con respecto al preámbulo (y frente al borrador fallido de la novela que Delibes reescribió por completo renunciando a la tercera persona omnisciente, dando plenamente la palabra a la viuda, brindándole autonomía expresiva al personaje y escudándose al mismo tiempo ante la censura detrás de la supuesta moralidad, principios y defensa del orden establecido que personifica Carmen Sotillo hasta la caricatura). Cabe tener presente que el escritor ya había utilizado procedimientos similares al monólogo interior en algunos cuentos de La mortaja, recurriendo al estilo indirecto libre y a la ironía para que el lector captara al personaje desde dentro y presentado con su particular idiolecto. En el comienzo del núcleo de la novela, "emparedado" entre el prólogo y el epílogo, representativo de las marcas estilísticas de Cinco horas con Mario, salta a la vista la preeminencia absoluta del soliloquio del personaje femenino, nutrido por la cascada de su conciencia, sin otro orden lógico que el de las asociaciones de ideas, hechos, testimonios o vivencias que la protagonista encadena. El hallazgo narrativo más destacable, frente a otros soliloquios de la historia literaria, es el hecho de que la voz narrativa se dirija constantemente a un interlocutor muerto, con vocativos y llamadas de atención que traslucen un estado mental casi alucinatorio.

⁻

¹⁰ Si damos un salto en el texto también los coches, asociados en el imaginario de la viuda a la virilidad, al triunfo social y a la "locura", al casi adulterio con uno de sus pretendientes: Paco, arquetipo del nuevo rico salido de la nada, dueño del "Tiburón" rojo símbolo del vértigo del pecado, la antítesis de Mario. Y un fantasma (en todos los sentidos) sobre el que va a gravitar el flujo mental de Carmen hasta el clímax de la novela.

Cuadernos literarios 4

Vislumbramos igualmente el doble rasero en la percepción del difunto, a la vez afectuosa y despreciativa, ponderada o burlesca: "cariño" (6), "querido" (2), "hijo" (3), "adoquín", "Mario" (7), ["Mario, cariño"], "tonto del higo", "hijo mío". Y si bien puede considerarse a Mario un "interlocutor ficticio", muchos de los momentos señalados de su existencia, sus palabras y pensamientos, su posicionamiento progresista, vuelven a cobrar vida en esencia, aunque ahora el personaje esté amortajado en la caja. En la rememoración desbocada de la viuda, dicho «revivir» aparece a veces literalmente, con marcas escriturales como las comillas. La memoria de Carmen rescata en estas primeras líneas las monomanías o ideas obsesivas de Mario, su dejadez y negligencia domésticas, su falta de sentido práctico, su altanería, su falta de entrega amorosa desde la época de novios, su desdén dentro y fuera de la cama matrimonial, su infidelidad supuesta o de pensamiento. Podría añadirse, para captar todas las virtualidades del plano narrativo, que el monólogo de Carmen adopta, en momentos álgidos del relato, una forma de multiperspectivismo. Al dar la palabra a Mario o a otros personajes, se permite al lector observar una misma escena o comportamiento desde ángulos que matizan la visión (en apariencia) unifocal de la viuda. Todo lo cual contribuye a reforzar una presencia continua de la ambigüedad, como ha destacado A. Verhoeven¹¹, que hace dudar de modo constante sobre la objetividad o veracidad de los hechos contados (velados o silenciados al principio, hasta que reaparecen sin elipsis ni agujeros negros en momentos culminantes de la historia), sobre las deformaciones y revelaciones interesadas o (in)voluntarias de unas remembranzas nada imparciales y atravesadas por la ironía o el sarcasmo.

Otro de los rasgos narrativos dominantes del fragmento, impuesto por la elección del monólogo interior subjetivo a cargo de una mujer "necia" y "simplista"¹², es la omnipresencia y riqueza del lenguaje coloquial, trivial, paradigmático de la forma de pensar de cada personaje, singularmente de la "mentalidad cuellicorta" y chapada a la antigua, de la voz narrativa principal. La autenticidad de Carmen Sotillo se plasma no sólo en lo que cuenta o deja adivinar. Su bagaje lingüístico único, inconfundible, sociológicamente connotado, compartido con miles de mujeres reales cortadas por el mismo patrón, su idiolecto, en definitiva, inigualable antología

¹¹ Arnold VERHOEVEN, "Miguel Delibes", en Francisco RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 424. Véase igualmente A. VERHOEVEN, "La muerte de Mario, ¿infarto o suicidio? La ambigüedad intencionada de Delibes", *Neophilologus*, 70, 1, 1986, pp. 61-74.

¹² Aunque el lector pueda acabar conmovido por sus confesiones a corazón abierto, por la extraordinaria carga humana que va cobrando el personaje.

Cuadernos literarios 4

de un habla característico de un tipo de mujer española en una época y unas coordenadas vitales concretas, dota al personaje de vida propia. El desafío, sin duda, era convertir esa oralidad trillada en escritura. En ese aspecto de la literarización del "castellano llano", entra en juego la famosa capacidad de "ventriloquía", la facultad de atribuir voces auténticas a sus personajes. Seña de identidad de la novelística delibiana resaltada por Francisco Umbral¹³. De este modo, con un lenguaje en el que el mensaje adquiere una paradójica dimensión poética, llamando la atención sobre sí mismo (tal como lo había teorizado Jakobson), por medio de procedimientos reiterativos en la "novelización del punto de vista", en "la recreación, desde dentro, del sistema de valores y creencias de los personajes"14, Delibes arma uno de sus seres de papel más logrados y más profundamente conmovedores. Carmen toma cuerpo, adquiere densidad de personaje y se revela totalmente en su idiolecto. La "patética sarta de reproches y quejas que dirige al cadáver de Mario"15 no podría hilvanarse con naturalidad sin los modismos, coloquialismos, clisés, locuciones y frases hechas, comparaciones estereotipadas, refranes y numerosos giros o recursos expresivos propios del habla popular ("tú dirás", "zas", "adiós muy buenas", "como yo digo", "y sanseacabó", "valiente novedad", "salir por peteneras", "esta es la derecha", "unas veces por fas y otras por nefas", "a saber qué pito tocaba ella en ese pleito", "al fin y al cabo de barro somos", "que me puso frita", "no sé dónde vamos a llegar", "como Dios manda", "buen pelo hemos echado", etc.). Comodines, muletillas y latiguillos a los que Carmen acude continuamente para expresar su visión del mundo convencional, su estrechez de miras, su mojigatería (o su picardía), su ideario tópico, carca, conformista y desgastado. Para Carmen "decir lo que todo el mundo dice, repetir lo que siempre se ha dicho, es una forma de dar solidez y autoridad a su discurso"¹⁶. Además, el idiolecto que la define y caracteriza es un reflejo profundo de los esquemas mentales transmitidos por su entorno social: "clasismo, individualismo, autoritarismo, afán por las apariencias"¹⁷.

¹³ Francisco UMBRAL, Miguel Delibes, Madrid, E.P.E.S.A., Grandes escritores contemporáneos, 1970, p. 63.

¹⁴ Alfonso REY, *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975, p. 259.

¹⁵ A. VILANOVA, en M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 38.

¹⁶ Joan ESTRUCH TOBELLA, Cinco horas con Mario de Miguel Delibes, Barcelona, La Galera, 2021, p. 51.

¹⁷ Amparo MEDINA-BOCOS, *Cinco horas con Mario de Miguel Delibes. Guías de lectura*, Madrid, Alhambra, 1987, pp. 47-48.

Cuadernos literarios 4

4- Ejes y constantes temáticas obsesivas

Desde el punto de vista formal y temático, una lectura atenta incita a abundar en la hipótesis según la cual el fragmento es susceptible de condensar, como se ha dicho más arriba, las recurrencias estilísticas y de fondo de la obra en totalidad. Si se parte de la idea de que los "círculos concéntricos" de la novela convergen y desembocan en el autorretrato indirecto y obsesivo que la viuda compone de sí misma, por contraposición, al evocar su vida de continuas frustraciones junto a Mario, queda por ver en qué medida los motivos más destacados del fragmento anuncian el imaginario todo de Carmen, desplegado a lo largo de doscientas páginas sin que decaiga la consistencia literaria.

Los ejes temáticos del pasaje giran en torno a la preocupación de Carmen por el dinero, por las relaciones hombre-mujer en general (particularmente por las relaciones carnales) y por la conciencia de que un mundo anquilosado en el "ordeno y mando" y el inmovilismo social se desmorona a ojos vistas¹⁸. Carmen, desde las primeras frases, trata de presentarse como la "mujer prudente" en todos los terrenos. Una esposa honesta, hacendosa, acostumbrada a estirar la peseta del escaso sueldo de un catedrático y padre de familia numerosa sin ambiciones pecuniarias, totalmente despreocupado por los afanes, miserias y dificultades del día a día de su mujer, con aspiraciones de "señora". Abocada, ante el desinterés de su esposo por el dinero, al sacrificio de sus ansias de grandeza y "señorío", la protagonista-narradora destaca a machamartillo sus desvelos de "perfecta casada". No deja pasar ninguna ocasión de poner en la balanza y alabar –al igual que en otros pasajes diseminados por la novela–su parsimonia y el valor de sus encantos: "la vida no te ha tratado tan mal [...] una mujer sólo para ti, de no mal ver, que con cuatro pesetas ha hecho milagros". Es muy interesante comprobar, al hilo de la lectura, que la menesterosidad de fachada esconde en realidad una avidez obsesiva por caprichos materiales inalcanzables, una codicia que simboliza, de forma recurrente y patética, hasta el sarcasmo, el sueño desvanecido de poseer un coche ("Mario, porque ¿puedes decirme qué has enderezado tú, para qué has vivido, di, si no has podido comprar a tu mujer ni un triste Seiscientos?"19) o la imposibilidad de emplear y mantener a varias criadas para no estar

¹⁸ La sumisa y resignada aceptación de una sociedad dividida en castas que alcanzará su máxima expresión en *Los santos inocentes*.

¹⁹ M. DELIBES, Cinco horas..., op. cit., p. 221.

Cuadernos literarios 4

"aperreada todo el día de Dios [..] entre pucheros, lavando bragas", trabajando "como una burra").

La visión de las relaciones entre los hombres y mujeres de su época esbozada por Carmen revela su carácter simplista. Si nos atenemos a su discurso, las mujeres aparecen en el fragmento como "románticas" y "tontas", ingenuas y sentimentales, sumisas "esclavas" destinadas a satisfacer los deseos y caprichos de sus dueños y señores, a cumplir su función de ejemplares esposas reproductoras, siguiendo la senda de los surcos profundos que marca la mentalidad de la época. En su concepción se destacan dos tipos de mujer diferenciados por prejuicios de clase. Por un lado, las señoras y las criadas, las que sirven y las que son servidas; por otro, el grupo formado por diferentes modelos femeninos respecto al modo de relación erótica que establecen con los hombres. En el sintagma "una mujer sólo para ti" se anunciaba de alguna manera la tirada sobre "las mujeres de la vida", por las que Mario siente comprensión, al considerar que no se dedican a esos menesteres por gusto, que son "víctimas de la sociedad". Carmen, al contrario, las presenta como fulanas en busca de dinero fácil: "¿Por qué no trabajan? ¿Por qué no se ponen a servir como Dios manda?". Frente a este panorama colectivo estereotipado, pero con un fondo de reflejo de la realidad patente, el de los hombres no sobresale tampoco por su originalidad, ni por su objetividad o finura: los varones serían, según el testimonio de la voz narrativa, monstruos de egoísmo que se ufanan satisfaciendo sus necesidades básicas e instintos primarios; juerguistas inveterados que no dejan pasar la más mínima ocasión de "parranda" para echar una canita al aire (incluso Mario, absolutamente displicente en materia carnal si damos fe a las palabras de la viuda a lo largo de sus rememoraciones: "los que presumís de justos sois de cuidado, que el año de la playa bien se te iban las vistillas, querido"). Lo que más parece doler a Carmen Sotillo (poniendo a Mario en el disparadero, una constante para denigrarlo como persona ajena a su propia realidad conyugal) es que el hombre sea incapaz de reconocimiento ante el sacrificio de las esposas²⁰.

Para explicar su resignación y abnegación Carmen esgrime sus incorruptibles "principios" morales. No se puede entender, sin los sacrosantos principios, la insistencia en su fidelidad a

²⁰ En *Conversaciones con Miguel Delibes*, el novelista aclara su postura ante esta cuestión: "[...] podía haber puesto a Menchu en el ataúd y hacer a Mario tan obtuso y vacío como era Menchu [...] si la mujer española era o es así, los responsables somos los hombres españoles en buena medida [...]. [...] la tendencia a relegar la mujer a la cocina, a convertirla en relicario de virtudes domésticas es un error que [...] ha castrado, en todo caso, su iniciativa, inteligencia e imaginación", (César ALONSO DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destinolibro, 367, 1995, p. 68).

Cuadernos literarios 4

prueba de tentaciones, ni un recato propio del espíritu y valores inculcados por la "Sección Femenina" del nacional-catolicismo. No obstante, dicha tanda de estereotipos va entreverada de matices, de anotaciones plenas de sentido, que singularizan a Mario entre los hombres y a Carmen entre las mujeres. Vemos así, a través del filtro constante de la ironía, a un intelectual de provincias acaparado por sus clases, tertulias y lecturas, indiferente a los mimos de su mujer, poco inspirado en la intimidad, totalmente despreocupado del medro que fascina y obsesiona a su esposa (por mucho que Carmen trate de recalcar lo contrario y vuelva a la carga obstinadamente para reprochar a Mario su tacañería y su mezquindad). Defectos aún más ostensibles frente a la obsequiosidad de otros como Elviro, muerto durante la guerra civil en el bando franquista: "ya ves tu hermano Elviro, y no es que yo diga que Elviro fuese un ideal de hombre, ni hablar, pero tu hermano era de otra pasta, tenía detalles. ¿Recuerdas el portamonedas que me regaló la tarde que merendamos juntos en junio del 36?". En los prolegómenos de la historia, Mario no aparece retratado como "una cabeza loca", ni un calavera o un Don Juan, pero tampoco como el "santo laico", el hombre "cabal", al que alababan bedeles y criadas durante el duelo.

En su intento de hacerse valer y afear algunas facetas de su marido, Carmen revela, sin percatarse de ello, las fibras más íntimas y menos confesables de su persona. Lo más destacable en ese aspecto a lo largo del pasaje que nos incumbe es el anuncio o afloramiento de un temperamento sensual, de una conciencia obsesivamente dominada por la pulsión erótica. Por mucho que se ampare en tópicos de castidad y pureza dignos de los más rancios principios del régimen franquista en materia de ideal femenino, se puede constatar que la heroína, por antítesis, desde sus primeras palabras, deja asomar ciertos síntomas de un fantasma sexual incontrolable, aunque, por descontado, trate de simular todo lo contrario con afirmaciones más equívocas que terminantes: "Y luego, a la noche, ni caso, que no he visto hombre más apático, hijo mío, y no es que a mí eso me interese especialmente, que ni frío ni calor, ya me conoces".

En el pasaje, la obsesión por el sexo de Carmen se manifiesta mediante un abanico de motivos interrelacionados y llamados a irradiar todo el texto de modo cada vez más explícito²¹

²¹ Sirva de ejemplo este comentario altamente elocuente al respecto: "Y todavía si la cama te hubiera acercado a mí, vaya, pero ni ese consuelo, lo mismo que si te acostases con un carabinero, que eso es lo que peor llevo, fíjate, y no por el hecho en sí, que de sobra sabes que a mí esas porquerías ni frío ni calor, sino por lo que significa, que ya llovía sobre mojado, Mario [...]" en M. DELIBES, *Cinco horas..., op. cit.*, p. 284.

Cuadernos literarios 4

(con teclas en el prólogo que daban ya la tonalidad: la alusión metafórica al pecado del "adulterio" -citada- y las múltiples y sarcásticas referencias a su opulenta, turgente y perturbadora "poitrine"). La concupiscencia de la que va a ir haciendo gala la heroína, inconscientemente, a su pesar, en capítulos sucesivos, está presente desde su evocación de la fallida y poco gloriosa noche de bodas. Cuando se quedó –como en muchas otras ocasiones, por la incapacidad o falta de voluntad de Mario para satisfacerla- con la miel en los labios. La pulsión carnal resurge en varios momentos del fragmento cuando se evocan directa o veladamente la inconstancia masculina ("no quiero ser injusta, pero tampoco pondría una mano en el fuego"), los celos ante la tentación de la carne experimentada por Mario el "año de la playa" y, muy especialmente, la persistente sospecha de adulterio por el triángulo amistosoamoroso con su cuñada Encarna. A Carmen se la llevan "los demonios" cuando imagina de modo lancinante que esta relación triangular, con morbo añadido, haya podido empezar desde antes de su matrimonio. Los cuchicheos cómplices, las miradas ardorosas y los roces con Encarna en la penumbra de los cines cuando eran solteros, las alusiones a los deberes o favores sexuales del hermano menor con respecto a la viuda del hermano mayor, la referencia al temperamento voluptuoso de la cuñada ("como si no conociera a Encarna, menudo torbellino, hijo"), sus "zalemas y pamplinas" en su relación con Mario, sacan literalmente de quicio a Carmen, que elucubra con momentos de ardor y éxtasis casi cinematográficos frente a las prestaciones rutinarias y espaciadas que Mario reserva para ella. Sospecha que Encarna y Mario sienten desde siempre, desde antes de la guerra civil, una atracción mutua e irresistible.

El momento paroxístico de esta larga y apasionada proximidad sentimental, de esta supuesta aventura extramatrimonial, podría haber sido una noche de pasión y desenfreno favorecida por el anonimato de la capital. La dudosa celebración de la cátedra ganada por Mario en Madrid deja la puerta abierta a todos los arrebatos en la lujuriosa imaginación de Carmen. A su juicio, no cabe la menor duda de que una mujer tan fogosa, del "pelaje" de Encarna, no pudo conformarse con "una cerveza y unas gambas". Y no deja de ser extraordinariamente significativo que la trascendencia de la pretendida escapada adúltera de los cuñados pase a un segundo plano cuando Carmen finja perdonar a Mario sus devaneos carnales ("al fin y al cabo de barro somos") y concentre sus agravios y reconvenciones en la falta de confianza y el mutismo de su marido sobre los detalles de la celebración. Carmen vuelve a la carga en su

Cuadernos literarios 4

diatriba contra la que considera su rival, la querida de su esposo, cuando pone de relieve su intento de usurparle el papel de viuda durante el velatorio ("¡Si parecía ella la viuda!").

Incide en el mismo asunto cuando evoca de nuevo la libido desordenada de Encarna y recalca que siempre había tenido la intuición, la sospecha, por no decir la convicción, de que Encarna, además de haberse solazado con Mario el día de "Fuima", engañaba gozosamente a su marido ("tengo entre ceja y ceja que Encarna se la pegaba, fíjate, no sé por qué, era mucho temperamento para él").

El colofón de la latencia sexual que empieza a estallar en el fragmento se manifiesta en la visión que la viuda ofrece de sí misma, poniendo a menudo el punto focal del relato en su carnalidad, objeto de todos los deseos. Deja muy claro al cadáver de Mario y a los lectores que, si no fuera por sus principios sagrados respecto a la virginidad la fidelidad debida al esposo, podría haber desfogado sus apetencias con un plantel masculino considerable (la lista de galanteadores procaces crece a lo largo de la obra: el rijoso soldado musoliniano Galli Constantino, los viejos pintores "verdes", Paquito Álvarez, desaforado en sus asaltos carnales – "veinticinco años soñando con estos pechos, pequeña" 22 – y muchos otros que el lector recuerda sin duda sobradamente).

En el pasaje Carmen se expresa sin tapujos a propósito de la lujuria que despierta de modo incontenible: "¡Anda que si yo hubiera querido! Con cualquiera, fijate bien, con cualquiera". Es notorio que, de haber cedido a la tentación de los placeres prohibidos del adulterio, al furtivismo amoroso, le hubieran sobrado los pretendientes; personificados en el pasaje por los piropos y requiebros insistentes y libidinosos de Eliseo San Juan, loco y ciego, con el seso sorbido por sus curvas, como muchos otros hombres que siguen mirándola con una lujuria desmedida. Lejos de incomodarla, se diría que esa lascivia flotando a su alrededor la hace sentirse más viva, una "mujer-mujer" de película. El deseo masculino se asemeja, en su forma de entender la mecánica de los instintos, a una especie de "homenaje"²³. De hecho, el poder de seducción y de hechizo de Carmen sobre los hombres, su prurito de sentirse la más suspirada (incluso en competencia con las mujeres de su propia familia), anunciado con pudor al principio, crece por oleadas y se vuelve omnipresente. Las alusiones a la pasión carnal y al instinto son muy numerosas en boca de Carmen hasta el capítulo final, que podría leerse, en

²² *Ibid.*, p. 311.

²³ *Ibid.*, p. 285.

Cuadernos literarios 4

filigrana, salvando todas las distancias, como una parodia del lenguaje místico de Santa Teresa en su intento de explicar su unión con la llama divina: "yo estaba toda aturdida", "y el corazón [...] como desbocado", "igual que anestesiada", "como estar en las nubes", "hipnotizada o lo que quieras", "como tonta, completamente hipnotizada, ni voluntad ni nada"²⁴ (el mismo tono jocoso y sibilino resurge en otros pasajes, por ejemplo al final del capítulo XXI: "que ni podía moverme ni nada [...] como sin conocimiento [...] sólo podía oler, que olía a esa mezcla tan varonil de tabaco y colonia [...]"²⁵).

No obstante, no se nos pueden escapar otros comentarios de Carmen a este respecto, sin duda dirigidos por el escritor, agazapado entre las líneas, a los censores. El mensaje implícito sería que no hay que ser malpensado ni malinterpretar la inocencia de Carmen: son instintos pecaminosos, ciertamente, pero naturales, puestos en el hombre y en la mujer por obra de Dios. La resistencia heroica de la esposa de Mario ante el asedio de las bajas pasiones no haría sino engrandecer su fortaleza de mujer honesta y decente, la reciedumbre de sus valores y su espíritu nacional. Y, lo que es todavía más significativo, en las líneas finales de nuestro pasaje las palabras de Mario a propósito de su descuido e indolencia hasta para evitar embarazos ("no seamos mezquinos con Dios, no mezclemos las matemáticas en esto") invitan a sobreentender la preeminencia del deseo masculino y la naturalidad del sexo procreativo, con palabras de Carmen "como Dios manda".

Otro de los grandes logros novelescos en la presentación de la pulsión erótica de Carmen mediante una espiral de bocanadas de deseo cada vez más palpables, esquivando con habilidad las tijeras de la censura, es el hecho de que el casi adulterio final flote en una neblina de incertidumbre o ambigüedad que incita a una lectura *a contrario sensu*, hasta el punto de que para algunos lectores no quepa lugar a dudas sobre la materialidad consumada de un acto carnal relevante. Sin embargo, del mismo modo que Mario no consumó el matrimonio durante la noche de bodas, la resistencia de la heroína en el último segundo o la caballerosidad de su cortejador (no queda totalmente dilucidado) impiden consumar la fornicación y permiten volver al decoro debido, a imagen y semejanza del teatro clásico. Cerrando de forma ingeniosa y magistral ante la lupa del censor el círculo recurrente del adulterio.

²⁴ *Ibid.*, pp. 309-311.

²⁵ *Ibid.*, p. 267.

Cuadernos literarios 4

Si atamos cabos, aunque queden en el tintero elementos dignos de interés, cabe confirmar que los recursos estilísticos, la tonalidad y las constantes temáticas de las aproximadamente cinco primeras páginas de la novela condensan de modo extraordinariamente tangible y revelador los del cuerpo de la novela "emparedado" entre el prólogo y el epílogo. El texto se perfila como un botón de muestra, en todas sus facetas, de las singulares memorias de un matrimonio de la posguerra española contadas por la voz de una viuda desde una perspectiva interiorizada que obedece a su madeja de obsesiones personales. El fragmento inicial anuncia las recurrencias estilísticas y temáticas que resuenan por toda la novela y la dotan de una coherencia manifiesta. Hemos señalado algunos de los principales procedimientos de cohesión del entramado verbal que convierte la lengua coloquial en alta literatura, dotada de una "musicalidad" que descansa sobre elementos reconocibles: simetrías y paralelismos lingüísticos y temáticos, juego de espejos en el interior de cada capítulo, entre el capítulo de arranque y el capítulo final, múltiples correlaciones y un ritmo interno que una lectura en voz alta del pasaje elegido para el comentario pondría en evidencia.

La fuerza y autenticidad del discurso mental puesto en labios de la heroína es tal que instaura la presencia viva de dos personajes inolvidables y de una riqueza psicológica fuera de lo común. Dos seres de papel a la vez singulares y universales, primorosamente delineados con su propio idiolecto y enmarcados en una época de la historia española de la que la novela la quintaesencia. Se trata de personajes extremadamente matizados y complejos. La visión reductora de ambos personajes salta en pedazos desde los primeros compases del relato: ni Carmen se revela tan cerril, ni Mario tan intachable.

La voz narrativa retrata despiadadamente a su marido y, de rebote, va revelando metódicamente el negativo de su idiosincrasia rica en dobleces. El lector, receptor al inicio de una tormenta de agravios dirigidos a un cadáver imaginariamente resucitado, se transforma en confesor, sobrecogido por la retahíla descarnada de grandes frustraciones, pequeños sueños e intensas pulsiones que anidan en la mente de una clase de mujer prototípica de la época que sirve de marco a la historia. Delibes se convierte en notario y etnólogo de su tiempo. Ha encontrado con agudeza el tono y la horma de su relato, ya que "cada tema no tiene más que una solución adecuada dentro de cada cabeza" y "si todos viéramos la realidad objetiva de la misma manera, el arte habría perdido su razón de ser". El gran escritor vallisoletano burla con

Cuadernos literarios 4

astucia al "toro de la censura"²⁶ dejando llevar la voz cantante a la "desconsolada esposa". Nos ofrece desde este singular punto focal, de forma abrumadoramente irónica, el retrato de un arquetipo de mujer que ha ido desapareciendo casi por completo con los nuevos tiempos. La lectura del personaje ha ido evolucionando hasta en la mente del novelista. Con el paso de los años Delibes se fue poniendo de parte de la viuda.

En cualquier caso, el fragmento en el que nos hemos centrado, inscrito en una obra ya legendaria de la novela española contemporánea, corrobora la riqueza, la carnadura y pervivencia a través del tiempo, de los personajes delibianos que la pueblan. Seres de papel que, tal vez, no hayan dicho, todavía, su última palabra ante futuros lectores pasmados por su humanidad. No sería la primera vez que un cambio de prisma acabara dotando a una novela de nuevos reflejos.

Felipe APARICIO NEVADO es profesor titular, especialista de estudios ibéricos e iberoamericanos, en la Universidad de Haute-Alsace. Sus investigaciones versan sobre la novela hispánica de los siglos XX y XXI, lo instintivo y lo pulsional en literatura, la novela y el cine, la escritura ficcional y factual, Miguel Delibes y la literatura cinegética. Entre sus principales publicaciones: Miguel Delibes : le chasseur d'histoires, París, EPU, 2010 y, como editor, El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal, Jaraíz de la Vera, Ediciones La Rosa Blanca, 2013 y Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea (Roberto Bolaño, Eugenio Fuentes et alii), Jaraíz de la Vera, ILLE, 2016.

Felipe APARICIO NEVADO est maître de conférences en Études Ibériques et Ibéro-américaines à l'Université de Haute-Alsace. Ses recherches portent sur le roman hispanique des XX^e et XXI^e siècles, l'instinctif et le pulsionnel en littérature, le roman et le cinéma, l'écriture fictionnelle / factuelle, Miguel Delibes et la littérature cynégétique. Parmi ses principales publications : *Miguel Delibes : le chasseur d'histoires*, Paris, EPU, 2010 et, comme éditeur, *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, Jaraíz de la Vera,

⁻

²⁶ Juan Goytisolo anotó en "Los escritores españoles frente al toro de la censura" que en España "las cuestiones políticas, sociales, el adulterio, el suicidio, la religión", eran temas tabú y no podían "tratarse de otro modo que de acuerdo con el dogma político-religioso defendido por el Ministerio" (J. GOYTISOLO, "Los escritores españoles frente al toro de la censura", en El furgón de cola, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 55). El propio Delibes ha señalado el logro y alivio de haber conseguido que la novela pasara la criba de la censura sin despeinarse gracias al giro estilístico del soliloquio femenino. La cita es larga, pero sumamente esclarecedora: "En cualquier caso, a lo largo de estos años hay que contar con un elemento perturbador, la censura, que no sólo veda la exposición de situaciones políticas o eróticas, sino realidades económicas y sociales que a la Administración interesa tener ocultas. Pero la censura, que constituyó el freno y sordina de la novela española a lo largo de cuarenta años, acabó en algunos casos por ser un acicate de la imaginación del escritor que le condujo a buscar soluciones inteligentes para decir lo que pretendía decir sin ofenderla ni encabritarla. Ella fue [...] la que me sugirió la técnica a emplear en mi novela Cinco horas con Mario, de forma que sus efectos se produjeran de rebote, los dedujera el propio lector, puesto que en el reiterado monólogo de Carmen nada había que no fuera oficialmente plausible. [...] inicié la novela con Mario vivo, pero su posición disconforme con la dictadura en general, su abrupta crítica de la sumisión política y el consumismo económico, la hacían decididamente impublicable. Así nació la idea de sacrificar a Mario. Con Mario muerto, escuchando impasible las acusaciones mezquinas de su mujer, se idealizaba su figura y, de paso, yo decía indirectamente todo aquello que no podía expresar de otra manera [...]", (M. DELIBES, España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela, Barcelona, Destino, 2004, pp. 161-62).

Cuadernos literarios 4

Ediciones La Rosa Blanca, 2013 et *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea (Roberto Bolaño, Eugenio Fuentes et alii)*, Jaraíz de la Vera, ILLE, 2016.

Cuadernos literarios 4

Hijo:

Espantado de todo, me refugio en ti.

Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti. Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en esa forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos tan pasados por mi corazón.

¡Lleguen al tuyo!

José Martí, Ismaelillo.

Cuadernos literarios 4

TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA POESÍA DE JOSÉ MARTÍ

RENÉE CLÉMENTINE LUCIEN

Sorbonne Université CRIMIC EA-2561

Tres décadas después de los primeros balbuceos de la emergencia de un sentimiento de pertenencia a Cuba en la poesía de José María Heredia a quien rendiría homenaje en 1888 para celebrar al primer poeta de América y encarnación de la cubanía¹, nació José Martí Pérez el 28 de enero de 1853, del sargento español Mariano Martí y Navarro, natural de Valencia, y una joven canaria de Santa Cruz de Tenerife, Leonor Pérez y Cabrera. Lleno del mismo afán de emancipación de Cuba que Heredia, José Martí se enteró del Grito de Yara que dio la señal del arranque del proceso independentista de una de las últimas colonias españolas en América el 12 de octubre de 1868, en la finca de Carlos Manuel de Céspedes, la Demajagua, situada en el Oriente cubano. Si bien criollo por haber nacido en La Habana, Martí no renegó nunca de sus raíces españolas, y cuando fuera necesario, sin odio, llamaría a los peninsulares a que se juntaran a los independentistas cubanos y a participar en la "guerra necesaria".

Esas raíces peninsulares lo vinculaban, pues, estrechamente con el país colonizador, pues había viajado en familia a España entre 1857 y 1859, pero la influencia del Director de Escuela Municipal de La Habana, su padre espiritual Rafael María de Mendive, en cuya casa se debatían cuestiones políticas y sociales sobre la independencia y el porvenir de Cuba, lo confrontó desde la adolescencia a la necesidad de elegir entre la fidelidad a la tradición de obediencia al poder peninsular y acatamiento a los modelos culturales españoles, y la ruptura con un pasado enajenante que habría de desembocar en el compromiso en el movimiento emancipador.

Así escribe en el poema "Yo callaré":

¡Mi padre era español! era su gloria. Los domingos, vestir sus hijos.

¹ José MARTÍ, *El Economista Americano*, Nueva York, junio de 1888.

Cuadernos literarios 4

Pelear, bueno: no tienes que pelear, mejor. Aun por el derecho, es un pecado Verter sangre, y se ha de Hallar al fin el modo de evitarlo. Pero, sino Santo sencillo de la barba blanca, Ni a sangre inútil llama a tu hijo, Ni servirá en su patria al extranjero².

A los diecisiete años, las autoridades coloniales lo condenaron a seis años de presidio y trabajo forzoso en las canteras de piedra de San Lázaro y confinamiento en la Isla de los Pinos. Luego, la represión fue persiguiéndolo, bajo distintas formas, de la deportación a España cuya república de 1873 lo decepcionó por ser tan implacable con Cuba como el poder colonial, así como se trasluce en *La República española ante la Revolución cubana* (1873), al largo y doloroso exilio que aguantó al residir en varios países hispanoamericanos, México, Guatemala, Venezuela. Fue cónsul en Nueva York de Argentina, Paraguay y Uruguay, así que residió en Estados Unidos más de quince años. Como le ocurrió a Heredia, Martí vivió más tiempo en el exilio que en su isla natal.

Fue un muy precoz autor de obras de teatro. En *Abdala* (1869), de obvia índole patriótica, que él se atrevió a publicar en un periódico juvenil, *La Patria libre*, desafía a las autoridades coloniales, desplegando la gesta del héroe Abdala para, en realidad, tratar de la lucha de los revolucionarios cubanos en rebelión contra su condición de colonizados. En 1891, año en que escribió "Versos sencillos", el poeta José Martí, ya portavoz de la cubanidad y antillanidad, afirmándose hijo de América, optó por la lucha revolucionaria con vistas a liberar Cuba del yugo español, renunciando a su quehacer poético. Sin embargo, el mismo día de su muerte en el campo de batalla, durante la segunda guerra de independencia, en Dos Ríos, el 15 de mayo de 1895, apuntó en su diario de campaña sus impresiones de combatiente entre los mambises en las que el poeta expresaba su emoción frente a la profusa y deslumbradora naturaleza caribeña. Fueron su obra de organización revolucionaria y las condiciones de su muerte las que le valieron, después de su muerte, un verdadero culto y el título de "Apóstol".

En sus textos ya escritos, de los cuales destacan "Ismaelillo" (1882), "Versos libres" (1878-1882) y "Versos sencillos" (1891), la línea estructuradora de su reflexión política al igual que su concepción de la poesía radica en su empeño en asumir la tradición colonial para mejor

² J. MARTÍ, *Poesías completas*, Buenos Aires, San José, Ediciones Antonio Zamora, 1970, pp. 255-256.

Cuadernos literarios 4

superarla dando a luz nuevos paradigmas, una nueva visión de Cuba y de América y una creación renovada a partir de modelos heredados.

1- Impronta de varias fuentes, novedad y Modernismo

Un recorrido a través de la obra polifacética de Martí y los varios géneros que fue practicando pone de realce cómo se teje constantemente la impronta de fuentes múltiples y lo novedoso, en el contexto del Modernismo latinoamericano.

Al ser periodista en varios países hispanoamericanos, en México, en Guatemala, en Nueva York desde donde mandaba, en 1882, crónicas a *La Nación* de Buenos-Aires, fue evidenciando una forma muy original de hacer periodismo, no solo al pintar a la sociedad de Nueva York cuyas lacras sociales y virtudes enfatizó, publicando unos testimonios de insuperable agudeza, sino por la estructura formal y el estilo sabroso, incluso poético que dista mucho del de los periodistas de su tiempo. Asimismo, la originalidad de *la dispositio* y *elocutio* de los discursos en relación con el arte y de los de carácter más militante pronunciados delante de los trabajadores tabacaleros cubanos emigrados en Tampa obvian una alta performatividad y magnetismo del orador. Sin embargo, son sin duda el género de la poesía y el ensayo los que captan su más poderosa energía dedicada a su empeño creativo, a su afán de renovación del canon literario, de afirmación de su patriotismo respecto a Cuba y de su apego a América. Significativamente, el ensayo "Nuestra América" (1891), de mayor trascendencia en lo político, económico, filosófico, de estilo vibrante y cincelado, y la producción simultánea de "Versos sencillos" en 1891, evidencian la capacidad de Martí de infundirle una complejidad extremada a la lengua que va forjando.

Plantear la cuestión de la alquimia entre la tradición y lo novedoso en la poesía de José Martí, requiere enfocarse en el que este poeta fuera muy temprano un traductor y lector empedernido. Las traducciones de Martí participan de una amplia familiaridad acumulada con obras que él considera fundamentales por su carácter ético, épico y político, como las páginas de Lord Byron acerca de la libertad de Grecia, o *Hamlet* de Shakespeare por su profundidad metafísica. La impronta de la ingente literatura de la que se nutre y la información histórica y filosófica que va granjeando y asimilando, forjan y dan un matiz asombroso y tejido de complejidad, a su

Cuadernos literarios 4

estilo, mientras su vida y el cuadro dramático, a veces doloroso, de sus circunstancias dan contenida, fuerza, alma a su obra, en la que las tendencias y escuelas literarias resultan trastornadas. Cabe añadir que la labor de crítico de Martí que arranca en México, de 1873 a 1879, y se prosigue en los años siguientes, le permite abarcar un amplio panorama que no se centra solo en lo estrictamente literario, extendiéndose a la música, la escultura, las artes plásticas, por ejemplo obras de Fortuny, los impresionistas cuyas muestras comenta con curiosidad y empatía, y Francisco Goya. Indignado por las carencias de la enseñanza acerca de "la antigüedad" americana, el Martí que, en Nuestra América, aboga por que los hispanoamericanos dejen de imitar a los europeos y vuelvan la mirada hacia la historia de América, "de los incas a acá", -"Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra"-, no deja de enfocarse en "El hombre antiguo de América y sus artes primitivas" valorando con orgullo la excepcional capacidad del hombre americano de "vestir como de ropa natural la idea segura de fácil, brillante y maravillosa pompa", como lo atestiguan "la hermosura de Tetzcontzingo, Copán y Quiriguá", "la profusa riqueza de Uxmal y de Mitla" que superan por su fineza, "los dólmenes informes de Galia" o "los ásperos dibujos en que cuentan sus viajes los noruegos"³. Con igual ahínco, va acercándose al Popol Vuh, y cabe recalcar que, sin pecar de anacronismo, no es desatinado advertir que Martí, al reivindicar el reconocimiento de la cultura autóctona y manifestar un anhelo de distanciamiento crítico con una tradición mimética respecto a Europa, se dedica a una obra rompedora de descolonización cultural estudiada hoy desde la perspectiva decolonial de Walter Mignolo o Enrique Dussel, sin desdeñar la obra de poetas de las dos Américas, poetas de Europa occidental, Noruega, Rusia. Se pone en relación con Hungría, creaciones hindúes, griegas, latinas y alemanas, y, a su juicio, conocer muchas literaturas es librarse de la tiranía de una sola. "Hojear sus juicios es hojear los siglos", como lo subraya Roberto Fernández Retamar⁴. Literaria e ideológicamente, conoce y asimila mucho de lo más impactante de su tiempo y de las antigüedades clásicas, renacentistas, dieciochescas, y con esa cultura, no repite sino que añade, y renovando e innovando, crea lo que en su tiempo, es lo moderno, lo nuevo. Al afirmar que "nadie se libra de su tiempo", su obra viene plagada de resonancias de escritores franceses. Siendo precursor del Modernismo latinoamericano, Martí está impregnado de los valores espirituales y artísticos del poeta mago al estilo romántico

³ J. MARTÍ, *La América*, Nueva York, abril de 1884, en *Ensayos sobre arte y literatura*, Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, París, Éditions Artextos, 2007, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

Cuadernos literarios 4

de Víctor Hugo, con quien el cubano mantuvo una relación intelectual privilegiada, reuniéndose con él en Francia en 1874, traduciendo su texto *Mes fils* y eligiéndolo para componer el panteón de grandes figuras de alcance universal y humanista en la revista *La Edad de oro* destinada a los niños. La relación casi entrañable mantenida entre el francés y el cubano se había fortalecido por el apoyo aportado por Hugo a las mujeres cubanas comprometidas en el movimiento independentista. Con sumo interés, se nutrió de obras de poetas ingleses y norteamericanos, entre los cuales Walt Withman a quien dedicó un ensayo publicado en *La Nación* de Buenos Aires del 26 de junio de 1887 y de quien elogia el modo de vida humilde y sencillo, la veneración por Abraham Lincoln admirado por él y el culto a la Naturaleza⁵, de autores del romanticismo español o más barrocos como Baltasar Gracián.

José Martí se expresa desde una tradición, la dolorosa tradición colonial que es la suya, armónicamente articulada con la tradición europea en lo fundamental, pero deudora de otras tradiciones que matizan los productos culturales de Hispanoamérica —mundo indígena, mundo africano-, una tradición que solo puede expresarse desde un mestizaje inédito, propio de un espacio, y descrito por Martí, desde una situación de exilio, de distanciamiento sufrido conscientemente⁶.

Al respecto, su obra teatral *Patria y libertad: drama indio* (1877), escrita a petición del gobierno de Guatemala mientras residía en este país gobernado por Justo Rufino Barrios da muestras del papel crucial y fundacional que el autor cubano concedía a los autóctonos en la cultura y en la identidad americana, con una insistencia inaudita que irá sistematizando en su ensayo *Nuestra América*. En sus cartas, sus ensayos y artículos publicados en "las entrañas del monstruo", o sea Estados Unidos, en sus discursos de los cuales destaca el pronunciado en el Liceo cubano de Tampa el 30 de noviembre de 1891, y cuyo credo "Con todos y para el bien de todos" delinea los fundamentos de su utopía republicana para los cubanos y sus poemas, el militante se comprometió en la lucha contra los prejuicios racistas contra los negros que envenenaban a la sociedad cubana, valorando la participación crucial de los esclavos y libres de color en la guerra de independencia de 1868-1878 y de la Guerra chiquita de 1878-1879, a

⁵ Raimundo LAZO, *José Martí, hombre apostólico y escritor. Sus mejores página. Estudio, notas y selección de textos*, México, Editorial Porrúa, 1976, p. 202.

⁶ Carmen SUÁREZ LEÓN, *La sangre y el mármol, Martí, el Parnaso, Baudelaire*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, p. 187. Citado por S. HERNANDEZ MONET-DESCOMBEY, inédit pour l'obtention de l'Habilitation à diriger des Recherches, *Formes courtes, Traditions orales et populaires dans l'œuvre de José Martí, Nicolás Guillén et Nancy Morejón*, Françoise Moulin Civil (dir.), Université de Cergy Pontoise, 2011.

Cuadernos literarios 4

favor de la República en armas de Cuba libre. Cabe recalcar que si José Martí, durante su estancia europea se interesó por la filosofía y la concepción de la educación de Karl Krause, que influyeron en su ideario político, no se adhirió a la ideología del darwinismo social de Herbert Spencer, fundamentada en el racismo científico que apuntala la inferioridad de gran parte de la humanidad⁷. El pensador humanista recusó pues la ideología discriminadora y el esencialismo que prevalecían entre la élite blanca hispanoamericana, en su ensayo *Mi raza*, aseverando en las páginas del órgano *Patria* del Partido Revolucionario cubano que él había contribuido a fundar, que:

El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza u otra; dígase hombre, y ya se dice todos los derechos [...] Todo lo que divide a los hombres, todo lo que los especifica, aparta o acorrala, es un pecado contra la humanidad⁸.

Como lo señala acertadamente Ramón Lazo, si la literatura en varias lenguas, al abrirle otros horizontes, le sugiere novedades, ideas, modos de expresión, su estilo es siempre personal, y tanto y más que sus lecturas, "sus vivencias ricas en situaciones dramáticas, en anhelos fervientes, en violentos y perturbadores contrastes, en intuiciones y previdencias proféticas en proyectos titánicos, influyen en y conforman cuanto dice o escribe".

En sus ensayos acerca del movimiento poético modernista, Octavio Paz define el Modernismo cuyo precursor es indudablemente Martí, como "una prodigiosa exploración rítmica de nuestra lengua", enfatiza el interés de los modernistas por la métrica y la versificación, su reanudación de "la tradición de la versificación irregular, antigua como el idioma", su concepción del ritmo "como fuente de la creación poética y como llave del universo"¹⁰, siendo el universo un sistema de correspondencias regido por el ritmo. En el análisis de la historia de los movimientos literarios esbozado por Octavio Paz, se enfoca tanto en Martí como en Rubén Darío, siendo el poeta guatemalteco la encarnación del Modernismo americano por su proyecto estético, pero también por su enfoque crítico de la modernidad estadunidense¹¹. El ensayista excluye que en el modernismo fueran relevantes la lucha de clases

⁷ Paul ESTRADE, *José Martí. Los fundamentos de la democracia en Latinoamérica*, Con la colaboración de la Casa de Velázquez, Aranjuez, Ediciones Doce Calles, 2000.

⁸ J. MARTÍ, Sus mejores páginas, op. cit., p. 52.

⁹ R. LAZO, op. cit, p. XV.

¹⁰ Octavio PAZ, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca breve, 1974, pp. 15-16.

¹¹ Rubén DARÍO, "Oda a Roosevelt", en Azul... Cantos de vida y esperanza [1905], Álvaro Salvador (ed.), Madrid,

Cuadernos literarios 4

y el conflicto entre sistemas económicos y sociales" ¹², lo cual no encaja con lo que se sabe del compromiso social de José Martí, según se nota en las páginas del periódico *Patria*, el ensayo *Nuestra América* y las ideas que desarrolla a lo largo de su militancia política. Al citar uno de los poemas de "Flores del destierro", "Dos patrias tengo yo", Paz comenta que "Si el principio contiene el fin, un poema de uno de los iniciadores del modernismo, José Martí, condensa a todo ese movimiento y anuncia también a la joven poesía contemporánea" ¹³. El sentimiento de pertenencia a una patria de un poeta mago visionario, anclado en el paisaje cubano y americano, sumado a la exaltación lírica de lo íntimo, se obvia en su poética del ritmo y del sujeto, por un uso muy personal de la métrica y formas estróficas españolas tradicionales subvertidas. De las numerosas polémicas en torno al Modernismo marti

ano en las que se involucraron entre otros más, tanto Juan Marinello como Pedro Henríquez Ureña, Federico de Onís, Pedro Salinas, Guillermo Díaz Plaja, Agustín Acosta, Octavio Paz, Iván Schulman, se destaca lo difícil que resulta encasillar a Martí en una escuela determinada. De lo que sí es cierto, es que conforman las señas de la identidad artística de Martí la renovación verbal desde el punto de vista lexical, de la estructura de sus textos caracterizada por la agilidad y flexibilidad, y, para ello, subvierte las formas tradicionales estróficas y su ritmo, de la excepcional condensación del contenido desarrollado. Martí, en la *Revista Venezolana*, de 1881, dio a conocer su concepción de la estética, su independencia en relación con los movimientos artísticos que, como lo afirmó, *encogulla(n)* al creador escritor y artista. Tratándose de la crítica literaria y de las otras artes a la que se dedicó Martí, José Antonio Portuondo tiene en cuenta "la presencia constante de los criterios revolucionarios",

Fue su actitud de revolucionario, hecho a abordar de frente la realidad y a luchar por transformarla en beneficio de todos, la que salvó los juicios de Martí de la caduca y bella e intrascendencia crítica del impresionismo modernista, y los puso, por encima de su tiempo, que él sabía de transición, muy cerca de lo actual y, en sus momentos más felices, de lo perenne¹⁴.

Espasa Calpe, 2002, pp. 201-203.

¹² O. PAZ, *ibid.*, p. 131.

¹³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴ José Antonio PORTUONDO, *José Martí, crítico literario*, Washington, Unión panamericana, 1953, p. 106. Citado por Roberto Fernández Retamar, en J. MARTÍ, *Ensayos...*, op. cit., p. 11.

Cuadernos literarios 4

2- Apoderamiento y subversión de las formas poéticas

a- Ismaelillo, el príncipe regenerador

La evolución que va advirtiéndose en el estilo martiano se debe en buena medida a la acumulación de experiencias vividas e información del escritor y del hombre. Esa evolución fue, pues, una adaptación a la infinita variedad de circunstancias que le tocaron vivir, en lo íntimo, social y político, en una época tan trastornada.

Hay que señalar que la obra de Martí deja clara la atención que siempre despertó en él el niño. La Edad de oro, la revista creada, escrita y publicada por él en Nueva York en 1889, da fe de la importancia crucial que concedía a la educación por un didactismo muy original en el panorama de la literatura hispanoamericano, si bien la chilena Gabriela Mistral le había dedicado parte de su obra poética al niño en su obra poética. Los temas abordados, las figuras ejemplares elegidas, como Bartolomé de las Casas, Simón Bolívar el Libertador y Víctor Hugo, las narraciones y poemas, podían apasionar tanto a un público de lectores menores como mayores pues apuntaban a abrir el horizonte intelectual y espiritual y agudizar la sensibilidad artística de cada uno. El género de la novela al que se dedica poco Martí, deja sin embargo lugar también a su interés por la juventud, en Amistad funesta de tonalidad romántica, siendo su protagonista un joven, que se siente reprimido por el medio en que le toca vivir. Además de aparecer como destinatario en la obra martiana, el niño destaca como testigo de la desgracia social y política, de la inhumanidad como la de aquel esclavo colgado de un árbol a quien mira, horrorizado e indignado el yo poemático, doble de Martí, quien acaba comprometiéndose a luchar contra tal ignominia. Siendo muy joven, en la provincia de Matanzas, venía acompañando a su padre que vigilaba a los que proseguían la trata de esclavos ya prohibida, y fue cuando tomó conciencia de la condición terrible de los esclavos en los barracones antes de que se decretara la abolición total en 1886. El impacto en la sensibilidad del adolescente no se borró nunca, convirtiendo al hombre Martí en abolicionista férreo y enemigo del racismo forjado por el sistema de la plantación:

Rojo, como en el desierto, Salió el sol al horizonte.

Cuadernos literarios 4

Y alumbró a un esclavo muerto, Colgado a un ceibo del monte.

Un niño lo vio, tembló
De pasión por los que gimen:
Y al pie del muerto, juró
Lavar con su vida el crimen.

Pero una de las circunstancias íntimas señaladas, fue el nacimiento y relación del poeta con Ismael, "Ismaelillo", "el príncipe enano". Los poemas que dedicó a su hijo José Francisco (Pepito), nacido el 12 de noviembre de 1878, el año de firma del Pacto del Zanjón entre los combatientes independentistas cubanos y las tropas españolas, lo inmortalizan con aquel nombre bíblico del hijo de Abraham y Nagar, que significa "ser fuerte contra el Destino". Ya comprometido en la militancia por la liberación de su patria, fue separado de su hijo de cinco años por la salida de su esposa Carmen Zayas Bazán a Cuba, harta de la carencia de presencia del padre, quien no volvió nunca a verlo. Lástima que aquel hijo sublimado por José Martí fuera, cuando mayor, el brazo armado de la represión feroz desatada en 1812 contra los militantes del Partido de los independientes de color, en el ejército cubano durante el gobierno de José Miguel Gómez. Los poemas presentados por Martí como "purísimas expansiones de mi amor", con la aspiración a que "es necesario que ese hijo mío, no sufra lo que yo he sufrido", según reza el prefacio, no encajan, según su autor, con ningún otro modelo:

Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, dile que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal como te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala, te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo¹5!

A pesar de proclamar Martí la originalidad indiscutible de su creación, el poema que abre el poemario "Príncipe enano" le está escrito en seguidillas, como casi todos los que lo componen, una combinación métrica ya presente en los viejos cancioneros populares españoles, así como

¹⁵ J. MARTÍ, *Poesías completas*, op. cit., p. 101.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 103-104.

Cuadernos literarios 4

lo subraya el crítico Juan Marinello¹⁷. Se advierte una irregularidad rítmica, lo cual traduce la exaltación lírica del yo hablante. Escrito con forma tradicional, el poema se adapta a la expresión de una regeneración por la poesía, mediante la simbiosis afectiva, espiritual, el compartir entre el padre y el hijo, entre el maestro y el discípulo, puesto que cada uno aprende del otro. El niño, visto desde un enfoque distanciado, parece ser objeto de la veneración como en la poesía mística. En el estribillo que abre y concluye el poema, "Para un príncipe enano/se hace una fiesta", la batalla es una fiesta en la que el padre poeta es guerrero en un combate épico, de la vida y de la poesía, mediante el cual se eleva espiritualmente conjuntamente con el príncipe festejado. Como lo advierte Sandra Hernandez¹⁸, en los versos siguientes,

¿Quiere el príncipe enano Que a hablar vuelva? ¿Que a luchar vuelva Con que mi dueño quiere Que a vivir vuelva? ¡Heme ya puesto en armas En la pelea!

esta poesía lírica y épica se vale de formas de representaciones tradicionales y genéricas, pero subvirtiéndolas, lo humano se vuelve cósmico, lo pasivo activo. El ritmo de los versos va alternando el libre, regular o irregular, apaciguado o exaltado. Se mezclan el énfasis y lo afectivo, o lo expresivo, según los códigos de la versificación, aquí subvertidos.

Asimismo, a pesar de acudir al uso de la forma tradicional del romance en la endecha "Sueño despierto"¹⁹, de título con llamativo oxímoron, de una sola estrofa, lo cual confiere una unidad de tono a la voz poemática encerrada en el sueño, rompe el poeta con la tradición de los versos pares de la rima asonante, pasando a una alternancia en los versos impares, creando así un efecto de extrañeza, puesto que se trata de un mundo al revés, el de los sueños y de la ensoñación. Para el yo poemático, la visión del niño, propia de un estado de ánimo fuera de lo real, despierta la emoción que se desborda líricamente en los versos:

Monarca de mi pecho, Montado alegremente Sobre el sumiso cuello,

¹⁷ Juan MARINELLO, Letras. Cultura en Cuba, La Habana, editorial Pueblo y Educación, 1989, p. 7.

¹⁸ S. HERNANDEZ MONET-DESCOMBEY, op. cit.

¹⁹ J. MARTÍ, *Poesías completas*, op. cit., p. 104.

Cuadernos literarios 4

Un niño que me llama Flotando siempre veo!

b- "Versos sencillos" y Versos libres

Con "Ismaelillo", "Versos sencillos" son los únicos versos publicados cuando era vivo el poeta. Fueron escritos durante la reunión de los representantes de las naciones americanas en Washington, "bajo el águila temible", es decir Estados Unidos de los que desconfiaba Martí por el afán hegemónico de esta potencia con respecto a Hispanoamérica y a las Antillas²⁰; éste se había refugiado en el Central Valley, en la residencia del patriota cubano Tomás Estrada Palma, a dos horas de Nueva York. Los dedicó en particular a su amigo mexicano Manuel Mercado y Enrique Estrázulas, de Uruguay:

Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los han hecho ya públicos. Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras²¹.

En los apuntes y preceptos de Martí en relación con su concepción de la labor del poeta, al tratar de la inspiración, de la emoción y del trabajo necesario para ordenar la obra de arte, –"la emoción, lo principal en la poesía", "guerra a muerte a la poesía cerebral", "es preciso dejar reponerse las inspiraciones"—, se traslucen estas bases que pone en práctica el poeta en "Versos sencillos". Su afición a la sencillez no quiere decir que la inspiración y la asimilación de lo que nutre el poema obren como una traba a la hora de escribir. A partir de una concepción previa de la obra, le infunde su acento personal e inimitable. Considerados como una obra testamentaria, consta que se teje en estos versos en los que domina la forma de la redondilla, lo cual le confiere unidad al conjunto, un mensaje patriótico de alto lirismo, siendo la palma el símbolo de Cuba, y ético, destinado al pueblo cubano:

Yo soy un hombre sincero de donde crece la palma, Y antes de morirme quiero echar mis versos del alma. [...]
Oculto en mi pecho bravo

P. ESTRADE, José Martí, Los fundamentos..., op. cit.
 J. MARTÍ, Poesías completas, op. cit., p. 125.

Cuadernos literarios 4

La pena que me lo hiere: El hijo de un pueblo esclavo vive por ella, calla y muere.

Para Martí, dadas las circunstancias, la creación es sin duda dolorosa, según lo expresan estos versos y los de su *Ars poética*:

Como nacen las palmas en la arena

Y la rosa en la orilla al mar salobre, Así de mi dolor mis versos surgen Convulsos, encendidos y perfumados.

En "Versos libres", como lo expresaba Heredia en su poema "La estrella de Cuba", la estrella sustituye al yugo, aquí en tanto emblema de la bandera de Cuba libre y de la espiritualidad modernista. La luz de la estrella abre el acceso a la elevación trascendental tras el derrumbe de la humillación anterior, así como lo comenta Sandra Hernandez²².

Dijo Martí, al referirse a los pintores impresionistas, en 1886, que "Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia" ²³, evitando el término "fondo" que no le parecía acertado y prefiriendo el vocablo filosófico "esencia". Aquella aseveración, pero también la dinámica inversa o más bien dialéctica entre "rebelión de forma" y "rebelión de esencia", encaja con la misma trayectoria de José Martí, de su pensamiento político que fue radicalizándose mientras avanzaba el proceso de liberación de Cuba hasta la decisión de "la guerra necesaria", repercutiendo en su modo de tratar el lenguaje, el ritmo, de subvertir las formas tradicionales de la poesía.

Renée Clémentine LUCIEN es agrégée de español, doctora en Estudios Románicos por la Universidad Paris IV-Sorbona. Se ha especializado en literatura, civilización y artes de América latina et del Caribe (siglos XIX-XXI). Profesora titular de la Universidad Paris Sorbona, es investigadora del CRIMIC y GRIAHAL. Su investigación versa en la historia cultural, las identidades, la transculturalidad, la teoría literaria y relaciones entre artes visuales y literatura. Publicó Résistance et cubanité (2006), Regards sur 50 ans de vie culturelle avec la Révolution cubaine con Julie Amiot-Guillouet (2010), José Martí: de la Cuba esclavagiste à notre Amérique con Sylvie Bouffartigue et Sandra Hernandez (2015), La novela de mi vida de Leonardo Padura (2020) y más de

²² Sandra HERNANDEZ MONET-DESCOMBEY, inédit pour l'obtention de l'Habilitation à diriger des Recherches, *Formes courtes*, *op. cit*.

²³ J. MARTÍ, *Nueva exhibición de los pintores expresionistas*, *La Nación* de Buenos Aires, 17 de agosto de 1886, en *Ensayos sobre arte y literatura*, *op. cit.*, p. 131.

Cuadernos literarios 4

setenta artículos acerca de escritores del Caribe de habla hispana y francesa de los cuales José Martí, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Leonardo Padura, Abilio Estévez, Eliseo Alberto, Zoé Valdés, Ana María Rodríguez, Margarita Mateo Palmer, Reinaldo Arenas, Franciso Sellén, Ronaldo Menéndez, Arturo Arango, Roberto Burgos Cantor, Aimé Césaire, Édouard Glissant, René Depestre, de los artistas Wifredo Lam, Roberto Matta, Ana Mendieta, Tania Bruguera, José Villa y Agustín Cárdenas.

Renée Clémentine LUCIEN est agrégée d'espagnol, docteure en Études romanes de l'Université Paris IV-Sorbonne, spécialiste de la littérature, de la civilisation et des arts de l'Amérique latine et de la Caraïbe (XIX° – XXI° siècles). MCF à l'université Paris Sorbonne, elle est chercheuse au CRIMIC et au GRIAHAL. Elle travaille sur l'histoire culturelle, les identités, la transculturalité, la théorie littéraire, les relations entre littérature et arts visuels. Elle a publié *Résistance et cubanité* (2006), co-dirigé *Regards sur 50 ans de vie culturelle avec la Révolution cubaine* avec Julie Amiot-Guillouet (2010), *José Martí : de la Cuba esclavagiste à notre Amérique* avec Sylvie Bouffartigue et Sandra Hernandez (2015), *La novela de mi vida de Leonardo Padura* (2020) et plus de soixante-dix articles sur des écrivains de la Caraïbe hispanique et francophone, dont José Martí, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Leonardo Padura, Abilio Estévez, Eliseo Alberto, Zoé Valdés, Ana María Rodríguez, Margarita Mateo Palmer, Reinaldo Arenas, Franciso Sellén, Ronaldo Menéndez, Arturo Arango, Roberto Burgos Cantor, Aimé Césaire, Édouard Glissant, René Depestre, les artistes Wifredo Lam, Roberto Matta, Ana Mendieta, Tania Bruguera, José Villa et Agustín Cárdenas.

Cuadernos literarios 4

DESENCUENTROS EN LA MODERNIDAD URBANA Y OCASO DEL AMAR: APUNTES PARA EL ANÁLISIS DEL POEMA "AMOR DE CIUDAD GRANDE" (*VERSOS LIBRES*, JOSÉ MARTÍ)

JUDITE RODRIGUES

Université de Bourgogne Franche-Comté EA 4182

Nueva York es, a finales del siglo XIX, una "ciudad-mundo" en devenir. En esa época conoce nuevas dinámicas de crecimiento: una fuerte extensión urbana con alta densidad demográfica, un notable desarrollo industrial y un crecimiento económico exponencial. Todo ello conlleva una profundización de las desigualdades sociales. A nivel arquitectónico, la ciudad empieza en esos años de la década de 1890 un proceso paulatino de "verticalización". Nueva York es entonces la metrópoli babélica de todos los superlativos.

En ella Martí se radicó en 1880. Desde ahí, y durante los quince años de su estancia (aunque con varios viajes y residencias en distintas repúblicas latinoamericanas) desarrolló su labor literaria, periodística y política. Al haber escrito sobre los hechos de la actualidad y las transformaciones económicas y políticas, así como los cambios sociales y culturales, y al haber unido la exigencia literaria con la contingencia propia del periodismo, el pensador cubano se erigió sin ninguna duda como uno de los principales cronistas de Norteamérica¹.

La crónica, pasada por el tamiz de la densidad lírica, encuentra su máxima expresión en el poema "Amor de ciudad grande" del poemario *Versos libres*². Este poema, con borradores fechados en 1882³, posee algo de la textura del género cronístico. En el momento de modernidad histórica —momento determinado por la crisis transicional— Martí pone de realce las

¹ Para un estudio de las crónicas martianas: Susana ROTKER, *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992; S. ROTKER, *La invención de la crónica*, México, Fondo de cultura económica, 2005. Susana Rotker recuerda en el inicio de este último ensayo que más de la mitad de la obra de José Martí está constituida por textos publicados en periódicos (calcula que entre 1880 y 1892 escribió más de 400 crónicas sobre Hispanoamérica, Estados Unidos y Europa).

² José MARTÍ, *Ismaelillo*, *Versos libres*, *Versos sencillos*, Ivan A. Schulman (ed.), Madrid, Cátedra, 1992. Citaremos el poema indicando entre paréntesis la numeración correspondiente a los versos en la presente edición.

³ *Versos libres* permaneció inédito en vida del poeta y se publicó por primera vez en 1913.

Cuadernos literarios 4

contradicciones de la dicha modernidad en esta gran urbe atropellada, "ruidosa" y de aliento "mefítico"⁴.

El poema ha de ser comprendido en su hondura autobiográfica ("Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre"5): Martí, poeta en Nueva York, ofrece una composición en la que confiesa su miedo y su rechazo a la "modernolatría" entendida como culto incondicional e irracional al progreso técnico. Conviene desenredar la tesitura crítica de este poema que puede ser leído como una invitación a la vigilancia crítica ante el "monstruo" urbano representado como potencia y fuerza devoradora que aniquila y empequeñece al Hombre. Una de las posibles perspectivas analíticas para este texto es el estudio de la gran urbe como espacio de decadencia espiritual y sentimental resultante de la exaltación tecnicista. Martí es sin lugar a dudas una de las voces precursoras de la "modernidad desencantada". En este poema augura de alguna manera una "mecanización de la vida". La inquietud de su escritura, su indocilidad formal unida a un hábil manejo de los contrastes abruptos y de imágenes de gran fuerza expresiva, son el eco de la tensión y desenfreno de la ciudad moderna. Siguiendo el itinerario lineal del poema se destacarán cuatro momentos que conforman las diferentes etapas en el conflicto o enfrentamiento del Hombre con una maquinaria urbana que oscila entre, por una parte, la promesa de emancipación y, por otra, la explotación y el rebajamiento:

- 1- Crónica de la agonía en la *Gilded Age*: el hombre disminuido (vv. 1-12)
- 2- La edad de la Gran aceleración y el amor como mercancía (vv. 13-42)
- 3- La derrota del Hombre moderno: la "modernidad desencantada" (vv. 43-51)
- 4- Desasosiego en primera persona: el miedo como presagio (vv. 52-65)

1- Crónica de la agonía en la Gilded Age: el hombre disminuido (vv. 1-12)

El título del poema ofrece una abierta expresión de afectos. Igual que un membrete, se alza como una declaración que parece no apelar a ningún matiz. Sin embargo, no es amor *a la* ciudad

⁴ "Nueva York, la ciudad inquieta de calles *ruidosas*", José Martí, *Obras completas. Volumen 9. En los Estados Unidos: escenas americanas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2011, p. 49, "[...] el aire *mefitico* y nauseabundo de Nueva York", *ibid*, p. 124.

⁵ J. MARTÍ, Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos, op. cit., p. 95.

⁶ Emmanuel FUREIX, François JARRIGE, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, París, La découverte, 2015.

Cuadernos literarios 4

grande sino amor de ciudad grande: es el amor que se da en ella, el amor que es posible allí. Esa gran urbe aparece con su nombre en el paratexto, concluido el poema: Nueva York, abril – 1882. Esos referentes concretan un espacio y un tiempo. En los albores de la Gilded Age, Nueva York experimenta un rápido y caótico desarrollo. Todos los indicadores de crecimiento económico se disparan. Los avances de esa segunda revolución industrial son espectaculares: automóvil, electricidad, teléfono... Los cambios científicos y técnicos estimulan un gran dinamismo transformador. Una de las caras de esa época llamada "dorada" es precisamente la ostentación y la prosperidad -caminos de la prosperidad asociados invariablemente al crecimiento de la plutocracia y de los monopolios. El amor de ciudad grande podría por lo tanto ser una promesa: la de los grandes cambios, de un crecimiento y unas riquezas que podrían ser compartidos. Pero esta promesa, este sueño tiene su envés. Y éste es precisamente el que el poeta elige desplegar en el poema. Un poema con acentos agónicos y amargos que parece escrito para conjurar temores. "Amor" (en el título) y "miedo" (en el último verso) son las palabras que encierran una composición que concibe conjuntamente las ideas de promesa, tentación, exaltación, por una parte, pero también, por otra, las de condena, espanto y crítica. De hecho, ambos polos — amor y miedo, esperanza y desasosiego—, son precisamente los que Martí pone de realce en el prólogo a los *Versos sencillos* para definir sus *Versos libres*: "[...] mis encrespados Versos libres, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura".

El arranque del poema sume al lector en un espacio de tropel y hervor: "De gorja son y rapidez los tiempos" (v. 1). Un remolino recorre el primer verso: una alteración del orden sintáctico parece como aventar las palabras al aire. Al arrojar a final de verso el sujeto gramatical, el hipérbaton inaugural produce cierta sensación de vértigo. Esta figura de construcción da cuenta del bullicio y desorden que reinan en la ciudad de Nueva York, y de forma más general en todas las megalópolis del segundo siglo XIX. Existen distintas posibles lecturas e interpretaciones de la palabra "gorja". Este vocablo arcaico podría remitir tanto a la idea de deleite y jolgorio bullicioso ("estar de jolgorio") como al abismo, a la hondura o la profundidad de un terreno⁸. La alteración del engranaje sintáctico, el efecto de desestructuración

⁷ J. MARTÍ, Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos, op. cit., p. 178.

⁸ En su análisis del poema Roberto González Echavarría comenta la polisemia de la palabra: "[...] 'gorja' es, en una de sus acepciones, una hondonada en el cauce de un río, donde el agua se remansa momentáneamente para de súbito proseguir su camino. Pero es probable que la imagen sea geológica y 'gorja' se refiera a una falla por la

Cuadernos literarios 4

y fragmentación recuerdan el vivir despedazado ya planteado en el primer verso de otro poema de *Versos libres*, "Isla famosa": "Aquí estoy, solo estoy, despedazado". La época es la del cambio, del movimiento continuo. Se arremolinan risotadas, ansias y desasosiegos. Son tiempos de miedo al silencio y a su resonancia. Tiempos de pasos presurosos en un mundo urbano acelerado, atropellado.

Los cinco primeros versos concurren a crear un ambiente borrascoso, huracanado y de naufragio: abundan los verbos de acción ("Corre" v. 2, "despeñada" v. 3, "Húndese", v. 4, "hiende", v. 5). La embriaguez urbana estalla en luz, sonido y movimiento 10. Los versos colindan con el efecto de abismo. La primera estrofa sugiere esos movimientos de inestabilidad y oscilación: la mudanza sintáctica ofrece para las formas verbales un sitio ora a principio ora a final de unidad: "Húndese el rayo [...]/ el aire hiende" (vv. 4-5). Se imprime en el ritmo sintáctico el vaivén del oleaje. La ruptura de la cohesión sintáctica que se da en el hipérbaton y el efecto de fragmentación consiguiente alcanzan a plasmar con gran vigor los momentos de rompimientos de olas. La ciudad es como un barco ebrio en la tempestad. En ella las fuerzas de la Naturaleza aparecen dominadas. El hombre sacudido y zarandeado es el tripulante embarcado: "El hombre, como alado, el aire hiende" (v. 5). Con esta comparación, el verso parece augurar la caída de Ícaro: el hombre, arremolinado en la masa tumultuosa de lo urbano, corre el riesgo de desplomarse, náufrago en mar proceloso. Ícaro disfrutó del momento, pero breve fue el vuelo.

En la unidad formada por esos cinco primeros versos se procede a una descripción de la ciudad en esa "edad de las máquinas". Si la primera parte del siglo XIX encarnaba el gigantismo técnico (máquinas de vapor, fábricas mecanizadas, ferrocarriles...), la segunda parte del siglo XIX experimentó una aceleración de los avances técnicos. Podríamos formular la hipótesis de que algunos de esos nuevos artefactos pueden ser los aludidos en los primeros versos. Por ejemplo, el telégrafo y el teléfono: "Corre cual luz la voz; en alta aguja". En efecto en esa

que, al pasar, el aire se adelgaza y corre con mayor rapidez" (Roberto GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, p. 34). En cambio, en su traducción al francés, se optó por la idea de regocijo y alegría: "C'est de la joie l'ère tourbillonnante", Juan MARINELLO, *José Martí*, (Trad. Josep Carner, Emilie Noulet e Irma Sayol), París, Seghers, 1970, p. 128.

⁹ José MARTÍ, Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos, op. cit., p. 120.

Ya Baudelaire, asociando términos profanos y sagrados, describía con semejantes términos la muchedumbre urbana del París de mediados de siglo: "Ivresse religieuse des grandes villes", Charles BAUDELAIRE, Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée. Amœnitates Belgicae, André Guyaux (ed.), París, Gallimard Folio, 1986, p. 67.

Cuadernos literarios 4

década de los ochenta, las calles neoyorkinas se van cubriendo masivamente de cables telegráficos y telefónicos que transforman la voz en carga eléctrica, en pulso de energía. Otra referencia al dominio técnico y sometimiento de la Naturaleza por el Hombre podría ser el pararrayos ("Cuál nave despeñada... Húndese el rayo"). La tempestad lumínica se pude igualmente relacionar con el alumbrado eléctrico y la iluminación de noche que eran son otras de las transformaciones notables de la época. El verso "El hombre, como alado, el aire hiende" podría igualmente hacer referencia a las primeras tentativas de planeadores de navegación aérea. A finales del siglo XIX, en Europa y en los Estados Unidos, la creencia en el progreso técnico parecía triunfar. Sin embargo, la voz de José Martí se opone al optimismo de los discursos que celebraban tales innovaciones. Su mirada es sumamente crítica. La complejidad de las máquinas inaugura según él la era de las aceleraciones y el dominio de ellas sobre los cuerpos, las almas y el entorno natural.

A continuación, la oración exclamativa, de uso frecuente en la escritura modernista, despliega en estos dos versos los signos del afecto: "¡Así el amor, sin pompa ni misterio / muere, apenas nacido, de saciado!" (vv. 6-7). La voz poética descubre su hondo sentir, su espíritu inquieto y desesperado. Estos dos versos son como una respuesta al título. El amor de ciudad grande es amor efímero y fugaz por atropellado, excesivo, inmediatamente sobrante. Nonato y casi muerto, el amor se derrama con demasía sin dejar tiempo al deseo. Domina en estos versos el sentimiento trágico del amor en la ciudad grande.

Se despliega en la unidad que se construye en los versos 8 a 12 el campo léxico semántico de lo despedazado en un espacio carcelario mortífero. Se ofrece aquí una visión dantesca y aterradora del hombre en la ciudad grande. La idea de saturación, tropel, angustia, urgencia, premura nace del vigor de imágenes de gran fuerza expresiva: son cuerpos descuartizados, desmembrados, mutilados. La plasticidad turbadora de la imagen de la "frutilla estrujada" (v. 12) pone de relace la fragilidad de los cuerpos y de las almas a la vez que colorea de rojo sangre estos versos. La fruta estrujada es el alma seca, vaciada de sentimiento. Es igualmente llamativa la aliteración de la vibrante múltiple /r/ ("Rompen", "Rotas", "tierra", "ruedan") que parece simular el chirrido, el crujir de las ruedas dentadas de un engranaje demoledor. La figura de la poliptoton (variación morfológica de una forma verbal: forma conjugada en presente, "rompen" y participio, "rotas"), refuerza la idea de repetición del movimiento, de girar de manivela, de rueda arrastrando los cuerpos. El verbo "romper", en sus dos variantes

Cuadernos literarios 4

morfológicas, inicia los versos 10 y 11. Como filo de hacha los dos verbos hienden las cadenas y unidades sintácticas. La fuerza evocadora de estos versos nace en efecto de la potencia de unos enfáticos hipérbatos y de unos encabalgamientos audaces:

[...] Si los pechos

<u>Se rompen</u> de los hombres, y las carnes

<u>Rotas</u> por tierra ruedan, no han de verse

Dentro más que frutillas estrujadas!¹¹ (vv. 8-12)

Martí refuerza el efecto del hipérbaton con el *encabalgamiento*. Se combinan dos saltos: el de la distribución versal y el del orden sintáctico. Las abruptas dislocaciones de unidades articuladas sintácticamente remiten a esos cuerpos desgarrados y depauperados en un paisaje de devastación. Esta bacanal sintáctica, con asombrosas y espantosas imágenes de cuerpos mutilados, recuerda también a la figura de Prometeo encadenado y agonizante, con las entrañas abiertas. El mito prometeico invita a pensar lo que la técnica aporta al Hombre. En esta primera estrofa Martí describe al hombre de la ciudad grande como fantasmal, desgastado, vaciado e inmerso en el engranaje de un mundo de aceleración donde el amor puro no tiene cabida.

2- La edad de la Gran aceleración y el amor como mercancía (vv. 13-42)

El arranque de la segunda estrofa retoma esa imagen de lo que no ha tenido tiempo de florecer: "Muere, apenas nacido" (v. 7), "[...] muere/ La flor que nace" (vv. 14-15). El amor de ciudad grande, como la hemerocallis, es belleza de un solo día. Es triste por furtivo, efimero y brusco. En los versos 14 y 15 es llamativo el encabalgamiento sirremático en el que la pausa versal obliga a detenerse donde la lengua no lo admitiría. El desequilibrio sintáctico a final del verso encabalgante aumenta la persistencia de la última palabra –"muere" – que se prolonga como en un estertor de agonía. Produce un marcado efecto de abismo, de hondura acentuada.

Esta estrofa se tiñe luego de la añoranza de un tiempo pasado. Los deícticos "aquella" (v. 15), "aquel" (v. 18, v. 24) nos retrotraen a un tiempo olvidado: tiempo de nobleza sentimental, de honradez de las pasiones. Eran tiempos de procesos paulatinos y sosegados: la

100

¹¹ De ahí en adelante el subrayado es nuestro.

Cuadernos literarios 4

perífrasis verbal "irse tiñendo" (v. 25) indica que el desarrollo era entonces progresivo y acumulativo. La enumeración de los versos 18 a 21 dibuja el lento y lánguido deleitarse en un pasado abolido y en un espacio que no era el de la gran urbe. Destacan entonces palabras del campo léxico semántico del disfrute, de la voluptuosidad: "goce" (v. 18), "placer" (v. 20), "grato" (v. 20), "feliz", v. 23). Se recurre al recurso barroco del oxímoron para definir el sentimiento atropellado, vertiginoso y paradójico que es el amor: "goce de temer", "grato susto". Los párpados cerrados en el recuerdo melancólico se abren repentinamente con la exclamación: "¡Ea, que son patrañas!" (v. 26). El despertar es abrupto. Los versos 26 a 29 parecen adoptar la voz del habitante de la gran urbe ante los propósitos del autor: ese ciudadano desprecia el amor idílico y sencillo. En contraposición a esta evocación del pasado, los tiempos del presente se dibujan entonces de forma negativa: ruindad emocional, vileza de los sentimientos.

"[...] Pues ¿quién tiene/ Tiempo de ser hidalgo?": con este verso Martí describe una era de la aceleración, de la carrera hacia la cima. Una sociedad en la que el tiempo es un bien que se desvanece como humo. Quizás el más ilustre hidalgo sea el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Y es éste el que precisamente representa el idealismo y la adhesión a los valores virtuosos y puros. Este mundo objeto de desprecio por parte de Martí es el de la ostentación, de la ornamentación grosera y deshumanizante que se encarna en la figura del magnate, hombre acaudalado y almidonado en indecencia: "[...] Bien que sienta/ Cual áureo vaso o lienzo suntuoso,/ Dama gentil en casa de magnate!" (vv. 27-29). La figura del nuevo millonario neoyorkino de la *Gilded Age* aparece también en las crónicas escritas por Martí y ahí también es el blanco de sus dardos críticos¹².

La parábola del catador que sacia su sed con premura y sin cuidado permite describir el mundo de la inmediatez y de la levedad. Sin miramiento ni consideración, el vil y altanero catador acaba tirando la copa. Los versos alcanzan entonces a dibujar una *vanitas* de alto valor simbólico. El catador aparece tocado con corona de mirtos, una flor comúnmente asociada a Afrodita, Diosa del amor. Sin embargo, su cuerpo se marchita y consume en espectralidad.

¹² Así describe en una crónica de 1885 al millonario Cornelius Vanderbilt: "Nada es tan repulsivo como un hombre acaudalado que se repliega en sí y descuida los dolores de los hombres. Es un criminal, sin duda: un criminal por omisión. [...] Un hombre hay en New York de fama universal por su fortuna [...] ha levantado en la Quinta Avenida [...] la catedral de la riqueza", J. MARTÍ, *Obras completas. Volumen 10. En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, pp. 145-146.

Cuadernos literarios 4

Recuerda la figura del esqueleto copero: "No son los cuerpos ya sino desechos,/ Y fosas, y jirones!" (vv. 36-37). El polisíndeton dibuja en estos versos una danza macabra en la que los esqueletos se dan la mano en cortejo. La copa derramada, el cuerpo cadavérico, el motivo floral son elementos usuales en las representaciones de las *vanitas*. El poema resalta la vacuidad de una vida voluptuosa en la que placer, belleza y amor son efímeros por frívolos en este caso. Con el ejemplo del "hábil catador" (v. 33) el poema personifica la edad de la aceleración en la que reina la despreocupación, la dejadez y la negligencia.

Los versos describen luego un mundo en negativo. La conjunción adversativa "sino" introduce en dos ocasiones la idea de contraposición de dos mundos, dos visiones antagónicas. Domina así el efecto de contraste en los versos 37 a 42. Entre la primera negación, "No son" (v. 38), hasta la segunda oración coordinada introducida por "Sino" (v. 41), se explayan tres versos que dibujan lo anhelado por el sujeto poético, el deleite que no se da. El alma de esos catadores se expone aquí en la metáfora de la fruta:

¡No son como en el árbol fruta <u>rica</u>
En cuya <u>blanda</u> piel la almíbar <u>dulce</u>
En su sazón de madurez rebosa,—
<u>Sino</u> fruta de plaza que a brutales
Golpes el rudo labrador madura!¹³ (vv. 38-42)

Los tres adjetivos en los versos 38 y 39 logran detener gustosamente el tiempo en la descripción de lo inalcanzado e inalcanzable. La metáfora de la fruta recuerda a la figura de Tántalo intentando asir en vano con sus ansiosas manos la fruta fugitiva. En contraposición al mundo espectral —desolado y desatento— brotan aquí, como en un destello, tres versos que dibujan lo deseado. La fruta deseada —carnosa, jugosa— es la del tiempo otorgado, ese tiempo que pide la maduración, que pide la naturaleza ("su sazón de madurez"). Es la fruta que, sola, se desprenderá del árbol. La otra es la que se madura a golpes, o sea artificialmente, sin labor del sol. Es la que ha sido recogida a destiempo.

La comparación con el proceso de maduración permite dar sentido al refrán que reza que hay que "dar tiempo al tiempo". Ante la era de la aceleración y la inmediatez, el poema invita a pensar desde la sabiduría de la naturaleza, desde la lentitud del hacedor. Al catador, partidario

-

¹³ El subrayado es nuestro.

Cuadernos literarios 4

de los impulsos apresurados, ese que solamente prueba y solo sabe saciarse a través de muchas copas, le falta aprender a robarle tiempo al tiempo.

3- La derrota del Hombre moderno: la "modernidad desencantada" (vv. 43-51)

Las exclamaciones que encabezan la tercera estrofa acaban completando el cuadro, iniciado a principio de poema, que procura definir el momento histórico. Con el empleo del verbo "ser" se determinan y concretan los atributos del mundo moderno en esa gran ciudad de finales de siglo XIX. Recordamos que el verso inaugural definía los tiempos ("De gorja son y rapidez los tiempos", v. 1), el verso 43 perfila ahora la descripción:

¡La edad <u>es</u> ésta de los labios secos! ¡De las noches sin sueño! ¡De la vida Estrujada en agraz! [...]

Se desarrolla aquí el campo léxico semántico de lo reseco, marchito y desecado ("estrujadas", v. 12; "fosas, y jirones", v. 37) con la expresión "labios secos" (v. 43), y de nuevo el adjetivo "Estrujada" (v. 45). La metáfora de la uva sin madurar retoma la idea ya evocada de lo apresurado y lo hecho con indebida antelación. El agraz se obtiene en efecto exprimiendo el racimo en estado de envero y todavía inmaduro. Es lo extraído, lo catado, antes de sazón y tiempo. La vida "estrujada en agraz" evoca la vida apenas incipiente. La que se malgasta a destiempo en el verdor de lo que es aún imperfecto. La descripción de los modos de amar en la gran urbe se completa con una descripción de los modos de vivir en esa misma ciudad de la Gran aceleración. La vida "estrujada en agraz" es pues también la vida agria de las horas regaladas a los oficios y las labores nocturnas en el mundo urbano. Son los cuerpos molidos en el trabajo. Cuerpos que bien podrían ser los de los niños —mano de obra ágil, barata, numerosa—que contribuían a impulsar la pujante economía estadounidense de finales de siglo, trabajando en fábricas de vidrio, manufacturas, hilanderías, etc. Aunque son algo posteriores a la redacción del poema, las icónicas fotografías de Lewis Wickes Hine permitirían documentar perfectamente la explotación laboral infantil. Quizás esos cuerpos infantiles sean los "estrujados

Cuadernos literarios 4

en agraz", los machacados a "medianoche en el puente de Brooklyn" (fotografía de Lewis Wickes Hine, 1906), los cuerpos fatigados en una ciudad que no para ni para dormir.

La palabra "estrujada" merecería quizás también un rápido comentario. El proceso de extracción del agraz remite a imágenes en las que la máquina muele la pulpa. Si seguimos con la interpretación del hilo metafórico de los trabajadores en la era industrial, se nos presentan imágenes en las que el acero y el cuerpo se ensamblan: un imaginario de los cuerpos maquínicos. En este caso igualmente, la fotografía "Mecánico trabajando en máquina de vapor" de Lewis Wickes Hine nos parece reflejar ese momento de la historia de la industria moderna en el que el hombre se convierte en una pieza más de una máquina del sistema productivista.

Regresamos al programa de la primera estrofa, volviendo a la metáfora cinegética. Esta metáfora de los cazadores completa el cuadro de descripción presentando al espíritu del hombre como una liebre perseguida buscando acogida en el regazo de matorrales. En el bestiario martiano la liebre no es animal común por lo que resulta aun más llamativo el símil. Son las metáforas enhebradas ("Como liebre", v. 46; "Cual en soto selvoso", v. 49, "Cual rico cazador", v. 51) las que van a poder dar cuenta del bullicio, de la alteración y del peligro en esta escena de cacería. La liebre huye veloz a la sombra del cañón y va envuelta en el rumor de la jauría. Los versos 46 a 51 muestran una aceleración del ritmo que entronca con la idea de los tiempos de la aceleración antes aludidos. Es ésta una escena que expone perfectamente el desasosiego espiritual de la época.

Esta corta estrofa de nueve versos traza un diagnóstico de aterradora desolación y amargura: se da una pérdida de fe en la idea de progreso, los ideales se han desvanecido. El vacío constituye el árido horizonte de la modernidad *fin de siècle*. De hecho, esta estrofa encierra el único enunciado interrogativo del poema: "¿Qué es lo que falta / Que la ventura falta?". La dicha es esquiva y el hombre no ha sabido asirla, se ha dejado llevar por las quimeras y las promesas prometeicas del progreso. La esperanza en el progreso se ha convertido en una amenaza. El poeta materializa en este salto del encabalgamiento entre dos vacíos (repetición del verbo faltar) la contundente derrota del Hombre moderno a ojos del sujeto poético ha perdido la virtud, la inocencia y la integridad.

La "modernidad" del siglo XIX no solamente afectó a las dinámicas de industrialización o de urbanización sino también al sentimiento de temporalidad. Lo que estaba en juego era una nueva relación al tiempo. Tiempo de la aceleración, pero también tiempo que tenía que apelar

Cuadernos literarios 4

a un futuro lleno de promesas, de poder transformador, de nuevos horizontes políticos. Sin embargo, para algunos como Martí, lo que sobresale es el "envés" de la modernidad. Esta estrofa da cuenta de la inestabilidad del presente, del desconcierto (figurado en la desorientación de la liebre aturdida) y del derrumbe de ciertos puntos de referencia. El mundo industrial ya era criticado por su fealdad y su contaminación, pero también porque provocaba más miseria y privación. José Martí completa un cuadro crítico que pretende cuestionar los fundamentos de la modernidad diagnosticando la pérdida categórica de la felicidad, de una pureza de alma. Su sensibilidad poética esboza las frustraciones e infortunios de la "modernidad desencantada".

4- Desasosiego en primera persona: el miedo como presagio (vv. 52-65)

En la última estrofa irrumpe con estruendo intenso y penetrante la primera persona del singular que hasta entonces en el poema solo había aparecido furtivamente en plural con el posesivo "nuestro amor", (v. 24): "¡Me espanta la ciudad! [...] / ¡Tengo miedo ¡ay de mí!" (vv. 52, 54). Entroncando con la tradición romántica, la voz poética retumba ostentosa y rabiosamente en ecos de exclamaciones repetidas: "ay de mí", "oh dolor" (v. 60). Desde la honradez, manifiesta su desasosiego, intransigencia y rechazo: vive como desterrado en la propia ciudad, ajeno a la modernidad tecnófila y estéril.

Reanudando con la metáfora de las copas, la ciudad aparece aquí como la que se ofrece, seductora y tentadora, con sus copas rebosantes. Es la bella escanciadora. Su vino es embriagador pero la vida que propone es trunca e infecunda. Su vino es abundante, se vierte profuso, pero no colma ni calma la sed en esa edad "de los labios secos". La expresión "copas huecas" (v. 53) da a entender la superchería, la oquedad, el vacío de una vida que conducirá a un vivir a medias. La imagen del brebaje que corroe y corrompe desde dentro resulta sumamente llamativa. El veneno por el cuerpo se diluye y distribuye, pero la metáfora elegida para explicitar el gesto de desgaste y deterioro es la de un espíritu cruel y destructor que a mordiscos pica y carcome por dentro: "Cual duende vengador los dientes clave!" (v. 56). La imagen, violenta y despiadada, recuerda al águila que, incesablemente, le corroe el hígado a Prometeo. Terrible venganza, ponzoña negra para quien bebe del cáliz de la ciudad moderna.

Cuadernos literarios 4

Esas copas ofrendadas son las de la creencia en una lógica infalible del progreso, las del culto a la eficiencia, las del triunfo de la racionalización, las de los valores mercantiles. Ante tal panorama y tales ofrendas, el poeta, que no comulga con la furia cautivadora, se da a la fuga. Siente la amenaza y postula otra vía. Aparta el cáliz. Él, tiene sed de sosiego y armonía. Sin embargo, esa línea, ese deseo del amor puro y sencillo, solo se dibuja en filigrana, en contraposición. El poema tiene por lo tanto más bien un carácter "defensivo". ¿Cuál es el antídoto? ¿Cuál sería el otro mundo deseado? El "yo" del poema y los afectos invaden la última estrofa. La carga emocional —el miedo experimentado y pregonado—, desempeña la función de alerta. Son palabras que suenan como consejos, advertencias, presagios. Tienen sin lugar a dudas carácter de admonición.

Recurriendo a un lenguaje que se acerca en alguna medida a la lengua de la liturgia, el "yo" poético se hace oficiante invitando a los turiferarios de la modernidad a tomar y beber del cáliz de una sangre que es la de las "frutillas estrujadas" (v. 2): "Tomad vosotros, catadores ruines, / De vinillos humanos" (vv. 61-62). El vino consagrado es aquí "jugo de lirio" (v. 63). Obvio resulta oír "delirio". El calambur participa de esa representación de un mundo donde los tiempos son acelerados y jadeantes.

El último verso ("¡Tomad vosotros [...] Tomad! ¡Yo soy honrado, y tengo miedo!", vv. 61-65) introduce un contraste adversativo en el que el poeta se resiste con toda entereza a participar de la bacanal urbana. La doble aliteración de tempo regular (t-m / t-m / t-m: "temor", "tomad", "tengo miedo") establece y perfila el ritmo entrecortado de la ciudad demoledora con sus vidas desgastadas, consumidas. Igualmente, el último verso hace eco al prólogo del poemario: "Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado" Al finalizar el poema, José Martí reanuda pues con esta palabra, añadiendo a la declaración de resistencia una declaración de vulnerabilidad. Es entero, pero flaquea.

"Amor de ciudad grande" es un poema de gran intensidad y altura: en primer lugar, por su carga íntima, en la que se desvela la congoja que punza al poeta, pero también por su reflexión sobre los modos de vivir y amar en las megalópolis babélicas, febriles, excluyentes, olvidadizas, cambiantes y devoradoras. Sin lugar a dudas, el amor de ciudad grande es desamor, desasosiego y alienación. La copa que ella obsequia contiene un vino agrio, el de una muerte sin fin. La

¹⁴ J. MARTÍ, Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos, op. cit., p. 95.

Cuadernos literarios 4

escritura de José Martí navega firmemente por aguas de la resistencia a la modernidad. Escribe este poema desde una postura crítica. Prometeo encadenado es el emblema ambivalente de ese momento en que el progreso abre puertas hacia futuros deseables (libertades públicas y posibilidad de bienestar para algunos) a la vez que deja entrever el vacío de espíritu y otros cuantiosos males. La industriosa, multitudinaria y arrebatada Nueva York representa precisamente las contradicciones de la edad moderna. En la escritura del poema fluye un caudal metafórico de gran potencia sugestiva. Escribiendo desde el espanto, ofrece una sintaxis indómita, descuartizada en hipérbatos. La escritura poética permite dar cuenta de cuánto mutilan y envilecen las grandes urbes, de cómo se ven desgastados los cuerpos en los tiempos ruines de la aceleración. Considerando que la labor de la poesía es la de transformar la desoladora realidad, el poeta apela a una "sangre nueva" que permita la emancipación y la construcción de un mundo en el que el alma pura y el amor sincero (el que no ha sido brutalizado por la rapidez y la vileza) tengan plenamente cabida.

Judite RODRIGUES es doctora por la Universidad Paris Nanterre y ocupa actualmente un puesto de profesora titular en el departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Borgoña. Es miembro del laboratorio TIL-EA 4182 donde desarrolla su investigación en el equipo "*Image et Critique*". Tras una tesis dedicada a la obra del poeta hispanomexicano Tomás Segovia (*Les possibilités du nomadisme. L'écriture poétique de Tomás Segovia*, Éditions Orbis Tertius, 2014), ha desarrollado sus principales líneas de investigación en el estudio de la poesía y la literatura gráfica en el área hispánica.

Judite RODRIGUES a obtenu un doctorat à l'Université Paris Nanterre et occupe actuellement un poste de maîtresse de conférences au sein du département d'Études Hispaniques de l'Université de Bourgogne. Elle est membre du laboratoire TIL-EA 4182 dans lequel elle intègre ses recherches dans les travaux de l'équipe « Image et Critique ». Après une thèse consacrée à l'œuvre du poète hispano-mexicain Tomás Segovia (*Les possibilités du nomadisme. L'écriture poétique de Tomás Segovia*, Éditions Orbis Tertius, 2014), ses recherches portent principalement sur l'étude de la poésie et la littérature graphique dans l'aire hispanique.

Cuadernos literarios 4

[...] en mi buzón había un mensaje del compadre Toto, el cual procedí a abrir con mi mejor entusiasmo, y que no era una carta sino una especie de telegrama que decía: "Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste".

Horacio Castellanos Moya, Insensatez.

Cuadernos literarios 4

CASTELLANOS MOYA Y LAS FORMAS DE LA VIOLENCIA EN LA POSGUERRA

SERGIO COTO-RIVEL

Nantes Université Laboratoire CRINI

La obra del escritor Horacio Castellanos Moya se presenta actualmente como una referencia indispensable en el ámbito literario para la comprensión no solamente de procesos estéticos contemporáneos, sino también para el conocimiento de las sociedades de posguerra en Centroamérica, particularmente en el caso de El Salvador y Guatemala. Nacido en Honduras en 1957, aunque de nacionalidad salvadoreña, Castellanos Moya ha desarrollado una amplia obra literaria desde la aparición de sus primeros cuentos en los años ochenta, hasta la publicación de más de una docena de novelas con numerosas traducciones en la actualidad¹. El tratamiento de temas complejos de la historia centroamericana, así como la profundización en contradicciones universales del alma humana lo han colocado poco a poco como una referencia importante de la literatura en lengua española.

La crítica literaria latinoamericana, y centroamericana en particular, se ha interesado ampliamente en la obra del autor salvadoreño gracias a la relación estrecha que se puede ver dentro de ella entre ficción, historia y memoria, la cual se manifiesta por medio de numerosos personajes, situaciones y contextos que hacen referencia a episodios violentos de la historia de las últimas décadas en la región². Es precisamente dentro de esta historia reciente vinculada directamente con el fin de los conflictos armados (1992 para El Salvador y 1996 para Guatemala) que la obra narrativa de Castellanos Moya ha sido típicamente situada como una producción que construye una visión de mundo particular en la posguerra centroamericana. No

¹ La más reciente de ellas: *El hombre amansado* (2022) publicada por Random House.

² Beatriz CORTEZ, Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra, Guatemala, F&G Editores, 2010. Sergio COTO-RIVEL, Fictions de l'intime. Le roman centre-américain contemporain, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017. Alexandra ORTIZ WALLNER, El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2012.

Cuadernos literarios 4

obstante, las distintas manifestaciones de violencia producidas durante los años de enfrentamiento político y armado toman nuevas formas a partir de la firma de los tratados de paz, siendo esta en gran parte la constatación que el autor realiza en muchas de sus novelas y cuentos, por ejemplo, al preguntarse de manera más o menos directa ¿en qué medida las sociedades centroamericanas de posguerra se ven enfrentadas a una transformación de la violencia que permite su perpetuación?

Desde sus primeras novelas como La diáspora (1989), Baile con serpientes (1996) o El asco. Thomas Bernhard en El Salvador (1998), el autor se dio a conocer en la literatura contemporánea como una de las voces más críticas y polémicas de las realidades centroamericanas, y salvadoreña en particular. Especialmente a partir de la publicación de El asco es posible ver de qué forma numerosos estudios críticos se centraron en el análisis de la posición de la obra de Castellanos Moya dentro del contexto literario regional y sus vínculos con el conflicto reciente y la memoria histórica. Dos de las características identificadas en esta primera parte de su producción se relacionan con la desmitificación de los discursos y compromisos de la izquierda, como se pueden ver en La diáspora, o el claro posicionamiento crítico sobre la realidad salvadoreña, la hipocresía y los discursos identitarios que Edgardo Vega, protagonista de El asco, desarrolla con detalles a lo largo de su trama.

En novelas como *El arma en el hombre* (2001) y particularmente *Insensatez* (2004) vemos un interés marcado por la manera en que las sociedades centroamericanas de posguerra se enfrentan a las heridas del pasado reciente y a las implicaciones materiales y sociales de varias décadas de una importante historia de violencia. Es además inevitable vincular estas producciones con formas literarias comprometidas de las décadas anteriores por medio de voces narrativas en primera persona como es el caso del género testimonial, el cual se consolidó e institucionalizó como una modalidad discursiva apropiada para representar y vehicular los compromisos y denuncias de la izquierda³. No obstante, ficciones de la posguerra como las anteriormente citadas, pese a la utilización de formas narrativas cercanas al testimonio, introducen importantes críticas no solo a las contradicciones de los compromisos anteriores, sino también a los procesos de paz y de recuperación de la memoria histórica que se desarrollaron justo después. A partir de estas constataciones, la crítica literaria

³ Ver Werner MACKENBACH, "Realidad y ficción en el testimonio centroamericano", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2 (julio-diciembre), 2001.

Cuadernos literarios 4

centroamericanista comienza a caracterizar un periodo particular propio a la literatura producida después de los principales conflictos e identifica en la llamada ficción de posguerra no solo la manera en que los relatos testimoniales propiamente dichos dejan de ocupar una posición preponderante y una validez reivindicadora, sino también la manera en que las novelas posteriores se valen de distintas estrategias discursivas del testimonio para dar una nueva dimensión crítica de la historia reciente:

Los grandes relatos "magistrales" del testimonio con su pretensión totalizadora de la verdad se vuelven obsoletos, la relación simbiótica entre el testimonio y los proyectos revolucionarios se disuelve, la fragmentación, la individualización y la relativización se propagan. Sin embargo, el recurso a técnicas testimoniales mantiene relevancia, sea como un elemento narrativo (re)ficcionalizado en una serie de novelas centroamericanas, sea para documentar las experiencias en los acontecimientos más recientes de la historia centroamericana en el marco de las políticas de la memoria, pero llano en forma de textos que pretenden construir una o la memoria, sino que relatan memorias colectivas y/o individuales, en plural⁴.

Es claro que para Castellanos Moya la exploración del pasado reciente en la región centroamericana se convierte en un tema capital en la estructuración de sus distintas novelas, de manera que es posible identificar un interés en comprender los efectos que este tiene sobre las sociedades contemporáneas⁵. Otras novelas más recientes como *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013) y *Moronga* (2018) funcionan, con sus particularidades formales y estéticas, dentro de esta misma lógica, estableciendo en algunos casos importantes relaciones intratextuales respecto de los personajes y eventos que aparecen en ellos.

Este es el caso igualmente de Erasmo Aragón, protagonista de su última novela *El hombre* amansado (2022) y que veíamos ya en otros de sus textos, particularmente protagonizando la

⁴ W. MACKENBACH, "Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción", B. CORTEZ et alii (eds.), Hacia una historia de las literaturas centroamericanas, Tomo III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos, Guatemala, F&G Editores, 2012, p. 239.

⁵ En una entrevista el autor responde lo siguiente cuando se le pregunta sobre la inscripción de su obra dentro de la violencia del conflicto armado: "Hubo un régimen militar (una dictadura corporativa de la institución castrense) que se instaló a finales 1931 y colapsó medio siglo más tarde, en 1981. Ese colapso llevó a la guerra civil de una década en la que no hubo un vencedor militar, sino un final negociado entre el ejército guerrillero y el ejército gubernamental. A partir de 1992, esos dos polos conviven democráticamente como fuerzas políticas, en medio de un charco de violencia criminal. Esa es la explicación histórica, muy esquemática, por cierto. Pero sirve como telón de fondo a mis novelas, que por medio de diversas tramas y personajes evidencian que los dos polos o contendientes se parecen demasiado." Luis MARTÍN-ESTUDILLO, "Horacio Castellanos Moya: 'El engranaje quiere controlar hasta el más ínfimo de nuestros actos", *Iowa Literaria*, Contrapunto, 1, 2019.

Cuadernos literarios 4

investigación sobre Roque Dalton en *Moronga*⁶. La familia Aragón aparece en realidad como una constante en numerosas novelas a partir de la publicación de *Donde no estén ustedes* por medio de las cuales es posible ir completando informaciones sobre la historia y contexto en el que se desarrollan los personajes de la familia, en especial sobre el asesinato de Albertico Aragón, miembro importante de esta. Por medio de numerosos elementos intratextuales el autor, además de establecer una serie de relaciones centrales dentro de su narrativa, logra situar a sus personajes en un contexto que comprende varias décadas de la historia de El Salvador. Esta particularidad formal de la estructura narrativa en las novelas de Castellanos Moya refuerza los elementos antes mencionados sobre las estrategias para acercarse al pasado reciente del país, a los procesos históricos que lo han determinado y en particular a las diferentes formas de violencia que han funcionado en diferentes niveles en las sociedades centroamericanas a lo largo del siglo XX.

Formas de la violencia

En una conferencia titulada "El cadáver es el mensaje. Apuntes sobre literatura y violencia", Horacio Castellanos Moya propone una mirada retrospectiva sobre su propia obra a partir del lugar que han ocupado en parte de ella las representaciones de la violencia. El punto de partida de su reflexión se basa en las reacciones provocadas por el personaje de Robocop, protagonista de su novela *El arma en el hombre* (2001), el cual se caracteriza por la frialdad con la que realiza una larga lista de hechos delictivos que van desde robos hasta tortura y asesinato. Sin embargo, la ficción literaria se ve en muchos casos sobrepasada ampliamente por la realidad del continente que aparece cada semana en las crónicas de sucesos crueles y violentos de los periódicos nacionales:

He aquí una situación insólita que enfrentamos algunos escritores latinoamericanos: la realidad de la violencia criminal que afecta a nuestras sociedades es de tal magnitud que nuestras obras de ficción resultan a veces conservadoras y palidecen ante los hechos

⁶ Sobre las diferentes relaciones intratextuales ver: Magdalena PERKOWSKA, "Cuando todo se sabe: sociedad de la vigilancia y desplazamientos del policial en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 41, 2020, p. 13-29.

⁷ Horacio CASTELLANOS MOYA, *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Centro Cultural de España, 2010.

Cuadernos literarios 4

cotidianos, de tal manera que un texto que en un país europeo se consideraría una novela negra y cruda, en México, Colombia o El Salvador parecerá *light* frente a la lectura de la página diaria de sucesos del periódico⁸.

El autor reflexiona igualmente sobre el desarrollo de una llamada literatura de la violencia en América Latina y cómo se manifiesta en distintas estéticas literarias, así como la manera en que esta pone de relieve la crudeza y el dolor que se pueden encontrar en el continente. A manera de ejemplo, vemos cómo esta situación se hace evidente por un lado en las novelas relacionadas con el sicariato en Colombia⁹ o con el narcotráfico en México¹⁰, por solo citar dos de los casos más conocidos de este tipo de producciones. Por otro lado, el contexto centroamericano se ha visto ampliamente ilustrado en textos que ponen de relieve primeramente los compromisos políticos con la izquierda, las guerrillas y grupos revolucionarios o los testimonios de las víctimas de los enfrentamientos¹¹; así como, de manera posterior, aquellos relacionados con el tratamiento de la memoria histórica y la reconstrucción de las sociedades de postconflicto. Castellanos Moya, por su parte, analiza la manera en que, en el caso salvadoreño, así como en otros contextos del continente, la violencia parece reciclarse, es decir, pasar de un lado a otro, de una forma o identificación hacia otra, sin necesariamente desaparecer, sino que más bien demuestra su perpetuación con efectos devastadores.

No es casualidad que el autor haya hecho mención en su conferencia del personaje de Robocop para ilustrar el impacto de los diferentes niveles de violencia en la sociedad salvadoreña de posguerra. En efecto, es posible identificar en él también esta característica particular citada anteriormente sobre el paso de formas de violencia política en el marco del enfrentamiento a otras despojadas de compromisos ideológicos y relacionadas con crímenes comunes en una sociedad con grandes desigualdades económicas. Este personaje de mercenario que participó en escuadrones de la muerte durante la guerra se vale de su experiencia para funcionar en una nueva etapa nacional fuertemente marcada por las secuelas del conflicto, las desigualdades socioeconómicas, la circulación de armas y la corrupción de las élites políticas. En este sentido, el personaje encarna un posicionamiento desligado de todo tipo de compromiso

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ Autores como Fernando Vallejo, Óscar Collazos, Jorge Franco o Arturo Álape.

¹⁰ Autores como Élmer Mendoza, Yuri Herrera, Homero Aridjis, Eduardo Antonio Parra, entre otros.

¹¹ En esta categoría se incluyen todos aquellos textos que han sido clasificados dentro de las producciones testimoniales centroamericanas como es el caso de *Me llamo Rigberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas o *No me agarran viva* (1983) de Claribel Alegría y D. J. Flakoll.

Cuadernos literarios 4

político y ético, preocupado solamente de su propia sobrevivencia y sin tomar en consideración las consecuencias de sus actos. La subjetividad del mercenario hace eco entonces a este sistema violento que lo ha producido y que se renueva cada vez para adaptarse al momento que le corresponde, así como de forma evidente a la capacidad de violencia descarnada que implica su apodo cinematográfico.

Robocop aparece primeramente en la novela *La diabla en el espejo*, publicada en 2000, aunque no como personaje principal. El relato en este caso es construido a partir de la voz en primera persona de Laura, una mujer de la burguesía salvadoreña quien construye un extenso monólogo dirigido a una amiga no identificada y que corresponde con un narratario o en cierta medida lectora ideal de relato. Laura asiste al funeral de su amiga Olga María Trabanino y trata de conducir una especie de investigación paralela a la de la policía sobre las causas del asesinato de esta. En segundo lugar, tenemos *El arma en el hombre*, publicada tan solo un año después, en la que se desarrolla una visión completamente diferente de la realidad salvadoreña, puesto que, en este caso, la narración es construida a partir de la voz del mismo Robocop quien da cuenta con fríos detalles de las acciones que lo llevaron al asesinato de Olga María Trabanino, así como a otros hechos delictivos de los que tomó parte después de haberse encontrado desempleado a causa de la firma de los tratados de paz y la desmovilización de los militares.

La puesta en relación de ambas novelas para una lectura en paralelo es posible por medio de diferentes aspectos tanto formales como argumentativos o temáticos, pese a las importantes diferencias respecto de la perspectiva tomada por sus narradores. No obstante, esta técnica del relato por medio de la primera persona del singular acerca primeramente ambas novelas y lleva al lector a preguntarse sobre la posición desde la cual se construye la voz narrativa para que este trate de identificar el juego de verdades y mentiras de las cuales pueden valerse dichas voces. De esta manera, se va conformando un juego complejo con el lector sobre la verdad, la mentira, la sinceridad o los silencios que ha caracterizado la obra en general de Castellanos Moya y que continúa apareciendo en novelas posteriores.

Es posible estudiar el personaje de Robocop desde diferentes puntos de vista que nos permiten subrayar aspectos vinculados con las formas de la violencia que se manifiestan en las novelas, las cuales van desde la relación con la construcción subjetiva del personaje o sus acciones, hasta la violencia sistémica que organiza las relaciones sociales de la posguerra. Desde el inicio de la novela descubrimos a un personaje que, a pesar de presentarse como

Cuadernos literarios 4

hombre de pocas palabras, se libra completamente al ejercicio testimonial para explicar las condiciones en las que entra en el ejército, así como su vida personal y su visión de mundo.

"Los del pelotón me decían Robocop. Pertenecí al batallón Acahuapa, a la tropa de asalto, pero cuando la guerra terminó, me desmovilizaron. Entonces quedé en el aire [...]" con estas palabras el protagonista introduce su historia y presenta su situación personal en cierta medida como una víctima del enfrentamiento armado, a pesar de que el lector no logra aún, necesariamente, identificar las implicaciones de la confesión que está escuchando. Quien esté familiarizado con la obra del autor reconoce de inmediato al asesino de Olga María Trabanino de la novela anterior, pero no puede entender por qué Robocop le está ofreciendo su historia de manera directa y en una especie de confesión íntima. Las condiciones de producción de la palabra del personaje, es decir su testimonio, no se ven explicitadas por elementos textuales ni paratextuales. Robocop habla, por ejemplo, desde el inicio de su relato de la desmovilización sufrida y enseguida de las condiciones en las que los jóvenes de su generación eran reclutados por la fuerza para participar de manera directa en las funciones militares:

Recordaba el momento en que me reclutaron, a mediados de 1983; yo tenía 20 años y trabajaba de vigilante en la fábrica de ropa interior femenina donde mi madre había sido operaria. Regresaba de mis labores, cuando un retén de soldados detuvo el autobús a la salida de Mejicanos: nos bajaron, exigieron documentos, hubo registro en busca de armas, y a mí y a otros tres nos ordenaron subir a un camión militar. En el cuartel San Carlos, después de pruebas y exámenes, cuando el oficial comprobó que yo me había un metro noventa y pesaba ciento noventa libras, ordenó que me destinaran al batallón Acahuapa¹³.

El hecho de que Castellanos Moya ponga en evidencia gracias al protagonista de la novela las estrategias por medio de las cuales el Ejército Nacional reclutaba a sus miembros y cómo estos podían ser designados para participar de operaciones ilegales de asesinato y tortura demuestra de qué forma la ficción de posguerra trata de acercarse a las diferentes aristas del conflicto sin designar de entrada a víctimas y victimarios en una clasificación claramente determinada. Se demuestra por ejemplo toda una maquinaria del Estado que se aprovecha de las condiciones socioeconómicas de la población y de su vulnerabilidad para incluirla desde temprano en el conflicto sin que esta tenga necesariamente una visión política o ideológica de los enfrentamientos que se están llevando a cabo.

¹² H. CASTELLANOS MOYA, El arma en el hombre, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 9.

¹³ *Ibid.*, pp. 12-13.

Cuadernos literarios 4

Este cambio de perspectiva respecto de la tradición testimonial comprometida ha sido analizado por la crítica como una de las características importantes de la renovación literaria que se genera en la región a partir de los años noventa. Las consecuencias inmediatas del conflicto parecen generar posiciones que matizan su funcionamiento o que al menos muestran otras aristas de las diferentes manifestaciones violentas que entraron en juego y que continúan también funcionando de manera posterior.

Desde este punto de vista, los acercamientos posibles a una construcción de la memoria histórica por medio de la ficción toman distancia de visiones ahora consideradas como dicotómicas en los grandes relatos del testimonio. La voz del mercenario, a pesar de no buscar la compasión o el perdón, desenmascara estructuras de poder que lo han situado en una posición de víctima a causa de las profundas desigualdades sociales en El Salvador. No obstante, es particularmente en el final de la novela en el que se logra toda una resignificación de las palabras del narrador-protagonista, ya que es aquí donde se revela el origen o la obligación primera que lo lleva a hablar, es decir, una confesión obligatoria en un marco judicial.

Robocop, después de haber sido capturado por la policía estadounidense, se ve obligado a contar su historia para poder dar suficientes elementos a los norteamericanos en el contexto de la lucha antidrogas. La novela se convierte así en el intercambio utilizado por el protagonista para sobrevivir, obtener gracias a ello una nueva identidad y pasar al otro bando, como todo buen mercenario que se ofrece al mejor postor. El oficial que le brinda esta oportunidad le dice al protagonista: "Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop" como referencia al conocido personaje de la saga filmica que lucha contra el crimen después de haber sido reconstruido gracias a la tecnología que lo convierte en un super-hombre.

Para Beatriz Cortez¹⁵, la relación que podemos establecer entre la confesión del protagonista que estructura la totalidad de la novela y la forma testimonial resulta peligrosa, ya que esta nos puede llevar a olvidar las particularidades del relato de Robocop. La autora señala principalmente dos de estas, por un lado, el hecho de que el protagonista desarrolla un discurso individual e individualista para salvarse a sí mismo, a diferencia del carácter plural, comprometido y comunitario del testimonio. Por otro lado, el hecho de que puedan existir múltiples manipulaciones de la verdad en la historia del mercenario como una forma de que

¹⁴ H. CASTELLANOS MOYA, *El arma en el hombre*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵ B. CORTEZ, Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra, op. cit., pp. 91-92.

Cuadernos literarios 4

este asegure el trato esperado por la policía. Esta particularidad nos conduce como lectores a enfrentarnos directamente a la relación que tiene el testimonio con la verdad. Igualmente, este último mecanismo se vincula directamente con el juego entre verdades y mentiras que se establece en muchos casos en la narrativa de Castellanos Moya a partir de la narración en primera persona.

Estos elementos presentes en las ambigüedades de la voz narrativa pueden llevarnos a preguntas como: ¿En qué medida el lector debe o puede creer la palabra del narrador? ¿Hasta dónde se entra en sus juegos de manipulación que subrayan la difícil relación que establecemos con la verdad en las sociedades contemporáneas? La revelación del origen de la palabra del narrador-protagonista nos lleva entonces no solo a reconsiderar la confianza puesta en su punto de vista, sino también nos permite comprender la importancia que tiene para Robocop el hecho de situar su experiencia personal dentro de un funcionamiento de violencia sistémica y en muchos casos invisible o menos identificable, para justificar su participación en hechos delictivos que han marcado el país en las últimas décadas.

Son evidentemente su gran capacidad para manejar las armas, la frialdad con la que lo hace, así como su personalidad precisa y calculadora las características que justifican el título de la novela y que representan esa subjetividad violenta presente en la idea del arma integrada de manera milimétrica y eficiente en el hombre mismo. Estos rasgos sorprendentes de fuerza y frialdad fueron también los que vieron sus compañeros de pelotón y que los llevaron a comparar al protagonista con el robot policial que es Robocop en la referencia cinematográfica, como una especie de máquina al servicio del Estado.

No podemos negar entonces que tanto *El arma en el hombre* como *La diabla en el espejo* se encuentran igualmente cargadas de amplias descripciones de escenas de violencia física que marcan momentos importantes del relato. Es el caso por ejemplo del recuento que hace Robocop de las diferentes acciones tomadas en crímenes comunes y desarrolladas con las armas que pudo recuperar cuando estaba en el ejército. Lo vemos también en el asesinato a sangre fría de la prostituta que frecuentaba durante esta época, ya que consideraba que sabía demasiado sobre su historia pudiéndolo así comprometer. Más evidente aún son las últimas escenas de enfrentamientos dignas de películas de acción al estilo de Hollywood y que conducen al arresto final del protagonista gravemente herido.

Cuadernos literarios 4

La puesta en evidencia de un funcionamiento violento que va más allá de las acciones que caracterizan al enfrentamiento armado (me refiero a aquellas que son incuestionables por su fuerza de impacto como los tiroteos, agresiones físicas, bombardeos, etc.) forma parte de una estrategia literaria que permite matizar las responsabilidades y las razones que conducen a la toma de posición dentro del conflicto. Las mismas implicaciones pueden ser reconocidas en *La diabla en el espejo*, ya que la narradora-protagonista, por medio de su investigación paralela sobre el asesinato de su amiga, logra identificar toda una red de corrupción que involucra a empresarios y políticos salvadoreños. Es así como Laura teme no solamente la presencia de Robocop, sino muy especialmente el sistema violento de los dirigentes del país a pesar de pertenecer a sus mismas familias.

Tanto La diabla en el espejo como El arma en el hombre aportan, por un lado, pistas de lectura importantes para tomar en cuenta a la hora de acercarse a la obra literaria de Horacio Castellanos Moya. Esto no solo por los temas tratados sobre el contexto de posguerra en Centroamérica o la relación argumental entre ambas novelas, sino también por las estrategias narrativas que en ellas se desarrollan y que nos permiten acercarnos a la historia reciente de la región por medio de las distintas manifestaciones de violencia que se hacen presentes. Por otro lado, la relación dialéctica que se puede identificar con el testimonio como género literario y los compromisos políticos que se vehiculaban abre paso a nuevas formas de pensar el pasado y de acercarse a la memoria histórica por medio de una importante capacidad crítica sobre no solo los acontecimientos durante el conflicto, sino también los procesos de paz y de reconstrucción nacional.

Otro de los ejemplos sobresalientes que concierne las características atribuidas a la narrativa de posguerra en este contexto lo vemos por medio de las formas de violencia sistémica presentes en las dos novelas de Horacio Castellanos Moya. Esto quiere decir que las historias contadas subrayan la manera en que no solamente los actos de violencia visible e impactante deben ser recordados y tomados en cuenta para la comprensión de los eventos recientes, sino también toda una estructura sistémica que conlleva una fuerza violenta determinante en la estructuración de las fuerzas y las subjetividades que participaron del conflicto.

La reflexión del autor sobre la manera en que en América Latina se ha desarrollado una literatura desencarnada en un contexto en el que las realidades nacionales superarían la

Cuadernos literarios 4

creatividad de sus escritores es también un ejemplo de cómo las diferentes formas de violencia se transforman en la región. Las sociedades de posguerra en Centroamérica demuestran, por medio de producciones culturales como la literatura, la importancia que tiene actualmente la relectura de las décadas anteriores a la luz de sus diferentes protagonistas, voces y subjetividades como lo podemos observar ampliamente en la obra de Castellanos Moya.

Sergio COTO-RIVEL es catedrático de literatura y civilización latinoamericanas en la Universidad de Nantes (laboratorio CRINI). Realizó el doctorado de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos en la Universidad Bordeaux Montaigne, así como estudios de Maestría en literatura latinoamericana de la Universidad de Costa Rica y en Especialización en Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). En 2021 defendió una habilitación a dirigir investigaciones en la Universidad de Toulouse 2-Jean Jaurès titulada *Imaginer le monde: penser et écrire l'Amérique centrale aujourd'hui*. Pertenece a RedISCA (Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica) y sus trabajos se centran en la novela centroamericana y sus representaciones de género, masculinidades y violencia.

Sergio COTO-RIVEL est professeur des universités en littérature et civilisation latino-américaines à Nantes Université, laboratoire CRINI. Docteur en études ibériques et ibéro-américaines de l'Université Bordeaux Montaigne, il a réalisé également des études de Master en littérature latino-américaine à l'Université du Costa Rica et en Filología hispánica au Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, Espagne. Il a soutenu à l'Université de Toulouse 2-Jean Jaurès une habilitation à diriger des recherches intitulée: Imaginer le monde: penser et écrire l'Amérique centrale aujourd'hui. Il fait partie de RedISCA (Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica) et ses travaux se centrent principalement sur le roman centre-américain et les représentations du genre, des masculinités et de la violence.

Cuadernos literarios 4

EL VALOR DEL TESTIMONIO EN INSENSATEZ DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

JULIO ZÁRATE

Université Savoie Mont Blanc EA 3706 LLSETI

Insensatez, publicada en 2004, es la séptima novela de Horacio Castellanos Moya en la cual se interesa por el proceso de recuperación de la memoria que se desarrolla en el marco del fin de la guerra civil de Guatemala (1960-1996). El autor toma como hilo conductor del relato el proyecto sobre Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI) de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG) que surge en 1995 en el contexto de la firma de la paz del también llamado "conflicto armado interno". El propósito del proyecto fue contribuir con el trabajo de investigación de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) y participar en el proceso de reconstrucción y reconciliación social tras la guerra. Producto de tres años de investigación, se publicó en 1998 el extenso informe Guatemala nunca más, que recupera la voz de las víctimas en un contexto de extrema violencia e impunidad y es presentado en su introducción como "un intento de reconstruir una multitud de complejas y distintas experiencias de las poblaciones afectadas por la guerra, a partir de las voces de la gente".

Esta premisa hace del testimonio el elemento central del informe que, según su coordinador, tuvo en cuenta 5180 testimonios de víctimas y sobrevivientes para su elaboración y la creación de una base de datos en torno a los crímenes de la guerra civil². De la misma manera, el testimonio en *Insensatez* tiene un papel esencial, ya que la novela se estructura en torno a la lectura del informe por el narrador y personaje principal, un corrector de estilo que encuentra

¹ Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica *Guatemala: Nunca Más* (versión resumida en línea), Introducción, 1998, s/n. [http://www.odhag.org.gt/old/html/indice.html]. El informe se estructura en cuatro tomos que analizan el impacto de la violencia, sus mecanismos, el entorno en el que se produce la guerra civil y el cuarto se dedica a las víctimas del conflicto.

² Al respecto, *cf.* Carlos MARTÍN BERISTAIN, "Metodología de investigación para la realización del Informe Guatemala Nunca Más", *REMHI*, 2000. [http://www.remhi.org.gt/portal/metodologia-de-investigacion/].

Cuadernos literarios 4

su doble referencial en el propio Castellanos Moya³. La lectura del informe, cuya violencia aparece insoportable, va a desatar la paranoia del narrador⁴ quien termina por huir del país, dejando su trabajo inconcluso.

Las reflexiones y reacciones del personaje y narrador de *Insensatez* en torno a la lectura del informe desvelan una crítica mordaz sobre el proceso de recuperación de la memoria en un país –cuyo nombre no es mencionado en la novela– que parece incapaz de alcanzar la reconciliación. Esto se pone de relieve a partir de la postura cínica del narrador y primer lector del informe pues desde el primer testimonio, en el íncipit de la novela, da cuenta del insensato esfuerzo del proyecto que, más que construir una memoria histórica, materializa el miedo de la sociedad, la impunidad de los crímenes de la guerra y la ausencia de justicia y de reparación para las víctimas de la violencia.

Tomando en cuenta lo anterior, el presente artículo desarrolla una breve reflexión, en un primer momento, sobre el valor del testimonio como elemento central del trabajo de memoria en el proyecto REMHI, así como su estructura y su función en la novela. En una segunda parte, se propone el comentario de algunos fragmentos de testimonio tomados de los capítulos dos, cuatro y once de la novela, con la intención de estudiar la dimensión de violencia que encierran y la manera en la que se insiste, en la ficción, sobre el sinsentido del informe. Teniendo en cuenta dichos ejemplos, a manera de conclusión, se plantean algunas consideraciones sobre la insensatez del esfuerzo por recordar.

1- Testigo y memoria

Siguiendo uno de los sentidos que Agamben le atribuye, el testigo es "celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner"⁵. La

³ En un artículo dedicado a la novela, Ariel Batres (2014) identifica varios personajes de la novela con diversos actores vinculados con la guerra civil o la redacción del informe del proyecto REMHI. Sobre el autor, Batres precisa: "En calidad de corrector de estilo del *Informe Remhi* fue contratado precisamente Horacio Castellanos Moya". Ariel BATRES, "*Insensatez* o la locura de un escritor", 2014, p. 8. [www.academia.edu/6863022/Insensatez o la locura de un escritor].

⁴ Olivier habla de un "ressassement obsessionnel des pensées paranoïdes du personnage", producto de la aterradora violencia de los hechos y los sentimientos evocados en el informe. Florence OLIVIER, "La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma", *América*, 52, 2018, p. 7. [http://journals.openedition.org/america/2361].

⁵ Giorgio AGAMBEN, Ce qui reste d'Auschwitz, París, Payot & Rivages, 1999, pp. 17-18.

Cuadernos literarios 4

experiencia del testigo como víctima de los crímenes de la guerra civil, es destacada en la introducción del informe *Guatemala: Nunca Más* al subrayar la importancia del testimonio en el proceso de construcción de la memoria histórica e insistir en que cada relato tiene el valor de la palabra de las víctimas: "[...] lo que hemos visto ha sido terrible". Este breve fragmento, en la primera parte del informe, sintetiza la importancia del testimonio como fuente de información sobre la violencia sufrida por las comunidades indígenas e insiste sobre el rol del proceso de memoria de las víctimas para evacuar los traumas del pasado. Rendir testimonio, según Chiantaretto, plantea una doble implicación del testigo, "à la fois par ce qu'il a vécu et par ce qu'il engage de lui-même en témoignage". Al producir un relato en primera persona, el testigo garantiza la existencia del suceso que cuenta, por haberlo presenciado o vivido.

En Insensatez se pueden identificar 33 fragmentos cuya extensión oscila entre una frase y poco más de tres líneas que pueden atribuirse a alguno de los testimonios del informe. Algunas frases aparecen en una sola ocasión, otras presentan varias ocurrencias, siendo la primera "Yo no estoy completo de la mente" (capítulos uno y dos con seis ocurrencias) y la penúltima, "Todos sabemos quiénes son los asesinos" (capítulo doce, cinco ocurrencias) las más repetidas por el narrador. Si se tiene en cuenta la extensión del informe, el número de fragmentos de testimonio presentes en la novela es ínfimo, pero basta para ilustrar la desolación de toda una población; cabe señalar que el narrador los considera como "cápsulas concentradas de dolor"8. El hecho de dar cuenta de lo sucedido, en el marco del informe, "llevó a muchas personas a volver a vivir, de alguna manera, su propio dolor". Si bien, el proceso de recordar aparece como una acción dolorosa para quien recuerda, Agamben considera que el testigo, como sobreviviente, tiene "vocation de la mémoire" y su deber es hablar, ya que el sobreviviente no puede no recordar. "No son decires sino que yo lo vi cómo fue el asesinato de él"11. Este fragmento de la novela, insiste sobre el valor de la palabra y la implicación del testigo en lo que afirma. En este sentido, al efecto catártico que produce la verbalización del testimonio, como método para liberar el dolor, se añade la responsabilidad ética de la denuncia de los crímenes

⁶ Informe Guatemala: Nunca Más, Capítulo Primero, op. cit., s/n.

⁷ Jean-François CHIANTARETTO, Le témoin interne, Mayenne, Flammarion, 2005, p. 13.

⁸ Horacio CASTELLANOS MOYA, *Insensatez*, Barcelona, Tusquets, 2004 (4^a ed. 2017), p. 30.

⁹ Informe Guatemala: Nunca Más, Introducción, op. cit., s/n.

¹⁰ G. AGAMBEN, op. cit., p. 31.

¹¹ H. CASTELLANOS MOYA, op. cit., p. 82.

Cuadernos literarios 4

con distintos objetivos: evitar que éstos se repitan, llamar a los responsables a rendir cuentas, obtener algún tipo de reparación para las víctimas.

"En se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi" 12. Los dos fragmentos de la novela mencionados antes ("Yo no estoy...", "Todos sabemos...") permiten destacar una de las problemáticas que plantea la labor de memoria, según Ricœur, quien se interroga sobre la atribución del acto de recordar —la búsqueda de un recuerdo perdido o encontrado— y hace necesaria la distinción entre memoria individual y consciencia colectiva (Yo / Todos). En su reflexión sobre la memoria, Ricœur evoca una dimensión de simultaneidad entre memoria individual y consciencia colectiva; asimismo, subraya la necesidad de establecer pasarelas entre ambas. El paso de un yo a un nosotros, según Ricœur, "autorisa à employer la première personne à la forme plurielle et à attribuer à un nous — quel qu'en soit le titulaire — toutes les prérogatives de la mémoire" 13. Los diferentes fragmentos de testimonios presentes en la novela alternan entre la primera persona del singular y del plural; asimismo aparecen construcciones impersonales ("Que siempre los sueños allí están todavía" 14) que subrayan en la ficción la voluntad expresa del informe de construir una memoria común a partir de la suma de las múltiples voces y experiencias.

En la novela, los fragmentos de testimonios son escritos por el narrador en una libreta de notas y figuran en cursivas en el relato. El uso de las cursivas permite no solo identificar tipográficamente el testimonio en la diégesis, sino que imita el formato en el que éstos aparecen en el informe:

Entonces <u>después vivimos el tiempo de la zozobra</u>. Vivimos unos 10 años de zozobra, y créame que para mí fue duro en el estado un poco de decadencia, porque todo era tomado, cualquier vendedor, cualquier gente que venía, uno lo tomaba por sospechoso, entonces no había una tranquilidad para trabajar, tampoco habían deseos de salir a trabajar. Caso 5362 (Intento de secuestro/amenazas) Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla, 1979¹⁵.

Al testimonio en cursivas se añade una serie de datos que permiten identificar los diferentes fragmentos: se adosa una referencia o número de caso, así como la fecha y el lugar donde ocurrieron los hechos. Algunos incluyen, entre paréntesis, información complementaria que

¹² Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil, 2000, p. 115.

¹³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴ H. CASTELLANOS MOYA, op. cit., p. 122. Este fragmento aparece en cuatro ocasiones.

¹⁵ Informe Guatemala: Nunca Más, Capítulo Primero, op. cit., s/n. El subrayado es nuestro.

Cuadernos literarios 4

permite clasificar el testimonio según el tipo de violencia ejercida, por ejemplo: intimidación, intento de secuestro, amenazas, asesinato, entre muchos otros. Pese a esto, hay una clara voluntad de preservar la integridad del testigo al omitir los nombres para evitar su identificación. La presencia de la primera persona del plural, así como el anonimato de los fragmentos favorecen una identificación general de las víctimas en torno a un periodo histórico específico y responden a la voluntad de desarrollar una voz común que permita construir una memoria colectiva. Si un testimonio en torno a un hecho colectivo puede ser inexacto, la diversidad de testimonios en torno a un mismo acontecimiento, dice Halbwachs, permite "reconstituer un tableau dont bien de parties étaient oubliées" Halbwachs subraya el carácter colectivo de los recuerdos, que pueden ser estimulados por los otros y añade que pensar y recordar de manera común los hechos del pasado permite revivirlos con más intensidad.

El ejemplo citado permite mostrar la manera en la que Horacio Castellanos Moya recupera y utiliza los testimonios, ya que sólo una parte del extenso pasaje ("después vivimos el tiempo de la zozobra") figura en la novela (capítulo doce, dos ocurrencias). En la ficción, el autor busca condensar el testimonio en torno a la expresión de un sentimiento: la zozobra que invade a las víctimas, la desconfianza permanente del otro, la intranquilidad generalizada. El tiempo de la zozobra desborda los diez años evocados en el caso citado en el informe para ocupar una temporalidad que sobrepasa las víctimas, alcanza al lector y lo hace partícipe de la memoria colectiva. La lectura del informe aparece, en este sentido, como una prolongación de la angustia de las víctimas que atormenta al narrador y corrector de estilo, pese a que recuerda dicha frase desde el exilio. Leer el informe implica apropiarse los recuerdos de las víctimas y compartir el tiempo de la zozobra.

2- Fragmentos de testimonios, una poética del dolor

Los fragmentos tomados de los capítulos dos, cuatro y once, son ejemplos del dolor de las víctimas y de la manera en la que el narrador busca condensar el testimonio, reducirlo a un par

¹⁶ Maurice HALBWACHS, La mémoire collective, París, PUR, 1968, p. 1.

Cuadernos literarios 4

de frases impactantes cuyo valor poético es destacado por el narrador¹⁷. Cada testimonio –que el narrador declama a otra persona durante una conversación o repite para sí mismo en el relato—desvela la violencia de la guerra y pone en evidencia el desfase entre el dolor de las víctimas y el lector del informe y, por extensión, toda la sociedad; esto hace difícil, a ojos del narrador, cumplir con el objetivo de construir una memoria histórica.

Un primer ejemplo, en el capítulo dos, se desarrolla en una cantina donde el narrador se reúne con su compadre Toto para celebrar su primer día de trabajo como corrector de estilo. El narrador cuenta sus impresiones en la oficina del Arzobispado, donde trabaja, y la sensación de peligro que lo invade y alimenta su paranoia conforme avanza en la lectura de las mil cien cuartillas del informe, de las cuales, precisa, "trescientas cuartillas eran el listado de masacres y de nombres de las víctimas"¹⁸. El narrador evoca algunos de los testimonios que alteran su imaginación —como el caso, en este capítulo, del mudo asesinado por los militares— y escribe en su libreta de notas fragmentos de testimonios para luego citarlos textualmente:

[...] y con mi mejor énfasis declamatorio, pronuncié: Se queda triste su ropa... Y enseguida observé a mi compadre, pero éste a su vez me miraba a la expectativa, por lo que pasé de inmediato a leer la segunda frase, con una entonación más contundente aún, si era posible: Las casas estaban tristes porque ya no había personas dentro... Y luego, sin esperar, leí la tercera: Quemaron nuestras casas, comieron nuestros animales, mataron nuestros niños, las mujeres, los hombres ¡ay!, ¡ay!... ¿Quién va a reponer todas las casas? Y lo observé de nuevo, porque ahora sí tenía que haber encajado esos versos que para mí expresaban toda la desolación después de la masacre [...]¹⁹.

Destaca la intensión dramática del narrador, quien busca captar y transmitir la intensidad del testimonio para conmover a su interlocutor, que se vuelve espectador. Ante la expectativa, el narrador prosigue con una segunda y una tercera frase, cuya extensión e intensidad van *crescendo* conforme a la voluntad de suscitar una reacción empática en su compadre, quien permanece impasible. El narrador insiste en la contundencia de las frases que bastan para transmitir el dolor de la masacre y expresar el difícil proceso de memoria que obliga a los

¹⁷ F. Olivier destaca el contraste, puesto en evidencia en la novela por el narrador, entre el estilo aséptico de los analistas y mediadores que redactan el informe y "la justesse du dire pathétique, estropié et poétique des survivants", F. OLIVIER, *art. cit.*, p. 8.

¹⁸ H. CASTELLANOS MOYA, op. cit., p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 30-31.

Cuadernos literarios 4

indígenas a confrontar el pasado. Asimismo, destaca la sonoridad y la dimensión poética de los fragmentos, que califica como intensas "figuras del lenguaje"²⁰.

Los dos primeros fragmentos manifiestan la desolación frente a los desaparecidos mediante la prosopopeya. No son los deudos, familiares o sobrevivientes, quienes resienten la ausencia, sino los objetos personales de las víctimas (su ropa) o el vacío que dejan en su espacio de vida (las casas). El testigo desaparece para dar paso a una frase impersonal que facilita la identificación de las víctimas al subrayar la tristeza. Esta dimensión colectiva también se refleja en la repetición del adjetivo posesivo (nuestros/as), en la tercera frase, que se opone a un "ellos" implícito en los verbos —quemaron, comieron, mataron— lo que acentúa el despojo y la violencia sufrida. Los responsables son evocados sin ser identificados explícitamente. La doble interjección insiste en el sufrimiento e introduce el tema de la reparación ("¿Quién va a reponer todas las casas?") como uno de los objetivos esenciales del trabajo de memoria y reconciliación.

La pregunta queda sin respuesta, subrayando la ausencia de justicia ante los crímenes y la falta de reparación, moral y económica, para las víctimas. La indiferencia del compadre ante los versos sugiere el carácter irreconciliable de una sociedad luego de treinta años de conflicto. El narrador es puesto en guardia contra el efecto que la lectura de esas historias produce en su personalidad compulsiva y paranoica; el compadre lo invita a tomarlas como un trabajo más de oficina, pero el narrador responde que más que el testimonio, le interesan el lenguaje y las construcciones sintácticas que le recuerdan a poetas como César Vallejo. Así, lee un par de frases más, ante lo cual, en tono de burla, su compadre recita un verso de Quevedo que se asemeja a la estructura de los fragmentos.

Un segundo ejemplo, en el capítulo cuatro, se produce en un restaurante con Pilar, una psicóloga y activista española—hija de un militar franquista— que también trabaja en el proyecto. Pilar le cuenta sus viajes al interior del país para reunirse con las comunidades indígenas víctimas de los militares y su labor en torno a la ausencia de duelo, ante lo cual, el narrador procede a leerle "unas estupendas frases" sobre el tema:

Mis hijos dicen: mamá, mi pobre papá dónde habrá quedado, tal vez pasa el sol sobre sus huesos, tal vez pasa la lluvia y el aire, ¿dónde estará? Como que fuera un animal mi pobre papá. Esto es el dolor..., leí entre sorbos, y después busqué una frase que esa misma mañana me había electrizado: Los cerdos lo están comiendo, están repasando sus huesos..., pronuncié

²⁰ *Ibid.*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 47.

Cuadernos literarios 4

al tiempo que alcanzaba mi vaso de fresco de arrayán [...] *Quiero ver al menos los huesos*, pero en ese instante me percaté de que Pilar no estaba disfrutando de mis frases²² [...].

Los tres fragmentos citados carecen de nombre o lugar que permita identificar una víctima concreta e insisten sobre el dolor compartido; en este caso, el de una familia destruida. La voz de la madre, en el primer fragmento, evoca la pena ante la falta de respuesta a las preguntas de sus hijos y traduce la angustia de éstos por el cuerpo insepulto de su padre. El cuerpo, se insiste, se encuentra a merced de las inclemencias del tiempo (sol, lluvia, aire) que implican la degradación física; asimismo, el desconocimiento del paradero del cuerpo y la falta de sepultura ponen en un mismo plano de igualdad al hombre y a los animales, lo cual es insoportable para los deudos ("Esto es el dolor"). El segundo fragmento introduce una afrenta mayor en lo que concierne el destino del cuerpo. El uso del presente continuo sugiere la vigencia del dolor pese a la distancia de los acontecimientos narrados. La falta de sepultura deja el cuerpo a merced de los cerdos, quienes, al corroer los huesos, hacen imposible el reconocimiento y el deseo expresado en la tercera frase.

En su estudio sobre el traumatismo de la guerra, Tison se interesa por el destino de los desaparecidos y el sentimiento que provoca la desaparición para los sobrevivientes. La pérdida de un ser querido, dice, marca en una existencia "une césure irréparable"²³, cuyo carácter de ruptura debe ser reconocido para que pueda ser aceptada. La ausencia de cuerpo y, por ende, de duelo, traducen un sufrimiento difícil de expresar que coincide con los fragmentos citados en la novela. La ausencia de cuerpo en el texto citado hace imposible el duelo, lo que implica que la huella de la violencia permanezca abierta, pese al esfuerzo por dejar atrás el pasado, que se expresa en la tercera frase. Los huesos, como elemento físico tangible, sustituyen al cuerpo – que Tison presenta como "dernier témoignage d'une existence individuelle"²⁴ –y constituyen un consuelo en el proceso de reconocimiento y aceptación²⁵.

²² *Ibid.*, pp. 47-48.

²³ Stéphane TISON, Comment sortir de la guerre ? Deuil, mémoire et traumatisme (1870-1940), Rennes, PUR, 2011, p. 56.

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵ En *Insensatez* se menciona la presencia del equipo de antropólogos forenses que buscan fosas "con el propósito de reconfirmar los testimonios y permitir que los muertos tuvieran su ceremonia de funeral correspondiente al ritual indígena, aunque fuera muchos años más tarde y sin que se pudiera distinguir con precisión los huesos de uno de los huesos de otro", H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 119. El carácter simbólico del funeral contrasta con la actitud mundana del antropólogo, quien describe su labor al narrador durante una fiesta.

Cuadernos literarios 4

El entusiasmo del narrador al leer las frases dista del efecto que produce en sus interlocutores: indiferencia del compadre o incomodidad de Pilar. Pese a que trabaja en el mismo proyecto, Pilar se concentra en el carácter liberador del trauma de las víctimas mediante el diálogo, sin tener en cuenta el resultado final del proyecto, el informe, que materializa el dolor en palabras, imágenes concretas cuya lectura aparece insoportable. Cabe destacar el contraste entre el tono patético del testimonio y las acciones del narrador, quien no deja de comer ni beber entre cada frase. Su actitud –al hablar de frases estupendas y leerlas con desenfado mientras come— coincide con la del cínico, quien, desafiando lógica y moral, reivindica por todo lo alto lo mismo que se le reprocha. El cínico, según Jankélévitch, sería "celui qui dit tout haut ce que beaucoup pensent tout bas, et qui n'essaye plus de sauver les apparences" El narrador lleva su actitud al extremo para insistir en el efecto que produce la lectura del informe: la repugnancia de la violencia, la indiferencia ante el dolor de las víctimas y la insensatez de escribir un informe de mil cien cuartillas que nadie quiere leer porque leerlo implica abrir la puerta a la locura²⁷, lo que sucede con él, pues conforme avanza en la lectura se sumerge en la paranoia.

El tercer ejemplo, tomado del capítulo once, sitúa al narrador en la casa del retiro espiritual donde espera terminar la lectura; sin embargo, en una crisis de paranoia, decide huir del refugio e irse del país ante el temor de alguna represalia. Mientras se aleja del refugio, repite una frase que copia esa misma noche, "herido sí es duro quedar, pero muerto es tranquilo"²⁸, la cual considera como un canto de guerra de quienes marchan dispuestos a morir en el campo de batalla. La frase se estructura en dos hemistiquios que expresan, cada uno, el destino del sobreviviente y el del fallecido. Para el sobreviviente, seguir vivo implica convivir con el trauma del pasado, el dolor de la ausencia y la falta de reparación; el sobreviviente parece anhelar el destino de los fallecidos, pues su tormento ha cesado y pueden reposar en el silencio de la muerte. El narrador repite la frase en cuatro ocasiones para darse ánimo en su huida, pese a que la voluntad de sacrificio que expresa contrasta con su deseo de sobrevivir. La fuerza de la frase es propia del dolor de un indígena que prefiere la muerte al dolor; en cambio, él huye

²⁶ Vladimir JANKELEVITCH, L'ironie, París, Flammarion, 1964, p. 106.

²⁷ Puede mencionarse como ejemplo la frase siguiente: "Ése es mi hermano, ya está loco de tanto miedo que ha recibido; su mujer murió del susto también", H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ *Ibid.*, p. 141.

Cuadernos literarios 4

para salvar su vida. El narrador se da cuenta de la paradoja en la que cae, pero asume su cobardía pues considera insensato oponerse al aparato de terror militar que busca perpetuar el olvido.

La repetición del fragmento en el silencio de la noche lleva al narrador a evocar otro testimonio, "un texto que decía *que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y a no tengamos problemas*, lo que ponía en evidencia que hasta algunos indígenas sobrevivientes no querían ya recuperar la memoria sino perpetuar el olvido" ²⁹. La frase citada es motivada por el miedo, un miedo que no desaparece pese al paso de los años. Ante el miedo, el olvido aparece como acto de liberación, como una forma de evitar rendir cuentas y eludir las consecuencias que pesan sobre quienes se obstinan en recordar³⁰. El miedo también motiva la huida del narrador para quien el acto anodino de leer el informe constituye un elemento suficiente para sentirse implicado y temer represalias. Al olvido voluntario de algunas de las víctimas se añaden la censura y el exilio como formas de protegerse de la sombra del aparato militar. El fragmento pone en entredicho el trabajo de memoria y la razón de ser del proyecto, al manifestar la reticencia de algunas víctimas a recordar ya que esto implica, de alguna manera, volver a vivir la violencia y el miedo.

Conclusión. La impunidad o la insensatez de la memoria

La introducción al informe del proyecto REMHI precisa que la memoria histórica es clave "para desmantelar los mecanismos que han hecho posible el terrorismo de Estado"³¹ y para poner en evidencia un sistema de exclusión tanto económica como política. La memoria, añade, es una herramienta contra la legitimación de las acciones de la guerra, por la prevención de nuevos crímenes y la aplicación de la justicia. Con respecto a las víctimas, el informe destaca la voluntad de reivindicar su dignidad y dar cuenta de las demandas de los sobrevivientes: verdad, respeto, justicia y reparación, que son necesarias para el proceso de reconstrucción social de Guatemala.

²⁹ *Ibid.*, p. 144.

³⁰ Cabe señalar que la novela concluye con el violento asesinato de "monseñor" tras la presentación del informe. Dicho asesinato hace referencia al del obispo auxiliar y fundador de la ODHAG, Juan Gerardi, de 72 años, asesinado brutalmente el 26 de abril de 1998, dos días después de haber presentado el informe en Guatemala.

³¹ Informe Guatemala: Nunca Más, Introducción, op. cit., s/n.

Cuadernos literarios 4

La memoria se define en primera instancia, según Ricoeur, "comme lutte contre l'oubli" ³². El testimonio, que aparece como una herramienta contra el olvido, se vuelve en *Insensatez*, fuente de incertidumbre y angustia a causa del peso de la impunidad; pero también de la indiferencia de la sociedad y del rechazo a escuchar el relato de los crímenes contra los indígenas; esto reduce el alcance del trabajo de memoria. Pese a que se destaca la dimensión social del testimonio, el informe no aporta justicia ni reparación para las víctimas –acaso un poco de alivio y apoyo moral— quienes pueden ver el acto de recordar como la prolongación de un problema, lo que hace del informe el archivo de un compendio de atrocidades cometidas durante la guerra.

Los testimonios presentes en la novela dan cuenta de las huellas que la violencia ha dejado entre las víctimas, cuyas heridas siguen abiertas pese al fin de la guerra. La última provocación del narrador a los responsables del proyecto REMHI concierne el título del informe, ya que propone "la frase más contundente encontrada en testimonio alguno, la frase que decía *Todos sabemos quiénes son los asesinos*" Al afirmar sin ambages que todos sabemos quiénes son los asesinos, el narrador invita a asumir la responsabilidad de la denuncia colectiva, ya que cada testimonio parece subrayar lo evidente y gritar una verdad que no es escuchada. No es suficiente, entonces, reunir y clasificar los testimonios de la violencia en el informe, lo que implica limitarse a conocer los hechos, sino participar activamente en el proceso de reparación.

Dar voz a las víctimas no basta si sus palabras no son escuchadas y se guarda silencio sobre los responsables. Este es uno de los cuestionamientos centrales que Castellanos Moya plantea al mostrar en la novela los límites del trabajo de memoria en torno a la guerra civil guatemalteca. La ficción, en este sentido, recupera la humanidad del testimonio y le otorga una vitalidad que parece perderse en el informe. Asimismo, la ficción llama la atención sobre los responsables de los crímenes e insiste sobre el peso de la impunidad, que parece bastar para mantener a una sociedad amordazada. Sin justicia, la sombra de la guerra perdura en el presente, impidiendo la paz. Sin justicia, el valor de la verdad es puesto en entredicho y el proceso de construcción de la memoria queda inconcluso, como sucede en la novela con la lectura del informe. El narrador decide huir antes de terminar su trabajo por temor a ser alcanzado por la violencia de un aparato

³² P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 537.

³³ H. CASTELLANOS MOYA, op. cit., p. 153.

Cuadernos literarios 4

represivo que pese al fin de la guerra sigue vigente y obliga a una sociedad a aceptar el olvido y el silencio como único medio para no volver atrás.

Julio ZÁRATE es doctor en literatura hispanoamericana (Universidad Paul Valéry Montpellier, 2014), *maître de conférences* en la Universidad Savoie Mont Blanc. Su trabajo de investigación comprende el estudio de la literatura hispanoamericana contemporánea (siglos XX-XXI), las manifestaciones de la ironía y el viaje, las relaciones entre periodismo y literatura y las representaciones de la migración, la frontera y la violencia en México y América central.

Julio ZÁRATE est docteur en littérature hispano-américaine de l'Université Paul Valéry Montpellier (2014), maître de conférences à l'Université Savoie Mont Blanc. Ses travaux de recherche portent sur l'étude de la littérature hispano-américaine contemporaine (XX^e et XXI^e siècles), les manifestations de l'ironie et le voyage, les liens entre journalisme et littérature et les représentations de la migration, la frontière et la violence au Mexique et en Amérique centrale.

Cuadernos literarios 4

"YO NO ESTOY COMPLETO DE LA MENTE": ENTRE HORROR Y ALIENACIÓN, DECIR EL TRAUMA EN INSENSATEZ (ANÁLISIS DEL ÍNCIPIT L. 1-33)

NATHALIE BESSE Université de Strasbourg CHER

Horacio Castellanos Moya es una de las voces narrativas más originales y provocadoras, y como tal un novelista ineludible, de la literatura centroamericana reciente. En *Insensatez*, el escritor, que tuvo acceso a informes sobre la violación de los derechos humanos en Guatemala, se inspira en sucesos verídicos: el exterminio de la población indígena cuando la guerra civil que azotó el país entre 1960 y 1996. El narrador está encargado por la Iglesia Católica de corregir en tres meses el estilo de un voluminoso informe de mil cien cuartillas en el que se documentan los centenares de masacres perpetradas por los militares contra los indígenas so pretexto de desmantelar la guerrilla^{1,} en un país que nunca se nombra; sin embargo, el lector enterado comprende, por varios topónimos o cierta onomástica, que se relatan atrocidades acaecidas en Guatemala durante la guerra civil².

El relato del narrador homodiegético es una amplia analepsis y, en el fragmento que vamos a comentar (el íncipit de la novela hasta la línea 33, "durante esa temporada"), sus impresiones se presentan en su mayoría en pretérito perfecto simple, particularmente la expresión del monólogo ("me dije"), a veces también en presente con un estilo más directo que da un toque

¹ Se basa en un documento referencial: el informe interdiocesano para la Recuperación de la Memoria Histórica (proyecto REMHI), titulado Guatemala: Nunca más, cuya publicación en cuatro tomos fue presentada públicamente el 24 de abril de 1998 por Monseñor Juan José Gerardi, a quien asesinaron dos días después, el 26 de abril, como se menciona en el éxplicit de *Insensatez* inspirado, como el íncipit, en hechos extraliterarios: en efecto, la frase inicial de la novela, "Yo no estoy completo de la mente" se halla en el informe REMHI. Véase la tesis de doctorado de Huranie Mirna MIAFOUNA BADINGA, *Histoire et fiction dans l'œuvre de Horacio Castellanos Moya*, p. 215, [https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01344419/document].

² Lugares como Totonicapán o Petén, así como el general Ríos Montt –quien, después de un golpe de Estado en 1982, encabezó una junta militar hasta que lo derrocaron en 1983–, no dejan lugar a dudas. La identificación étnica "cachiquel", un grupo indígena de la civilización maya, que vive en las montañas del oeste de Guatemala, es un indicio igualmente claro.

Cuadernos literarios 4

de oralidad a este soliloquio interior. Lo que se refiere al testimonio y sus conclusiones aparece en pretérito imperfecto; siendo este último el tiempo preferido de la descripción, los hechos relatados, anteriores a la lectura del narrador, se exponen esencialmente en pretérito pluscuamperfecto.

Observamos que el extracto consta de pocas frases, por lo tanto, de extensión notable³, lo que refleja la logorrea del narrador, así como un pensamiento circular o iterativo, un caudal de palabras bajo el efecto de la emoción, pero no menos selectivo en el plano de la enunciación y obviamente estructurado, articulado en torno a una gradación que combina, en un estilo crudo o sutilmente irónico, horror y alienación.

En esta progresión espiralada, se pueden distinguir tres movimientos: desde el principio hasta la línea 14: el narrador se siente perturbado por la frase de un indígena, superviviente del genocidio, que admite una forma de alteración mental tras el horror vivido; el narrador piensa luego que esta alteración mental caracteriza a todas las víctimas, pero también a los victimarios (l. 14-25 hasta "tal como me dije"); finalmente, extiende esta confusión mental a todos los habitantes del país y en última instancia se incluye a sí mismo en esta totalidad cuya razón se ve mermada (l. 25-33, de "antes de llegar a" a "durante esa temporada"). Se tratará de mostrar de qué manera el narrador revela la magnitud del trauma, apoyándonos en los diferentes procedimientos de escritura, narrativos, discursivos y retóricos a los que recurre.

1- "Yo no estoy completo de la mente": un indígena cachiquel

Al inicio del texto, la frase en cursiva citada por el narrador, "Yo no estoy completo de la mente", revela de entrada una *mise en abyme* de la escritura y una composición narrativa basada en un juego intertextual: testimonio en la ficción o ficción que engasta retazos de testimonio ("decía la frase", línea 1). Esta estrategia narrativa del comienzo in medias res, constituido por una cita que proviene de un testimonio, así como la narración en tiempo pasado, van a crear un "efecto de realidad" (para hablar como Barthes) que favorece la ilusión referencial y con ella la inmersión ficcional.

³ La primera va hasta la línea 6, la segunda consta de 13 líneas (l. 6-14), la tercera de no menos de 16 líneas (l. 14-31) y la cuarta, aquí incompleta, de 9 líneas.

Cuadernos literarios 4

Además de su posición de apertura y de la distinción tipográfica de la cursiva, esta frase llama la atención por su sintaxis inusual, pero si el lector que la descubre no puede entender de momento el motivo de esta singularidad, en ausencia de elementos contextuales (y si no puede, por tanto, aprehender el sentido profundo de esta afirmación lacónica), comprende su significado y, previamente guiado por el título de la obra, entiende que se trata de una forma de perturbación mental o psíquica: el lector se ve así introducido o arrastrado en la confusión desde el principio, mediante esta frase precisamente confusa en los planos formal y contextual, pero no por ello menos sugestiva.

Destaca también la primera persona del singular que da comienzo al íncipit, un "yo" prescindible ya que la desinencia verbal es suficiente para dar cuenta de la persona gramatical; este "yo", puesto de relieve por su posición espacial en el texto y su redundancia gramatical, se ve engastado en el discurso de otra primera persona, asumido por el narrador que lo cita: "subrayé" (l. 1). Este verbo, junto con "libreta personal" (l. 2), muestra que el narrador escoge determinadas frases del informe debido al impacto que le producen, como él explica distinguiendo la frase inaugural con un énfasis en la negación ("no... cualquiera", "ninguna manera") que realza el contraste ("mucho menos" articulado con "sino") apoyado por un superlativo: "la frase que más me impactó".

El extracto (y la novela) se abre así con la frase más impactante para el narrador, una frase que crea un vínculo particular entre el narrador y el emisor de esta frase por un lado, y por otro lado entre el narrador y un narratario supuestamente alcanzado por el impacto, si no similar (porque está atenuado por la mediación del narrador), al menos cierto: por un efecto de rebote, se supone que también el narratario será alcanzado emocionalmente por esta frase y, con ella, por el testimonio indígena sobre el horror vivido. Además, el término "lectura" (l. 3) subraya el hecho de que el narrador resulta ser también un lector: hay, pues, si no una identificación, al menos una aproximación entre este narrador y el lector.

Él ocupa una posición intermedia entre un hablante y un lector cuyas percepciones y juicio se orientarán según los comentarios de este narrador impactado que actúa como filtro. El verbo "impactar" se refuerza con el adjetivo "lelo" (l. 4), que a su vez revela a un narrador aturdido o estupefacto, él también amputado de su discernimiento bajo el efecto de un shock. Las siguientes líneas exponen sucintamente en qué consiste la tarea encomendada al narrador: la relectura de mil cien cuartillas.

Cuadernos literarios 4

A partir de la línea 7, se despliega una segunda subdivisión: la frase insólita del íncipit se repite en apertura de la segunda frase del fragmento, en una posición que la convierte en una frase bisagra, y según una estructura anafórica que refuerza su impacto y alcance. Esta redundancia, apoyada por el verbo "me repetí", amplifica su eco, convirtiéndola en un leitmotiv para el narrador, cuyas palabras se entrelazan con esta frase persistente, que él parece 'machacar', preso de un pensamiento giratorio o de una especie de fijación tras el impacto emocional. De hecho, el adjetivo "impactado" (l. 7) se hace eco de "me impactó" (l. 3) en una repetición del impacto ligada a la repetición de la frase del indígena, mientras "perturbación mental" confirma la impresión inicial del lector que, en el umbral del texto y sin ningún otro elemento de comprensión, descubría el curioso enunciado "Yo no estoy completo de la mente": se trata efectivamente de insensatez, también denotada por esta sintaxis sorprendente que es una consecuencia. La perturbación mental se convierte en perturbador lingüístico, desregula el pensamiento, la expresión y la formulación.

A partir de la línea 8, se ofrecen aclaraciones sobre el emisor y el contexto de esta frase clave que va a poder liberar su pleno significado y sus implicaciones: proviene de un indígena cachiquel que presencia el asesinato de su familia. Si bien el adjetivo demostrativo "ese" y más ampliamente su pertenencia a una determinada comunidad étnica distinguen a este indígena de los demás, la ausencia de nombre y de identidad lo despersonifica y "desidentifica": aparece como un individuo a la vez definido (deíctico "ese") e indefinido ("indígena cachiquel"), único y anónimo, una tercera persona singular diluida en un grupo, una especie de "él como tantos otros" que fueron testigos y "testimoniantes".

El término "hundido", después de la perturbación mental, revela a un hombre abatido, derrumbado, que se hunde en la enajenación como un barco naufragado se hunde en las aguas sin poder salir de nuevo a la superficie. Este verbo ilustra la profundidad de la perturbación mental en la que se ha sumido este indígena testigo del horror y atrapado en el trauma. El grupo nominal "quebrantamiento de su aparato psíquico" (l. 9) insiste en este aspecto introduciendo ahora la idea de ruptura, de fractura. La mente se ha roto, al igual que se han desmembrado los cuerpos, como indican las descripciones de las siguientes líneas: se trata de una desarticulación corporal, psíquica y lingüística.

Cuadernos literarios 4

Estos términos conforman un campo semántico de la sinrazón indisociable de la noción de trauma que a su vez está vinculado al horror⁴. Una sinrazón que, sin embargo, no es totalmente insensata o descontrolada, como muestra el adjetivo "consciente" (l. 9) en una paradoja, o por lo menos una ambivalencia notable: "consciente del quebrantamiento de su aparato psíquico". El indígena resulta ser consciente de sus propios trastornos mentales: hondamente afectado, pero no loco de remate, alterado o como amputado ("incompleto") pero no demente.

Este indígena ha "presenciado" (l. 10) lo impresenciable (entendemos mejor por qué le cuesta decir lo indecible y empezamos a comprender el significado de la frase tambaleante o mal articulada del introito). Ha sido testigo, "herido e impotente" (l. 10), en un estado de vulnerabilidad, de la masacre de su familia por los militares. A este respecto, y antes de estudiar la narración patética de los hechos, cabe destacar el tono irónico y crítico que recorre discretamente este relato del horror, perceptible en "los soldados del ejército de su país" (l. 10). Más allá de la soldadesca, lo que se incrimina es el poder político, puesto que el ejército recibe órdenes de la cúpula. Es como si el gobierno mismo atacase a una población indefensa a la que precisamente tiene la obligación de defender, lo que revela un disfuncionamiento aberrante de la autoridad y un abuso de poder que lo asocian al crimen ("asesinato", l. 8, y "masacres" l. 31): pasamos metonímicamente de un ejército verdugo a un poder asesino.

El indígena vio cómo los soldados "despedazaban a machetazos" (l. 11) a sus cuatro hijos ("a cada uno de", línea 11, enfatiza el horror y lo alarga temporalmente o lo multiplica al recordar que el indígena tuvo que ver el asesinato de uno de sus hijos cuatro veces). El horror representado es aún más aterrador ya que ni siquiera los niños pequeños se libran de esta crueldad sanguinaria. Con la precisión "con sorna", vemos que a la barbarie se añade la perversión, o al salvajismo el sadismo, en un derroche de violencia insensata y gozosa que linda con la locura. Podemos preguntarnos si el término "sorna", posible sinónimo de ironía, no esconde una crítica precisamente sarcástica del narrador.

Esta larga frase, que no rechaza la parataxis (l. 12) muestra una redundancia de las observaciones del narrador introducida por "también", al repetir la escena desde el punto de vista de la mujer, violentada (y presumiblemente violada) ante los ojos de su marido después

⁴ Véase el artículo de Florence OLIVIER, "La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma. *Amuleto* de Roberto Bolaño et *Insensatez* d'Horacio Castellanos Moya", *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine*, 1990-2015 (vol. 2), *América – Cahiers du CRICCAL*, n° 52, 2018, [https://journals.openedition.org/america/2361].

Cuadernos literarios 4

de que ella también haya presenciado el 'despedazamiento' de sus hijos: "trozos", un término tanto más violento de leer e impactante cuanto que se ven reducidos a "palpitantes trozos de carne humana" (l. 13) en una metáfora macabra del cuerpo mutilado. Lo que se representa aquí es una carnicería, y el epíteto "humana" que aparece secundariamente después de "carne" no hace más que caracterizar el sustantivo prevaleciente: los seres son reducidos a carne, totalmente deshumanizados por una barbarie llevada a su paroxismo.

En esta visión sombría y sanguinolenta, el narrador se vale de una imagen hiperbólica para "aproximarse" al horror, a falta de poder transmitirlo verdaderamente: si la ficción se inspira en hechos extraliterarios que autentifican la realidad del horror, se notará la forma precisamente cruda y sangrante, brutal y en cierto sentido obscena, con la que el narrador expresa la ferocidad. La formulación elude los circunloquios: al contrario de cualquier eufemismo, lítotes u otra figura de atenuación, el texto adopta un estilo y palabras llamativos, si no "golpeadores": impactantes, para impactar al narratario como ha sido impactado el narrador.

2- "Nadie puede estar completo de la mente": víctimas y victimarios

La segunda parte (l. 14) se abre de nuevo con la frase inicial, pero aquí reescrita, modificada por el narrador, que la integra en su pensamiento discursivo, en caracteres romanos y ya no en cursiva, pues ya no se trata de citar la frase tal cual: despojada de la cursiva, la frase del indígena pasa a formar parte del discurso del corrector de estilo que se la apropia.

Aquí pasamos de "yo" a "nadie", de una primera persona a ninguna persona: "Nadie puede estar completo de la mente". El pronombre indefinido negativo "nadie" plantea en términos absolutos la imposibilidad de que alguien no caiga en una forma de locura tras una experiencia tan traumática ("semejante experiencia", l. 14), establece una correlación obligatoria. Al respecto, el verbo sobrevivir puede insinuar que el superviviente de la masacre (un superviviente en el sentido físico de la palabra) ya no vive, sino que sobrevive (incompleto de la mente e incompleto de la vida, por así decirlo).

Si bien el comienzo de la frase es asertivo, incluso axiomático, presentándose como una verdad de hecho ("Nadie puede"), el hecho de que se trate del punto de vista del narrador, expresado en este caso por "me dije" (l. 15), recuerda la subjetividad de estos comentarios que

Cuadernos literarios 4

además se basan en un testimonio. El hecho de que este verbo introductorio del estilo directo no aparezca al principio de la frase, sino en forma de inciso, mezclado con lo que está leyendo el narrador, entrelaza las percepciones de éste y el testimonio del indígena, la experiencia de uno ante la experiencia del otro, como un encuentro a través de la escritura.

El gerundio "cavilando" (l. 15) indica un pensamiento insistente, incluso preocupado, y puede remitir a "me repetí", que ya delataba una forma de pensamiento obsesivo: el narrador está como invadido por la historia de este indígena. A este respecto, el adjetivo "morboso" aparece como una autocrítica por parte del narrador, sobreentendiendo que le parece malsano darle vueltas a esta cruel historia.

Aunque el narrador puede acercarse al horror por procuración (a través del testimonio), los verbos "tratar de", "imaginar" y "poder" ("tratando de imaginar lo que pudo ser", l. 15) traducen la imposibilidad de entender lo que pudo ser la experiencia y los sentimientos del indígena sumido en el horror, particularmente cuando, dejado por muerto, volvió en sí entre los "trozos de carne" de sus hijos y su mujer. En este caso, el término "despertar" no extrae de la pesadilla, sino que sumerge en ella, y probablemente consiste más en el aturdimiento que en el despertar.

Muchos años después (l. 17), el indígena tiene la posibilidad de contar la historia, de testificar "para que yo lo leyera", afirma el narrador, quien no plantea simplemente el testimonio como una condición previa para la relectura (o la relectura como etapa consecutiva al testimonio) sino como una necesidad en la expectativa de la relectura, creando un vínculo estrecho y único, si no predestinado, entre el narrador-lector y el indígena emisor del testimonio. El narrador, que es corrector de estilo, puede intervenir en este texto que relee para enmendarlo si es necesario, por lo que no sólo hay un "encuentro" de escritura (o mediante la escritura) sino en cierto modo una interacción, ya que de la misma manera que las palabras del indígena actúan sobre las emociones y los pensamientos del narrador, éste puede, a su medida, actuar sobre el texto producido por el testimonio del indígena.

Después de haber "presenciado lo impresenciable", ¿cómo decir lo indecible? Uno piensa en la formulación de la frase inaugural: el lenguaje de las víctimas resulta alterado o deconstruido por el trauma, como un lenguaje dislocado o al menos dañado a imagen de los cuerpos mutilados, lo que denota profundas fracturas internas (esta formulación singular puede reflejar también el español hablado por los mayas). El testimonio del indígena comienza precisamente con la misma frase que da comienzo a la novela (l. 19), lo que vuelve a crear, si

Cuadernos literarios 4

no una analogía o un texto-espejo, un vínculo particular entre los dos personajes "testimoniantes": el narrador sigue la palabra del indígena otorgándole también un espacio inicial, inaugural, primero, a esta aserción desconcertante, que pone de realce, o sumerge de entrada al lector, en la confusión generalizada que da título al libro.

El comentario "que tanto me había conmocionado" (l. 19) es como un eco de "la frase que más me impactó" (l. 3), tanto en el plano semántico (la sacudida emocional) como en el plano gramatical (el adverbio de intensidad "tanto" recuerda el superlativo "la... que más"). También observamos que el soliloquio del narrador no está exento de repeticiones, de vueltas en bucle sobre las mismas ideas y expresiones, traduciendo la rumia. El extracto está construido como una espiral, entre repeticiones y progresión (de "ese indígena" a "nadie", y de la presentación de la frase al recuerdo de los hechos que ésta evoca).

Dentro del flujo discursivo del narrador, la conjunción causal presente en "porque resumía" (l. 19) demuestra, entre otros elementos coordinantes, un texto construido y estructurado, más allá de una primera impresión de verbosidad. La frase del indígena impacta al narrador porque, según él, es la que mejor resume el estado mental del que la profirió. Representaría, pues, la esencia misma del testimonio postraumático, como lo demuestra por un lado un nuevo superlativo "de la manera más compacta" (l. 20), que la convierte en la síntesis, si no el concentrado, de la experiencia, y por otro lado la generalización a todas las víctimas de experiencias similares: "las decenas de miles de personas" (l. 20) que, haciéndose eco de "Nadie", dilata el "yo" singular e individual a un plural que abarca un colectivo multitudinario, al igual que apunta ya no a una masacre sino a un genocidio. También vemos que "ese" indígena cachiquel (l. 8) se convierte en "el indígena cachiquel" (l. 21), pasando el indígena de un demostrativo que señala y por tanto singulariza, a un artículo ciertamente definido pero que lo designa de forma menos marcada que "ese" ("el" se refiere al indígena previamente mencionado).

Esta larga frase continúa con la repetición de "resumir" reforzada por el adverbio "también" ("y también resumía", l. 22), y mediante el conector "y" que inicia una segunda subdivisión que amplía la perturbación mental a "los miles de soldados y paramilitares" (l. 22): de un indígena a las decenas de miles de indígenas y luego a los miles de militares, el texto continúa su gradación y, con ella, delata la extensión de la confusión en el país, una confusión que no es sólo psíquica sino también social y política si exploramos lo implícito (ya lo hemos comentado

Cuadernos literarios 4

en el análisis de la línea 10). Si los verdugos se unen a las víctimas en la confusión mental, cabe señalar dos diferencias o asimetrías: una, numérica, que enfrenta a miles de soldados con decenas de miles de indígenas y da una idea del número de crímenes perpetrados por cada uno de ellos; la otra, causal y/o consecutiva, que muestra que, si la alienación de las víctimas es consecuencia del horror sufrido, la alienación de los victimarios es también causa de su barbarie.

Luego hallamos de nuevo la idea de una matanza sádica y de una disfunción sociopolítica aberrante con "que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas" (l. 23), un eco evidente de "despedazaban a machetazos con sorna" (l. 11) y de "los soldados del ejército de su país" (l. 10). Además del juego de repeticiones o ecos ya mencionado, podemos notar que esta vez el superlativo e hiperbólico "el mayor" así como la ironía patente en "mal llamados compatriotas" se suman retóricamente al contenido dramático; y tanto más cuanto que el otro coincide aquí con el mismo: son indígenas los que están matando y torturando a indígenas. Si la analogía indígena-víctima es conocida en los escritos latinoamericanos debido a una historia de dominación colonialista, coexiste aquí, en una relación antinómica, con la analogía indígena-victimario (¿a menos que, por el contrario, se vea reforzada? ya que estos verdugos son también víctimas o prisioneros de un poder que los condena a una guerra fratricida).

En esta larga frase, que, como hemos visto, está más construida de lo que parece, la conjunción concesiva "aunque" en "aunque debo reconocer" (l. 23) viene a matizar la idea enunciada anteriormente, retomando el estilo crudo e impactante de algunas líneas de la primera parte: "no es lo mismo estar incompleto de la mente por haber sufrido el descuartizamiento de los propios hijos que por haber descuartizado hijos ajenos" (l. 24-25). Si "no es lo mismo" anuncia una diferencia, lo que el narrador va a exponer es un conjunto de dicotomías entre indígenas víctimas y militares victimarios: en primer lugar, la pasividad de los primeros que sufren ("haber sufrido el descuartizamiento"), y la acción reservada a los verdugos ("haber descuartizado"); la políptoton es elocuente: cede el verbo a los militares mientras que los indígenas se ven asociados al sustantivo.

Esta dicotomía pasivo-activo se prolonga con la antonimia "propios" / "ajenos" en relación con los niños masacrados y más precisamente 'hechos pedazos' (recordamos la palabra "trozos"), a juzgar por este tercer verbo de despedazamiento. Después de "despedazar" (l. 11)

Cuadernos literarios 4

y "destazar" (l. 23), "descuartizar" se añade a este campo léxico de una barbarie que disloca, desgarra, trocea, y el uso de la hipérbole permite patentizar una deshumanización espeluznante que se aplica tanto a las víctimas como a los verdugos. En este texto, que imbrica y hace interactuar varios campos léxicos, no debemos omitir el que compone una semántica del shock o de la conmoción, ya sea con respecto al indígena, su mujer o el narrador, y finalmente todos: respectivamente, "hundido" o "quebrantamiento" (l. 8 y 9), "shock" (l. 12), "me impactó", "impactado", "lelo", "conmocionado" (l. 3, 7, 4 y 19), "perturbación" (l. 31).

Si las impresiones del narrador se presentan en su mayoría en pretérito perfecto simple ("me dije", l. 15 o "me impactó", l. 3), el presente "debo reconocer" expresa aquí un estilo directo, una forma de oralidad que hace más cercano al narrador. Esta repetición de la subjetividad del narrador, también manifiesta en "tal como me dije", a su vez eco de "me dije" (l. 25 y 15), puntúa este monólogo interior. El lector aprehende el horror del genocidio a través de este narrador, de su manera personal de presentar y dramatizar los hechos, de su formulación e imágenes que emanan de un estilo crudo, capaz de impactar (para repercutir la 'onda de choque') y que no rechaza la ironía.

3- Una "perturbación generalizada": la totalidad de los habitantes y el mismo narrador

Prosiguiendo con la gradación que, a partir de un indígena, ha arrastrado a todas las víctimas y luego a los militares victimarios en la misma perturbación mental, el narrador extiende ahora a toda la población —en lo que parece ser un movimiento final ("llegar a la conclusión", l. 26)—la insensatez que da inicio al íncipit, repitiendo la frase inicial: "era la totalidad de los habitantes de ese país la que no estaba completa de la mente" (l. 26-27), y usando un giro enfático ("era... la que") así como un adjetivo demostrativo que puede tener aquí un valor peyorativo ("ese" en lugar de "este"). Propenso a términos absolutos ("totalidad", "nadie", l. 14), el narrador teoriza ("Nadie puede estar"), generaliza ("la totalidad"), e infiere ("conclusión"), aquí de forma categórica ("contundente conclusión" l. 26), en su intento de aprehender las consecuencias psíquicas del horror y del trauma, o de representarse lo irrepresentable.

Pero este análisis no pone fin a la gradación que propone el narrador, y en la que se deja atrapar en más de un sentido, ya que, de confusión en confusión y de conclusión en conclusión,

Cuadernos literarios 4

acaba incluyéndose en esta enajenación de todos. Esta "conclusión" (l. 27) deductiva, acompañada de comparativos de superioridad ("peor" y "más perturbadora"), presentada en el modo incuestionable de la evidencia o de manera axiomática ("sólo... podía" que recuerda "Nadie puede estar" l. 14), implica alusivamente a un narrador afectado a su vez por la insensatez: "alguien" (l. 28) que tiene que editar un informe de mil cien cuartillas en el que se documentan centenares de masacres. El grupo nominal "perturbación generalizada" (l. 31) confirma el segmento "cuya población estaba incompleta de la mente" (l. 29), a su vez iterativo después de "era la totalidad de los habitantes de ese país la que no estaba completa de la mente" (l. 26), diciendo y volviendo a decir la magnitud del desastre en el espacio de unas líneas, sobre la base de la frase clave del íncipit que opera como una escansión en el fragmento (y en las primeras tres páginas de la novela).

De hecho, tras esta tercera frase de treinta y dos líneas, se abre la cuarta con una confirmación y de nuevo una repetición: "Yo tampoco estoy completo de la mente" (l. 31) que, más que las adaptaciones anteriores, imita la formulación del indígena. Aparte de que sólo cambia una palabra ("no" se sustituye por "tampoco"), aparece otra vez un "yo" que crea una analogía y una forma de identificación entre el narrador y el indígena de cuya habla se apropia (pasando de "él" a "yo"). El enunciado casi idéntico crea una cuasi identidad entre emisor y receptor, 'contaminando' al narrador-lector (y más indirectamente al narratario-lector que también podría verse alcanzado por esta insensatez galopante).

En la línea 32, "me dije entonces" recuerda (tras "me dije" y "tal como me dije" l. 15 y 25) esa otra muletilla o soporte del texto: la subjetividad del narrador "cavilando" sobre una frase que delata, significativa y sintácticamente, la pérdida de sentido de su autor hasta que, al final del extracto, las dos voces se unen y 'se funden' en un inesperado "yo tampoco".

En este fragmento, la insensatez que el título de la obra anuncia se correlaciona con el horror: la pérdida del sentido emana de una violencia desmedida y demencial producida por mentes supuestamente insanas, y genera perturbación y alienación en víctimas aturdidas o presas del estupor, sumidas en el absurdo. El narrador prolijo que lo refiere utiliza varias repeticiones y un discurso redundante que denota ideas machacadas o un pensamiento circular que, sin embargo, no impiden un discurso estructurado y una argumentación hábilmente construida. El

Cuadernos literarios 4

estilo sabe ser impactante, recurriendo a una semántica y metáforas sobrecogedoras o hiperbólicas para expresar mejor el impacto y repercutir la onda de choque que experimenta la víctima y luego el narrador que, no obstante, prefiere una ironía mesurada a la indignación y la diatriba. En este texto que da cuenta de una violencia extrema, es la palabra misma la que resulta violentada, denunciando las secuelas del trauma mediante una formulación inusual⁵.

Otros novelistas abordan este genocidio con modalidades narrativas diferentes (como es el caso del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa en *El material humano*, 2009), haciendo obra de memoria en ficciones críticas: a semejanza del trabajo de recuperación de la memoria histórica que va más allá del área latinoamericana –pensamos particularmente en la "Ley de Memoria Histórica" en España, "por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura"–, estas novelas sin duda susurran, en medio del desvelamiento del horror: "Nunca más".

Nathalie BESSE es profesora titular de la Universidad de Estrasburgo. Sus investigaciones versan sobre la literatura latinoamericana, más precisamente las novelas nicaragüenses (figuras del poder, memoria e imaginarios). Ha coordinado varias monografías publicadas en la revista reCHERches, y en 2018 publicó *Les romans nicaraguayens : entre désillusion et éthique (1990-2014),* un estudio de un centenar de novelas nicaragüenses, y *Las formas de la pesadilla. Poder, ética y sentido en 24 novelas nicaragüenses (1998-2019)* en 2022.

Nathalie BESSE est maître de conférences HDR à l'Université de Strasbourg et membre du laboratoire CHER. Ses travaux de recherche portent sur la littérature latino-américaine, plus précisément les romans nicaraguayens (figures du pouvoir, mémoire et imaginaires, entre autres). Elle a coordonné plusieurs monographies parues dans la revue reCHERches et a publié, en 2018, Les romans nicaraguayens : entre désillusion et éthique (1990-2014), une étude d'une centaine de romans nicaraguayens, ainsi que Las formas de la pesadilla. Poder, ética y sentido en 24 novelas nicaragüenses (1998-2019) en 2022.

⁵ Tratándose de denuncia, Julio ZÁRATE observa que "la voz del indígena solo se percibe de manera indirecta y fragmentaria mediante los testimonios presentes en el informe" (p. 74). Es decir que "ningún indígena se expresa en un contexto que no sea el del informe, ni en otra condición que no sea la de víctima. El informe presenta fragmentos de testimonios, mínimos en la novela, lo que hace que la individualidad de cada víctima se pierda entre el concierto de voces que narran una y otra vez los mismos crímenes. En un sentido estricto, ninguna denuncia es interpuesta; el conjunto de testimonios del informe constituye en sí la denuncia de los crímenes y la violencia, pero poco se hace justicia desde un punto de vista legal" (p. 86). Véase el artículo "¿Libertad de denunciar? Dos novelas sobre crímenes contra indígenas en Guatemala: Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa", Andrea Cabezas Vargas y Sophie Large (dir.), *Libertad de expresión y de creación en Centroamérica*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2022, pp. 71-90.

Cuadernos literarios 4

ANEJOS

Fragmentos comentados

Cuadernos literarios 4

Texto 1: Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla [Austral, 2010, pp. 85-86]

DON PEDRO:	Desta forma aun no lo mandaste apenas, cuando sin dar más disculpa, la espada en la mano aprieta, revuelve la capa el brazo,	1	.25
	y con gallarda presteza, ofendiendo a los soldados y buscando su defensa, viendo vecina la muerte,	1	.30
	por el balcón de la huerta se arroja desesperado. Siguióle con diligencia tu gente; cuando salieron por esa vecina puerta	1	.35
	le hallaron agonizando como enroscada culebra. Levantose, y al decir Los soldados: "¡Muera, muera!", bañado de sangre el rostro,	1	.40
	con tan heroica presteza se fue, que quedé confuso. La mujer, que es Isabela, –que para admirarte nombro– retirada en esa pieza, dice que es el duque Octavio	1	.45
	que con engaño y cautela la gozó.	1	50

Cuadernos literarios 4

Texto 2: Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla [Austral, 2010, pp. 92-93]

DON PEDRO:	Mejor lo sabéis que yo; mas, por si acaso me engaño, escuchad el desengaño y a lo que el rey me envió.	275
	Cuando los negros gigantes, plegando funestos toldos, ya del crepúsculo huyen tropezando unos con otros, estando yo con su alteza	280
	tratando ciertos negocios –porque antípodas del sol. son siempre los poderosos–, voces de mujer oímos, cuyos ecos, menos roncos	285
	por los artesanos sacros, nos repitieron "¡Socorro!". A las voces y al ruido acudió, duque, el rey propio; halló a Isabela en los brazos	290
	de algún hombre poderoso; mas quien al cielo se atreve, sin duda es gigante o monstruo. Mandó el rey que los prendiera; quedé con el hombre solo,	295
	llegué y quise desarmalle; pero pienso que el demonio en él tomó forma humana, pues que, vuelto en humo y polvo, se arrojó por los balcones,	300
	entre los pies de esos olmos que coronan del palacio los chapiteles hermosos. Hice prender la duquesa y en la presencia de todos dice que es el duque Octavio	305
	el que con mano de esposo la gozó.	310

Cuadernos literarios 4

Texto 3: Miguel Delibes, Cinco horas con Mario, Capítulo 1 [Austral, 2007, pp. 111-115]

Casa y hacienda, herencia son de los padres, pero una mujer prudente es don de Yavé y en lo que a ti concierne, cariño, supongo que estarás satisfecho, que motivos no te faltan, que aquí, para inter nos, la vida no te ha tratado tan mal, tú dirás, una mujer sólo para ti, de no mal ver, que con cuatro pesetas ha hecho milagros, no se encuentra a la vuelta de la esquina, desengáñate. Y ahora que empiezan las complicaciones, zas, adiós muy buenas, como la primera noche, ¿recuerdas?, te vas y me dejas sola tirando del carro. Y no es que me queje, entiéndelo bien, que peor están otras, mira Transi, imagínate con tres criaturas, pero me da rabia, la verdad, que te vayas sin reparar en mis desvelos, sin una palabra de agradecimiento, como si todo esto fuese normal y corriente. Los hombres una vez que os echan las bendiciones a descansar, un seguro de fidelidad, como yo digo, claro que eso para vosotros no rige, os largáis de parranda cuando os apetece y sanseacabó, que las mujeres, de sobras lo sabes, somos unas románticas y unas tontas. Y no es que yo vaya a decir ahora que tú hayas sido una cabeza loca, cariôno, sólo faltaría, que no quiero ser injusta, pero tampoco pondría una mano en el fuego, ya ves. ¿Desconfianza? Llámalo como quieras, pero lo cierto es que los que presumís de justos sois de cuidado, que el año de la playa bien se te iban las vistillas, querido, que yo recuerdo la pobre mamá que en paz descanse, con aquel ojo clínico que se gastaba, que yo no he visto cosa igual, el mejor hombre debería estar atado, a ver. Mira Encarna, tu cuñada es, ya lo sé, pero desde que murió Elviro ella andaba tras de ti, eso no hay quien me lo saque de la cabeza. Encarna tiene unas ideas muy particulares sobre los deberes de los demás, cariño, y ella se piensa que el hermano menor está obligado a ocupar el puesto del hermano mayor y cosas por el estilo, que aquí, sin que salga de entre nosotros, te diré que, de novios, cada vez que íbamos al cine y la oía cuchichear contigo en la penumbra me llevaban los demonios. Y tú, dale, que era tu cuñada, valiente novedad, a ver quién lo niega, que tú siempre sales por peteneras, con tal de justificar lo injustificable, que para todos encontrabas disculpas menos para mí, ésta es la derecha. Y no es que yo diga o deje de decir, cariño, pero unas veces por fas y otras por nefas, todavía estás por contarme lo que ocurrió entre Encarna y tú el día que ganaste las oposiciones, que a saber qué pito tocaba ella en ese pleito, que en tu carta, bien sobrio, hijo, "Encarna asistió a la votación y luego celebramos juntos el éxito". Pero hay muchas maneras de celebrar, me parece a mí, y tú, que en Fuima, tomando unas cervezas y unas gambas, ya, como si una fuese tonta, como si no conociera a Encarna, menudo torbellino, hijo. ¿Pero es que crees que se me ha olvidado, adoquín, cómo se te arrimaba en el cine estando yo delante? Sí, ya lo sé, éramos solteros entonces, estaría bueno, pero, si mal no recuerdo, llevábamos hablando más de dos años y unas relaciones así son respetables para cualquier mujer, Mario, menos para ella, que, te digo mi verdad, me sacaba de quicio con sus zalemas y sus pamplinas. ¿Crees tú, que, conociéndola, estando tú y ella mano a mano, me voy a tragar que Encarna se conformase con una cerveza y unas gambas? Y no es eso lo que peor llevo, fijate, que, al fin y al cabo de barro somos, lo que más me duele es tu reserva, "no desconfies", "Encarna es una buena chica que está aturdida por su desgracia", ya ves, como si una se chupase el dedo, que a lo mejor a otra menos avisada se la das, pero lo que es a mí... Tú viste la escenita de ayer, cariño, ¡qué bochorno!, no irás a decirme que es la reacción normal de una cuñada, que llamó la atención, y yo achicada, a ver, que hasta parecía una mujer sin sentimientos, yo qué sé, y Vicente Rojo "sacadla de aquí, está muy afectada", que me puso frita, te lo confieso. Con la mano en el corazón, Mario, ¿es que venía eso a cuento? ¡Si parecía ella la viuda! Me apuesto lo que quieras a que cuando lo de Elviro no llegó a esos extremos, que a saber qué hubiera tenido que hacer yo. Es lo mismo que

Cuadernos literarios 4

cuando murió tu padre, Mario, que de siempre lo dije, el caso es ponerme en evidencia, que me dejó en mal lugar, no lo discutas. Para serte sincera, nunca me gustó Encarna, Mario, ni Encarna ni las mujeres de su pelaje, claro que para ti hasta las mujeres de la vida merecen compasión, que yo no sé dónde vamos a llegar, "nadie lo es por gusto; víctimas de la sociedad", me río yo, que los hombres puestos a disculpar resultáis imposibles, porque lo que yo digo, ¿por qué no trabajan? ¿Por qué no se ponen a servir como Dios manda? Que el servicio desaparece no es ninguna novedad, Mario, cariño, y aunque tú salgas con que es buena señal, que buen pelo hemos echado con tus teorías, lo cierto es que cada vez hay más vicio y, hoy en día, hasta las criadas quieren ser señoritas, para que te enteres, que la que no fuma, se pinta las uñas o se pone pantalones, yo qué sé. ¿Crees tú que esto es formalidad? Estas mujeres están destrozando la vida de familia, Mario, así como suena, que yo recuerdo en casa, dos criadas y una señorita para cuatro gatos, que aquello era vivir, que cobrarían dos reales, no lo niego, pero, comidas y vestidas, ¿quieres decirme para qué necesitaban más? Pues bueno era papá para eso: "Julia, ya está bien; deja un poco para que lo prueben también en la cocina". Entonces existía vida de familia, daba tiempo para todo y, cada uno en su clase, todos contentos. Ahora, tú me ves, aperreada todo el día de Dios, si no estoy entre pucheros, lavando bragas, ya se sabe; que una no puede dividirse y por mucha disposición que tenga, con una criada para siete de familia, a duras penas se puede ser señora. Pero de estas cosas los hombres no os dais cuenta, cariño, que el día que os casáis, compráis una esclava, hacéis vuestro negocio, como yo digo, que los hombres, ya se sabe, no tiene vuelta de hoja, siempre los negocios. ¿Que la mujer trabaja como una burra y no saca un minuto ni para respirar? ¡Allá se las componga! Es su obligación, qué bonito, y no es que te reproche nada, querido, pero me duele que en más de veinte años no hayas tenido una palabra de comprensión. Ya lo sé, tampoco has sido lo que se dice un marido exigente, es cierto, pero con no exigir no basta a veces, ya ves tu hermano Elviro, y no es que yo diga que Elviro, fuese un ideal de hombre, ni hablar, pero tu hermano era de otra pasta, dónde va, tenía detalles. ¿Recuerdas el portamonedas que me regaló la tarde que merendamos juntos en junio del 36? Aún le conservo, fijate, en la cómoda creo que está, con un montón de trastos, me parece. ¡Y cómo se puso Encarna! Menuda, creí que le tragaba, palabra, que luego a los tres meses, cuando Elviro murió, bien que la pesaría. Tú hermano era delicado, Mario, y cualquier otro hombre con más arranques, simplemente con que fuera como tenía que ser, hubiera atado a su mujer más corto. Dios me perdone pero desde que los conocí, tengo entre ceja y ceja que Encarna se la pegaba, fijate, no sé por qué, era mucho temperamento para él. Y conste que no me gusta hacer juicios temerarios, de sobra lo sabes, aunque luego sí, al enviudar, ella iba por ti, eso no hay quien me lo saque de la cabeza, pero con el mayor descaro, ¿eh? Y así me lo jures en cruz, nunca me llegaré a creer que el día de Fuima se conformase con una cerveza y unas gambas, y no por nada, que ya me conoces, que otra cosa no, pero me horroriza dramatizar. Pero, ¿lo quieres más claro? ¿Tú sabes que Valentina ayer, cuando me llevó a un aparte, me dijo, pero como te lo cuento, me dijo: "tu cuñada ni muerto le deja en paz?" ¿Qué te parece? ¿Es que todavía me vas a decir que son figuraciones mías? Porque por mucho que digas de Valen no me vayas a negar que inteligente lo es un rato largo, que no es hablar por hablar, pues ya lo oyes, "ni muerto le deja en paz". Claro que, bien mirado, la tonta fui yo, o no tonta, vete a saber, el caso es que una tiene principios y los principios son sagrados, ya se sabe, que te pones a ver y nada como los principios. ¡Anda que si yo hubiera querido! Con cualquiera, Mario, fijate bien, con cualquiera. Mira Elíseo San Juan, el de la tintorería, sin ir más lejos, no hay vez, sobre todo si salgo con el suéter azul, quo no se meta conmigo: "qué buena estás, qué buena estás; cada día estás más buena". Ni a sol ni a sombra, hijo, que es ceguera la de este hombre, que ya lleva años, que no es de hoy, y, como ése, otros que me callo, tonto del higo,

Cuadernos literarios 4

que aún estoy para gustar, que no soy ningún vejestorio, qué te has creído. Los hombres todavía me miran por la calle, para que lo sepas, Mario, que vives en la luna, "un tipo vulgar ese San Juan", me río yo, cuántas no le harían ascos. Lo que pasa es que una tiene principios aunque hoy en día los principios no sirvan más que de estorbo, en particular cuando los demás no los respetan, que ésa es otra. "Un tipo vulgar ese San Juan", ¿qué te parece?

Cuadernos literarios 4

Texto 4: José Martí, *Versos libres [Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 125-128]

AMOR DE CIUDAD GRANDE

De gorja son y rapidez los tiempos.	
Corre cual luz la voz; en alta aguja,	
Cual nave despeñada en sirte horrenda,	
Húndese el rayo, y en ligera barca	
El hombre, como alado, el aire hiende.	5
¡Así el amor, sin pompa ni misterio	
Muere, apenas nacido, de saciado!	
¡Jaula es la villa de palomas muertas	
Y ávidos cazadores! Si los pechos	
Se rompen de los hombres, y las carnes	10
Rotas por tierra ruedan, ¡no han de verse	
Dentro más que frutillas estrujadas!	
Se ama de pie, en las calles, entre el polvo	
De los salones y las plazas; muere	
La flor el día en que nace. Aquella virgen	15
Trémula que antes a la muerte daba	
La mano pura que a ignorado mozo;	
El goce de temer; aquel salirse	
Del pecho el corazón; el inefable	
Placer de merecer; el grato susto	20
De caminar de prisa en derechura	
Del hogar de la amada, y a sus puertas	
Como un niño feliz romper en llanto;—	
Y aquel mirar, de nuestro amor al fuego,	
Irse tiñendo de color las rosas,—	25
Ea, que son patrañas! Pues ¿quién tiene	
Tiempo de ser hidalgo? Bien que sienta,	
Cual áureo vaso o lienzo suntuoso,	
Dama gentil en casa de magnate!	
O si se tiene sed, se alarga el brazo	30
Y a la copa que pasa se la apura!	
Luego, la copa turbia al polvo rueda,	
¡Y el hábil catador,—manchado el pecho	
De una sangre invisible,—sigue alegre,	
Coronado de mirtos, su camino!	35
No son los cuerpos ya sino desechos,	
Y fosas, y jirones! Y las almas	
No son como en el árbol fruta rica	
En cuya blanda piel la almíbar dulce	
=	

Cuadernos literarios 4

En su sazón de madurez rebosa,—	40
Sino fruta de plaza que a brutales	
Golpes el rudo labrador madura!	
¡La edad es ésta de los labios secos!	
De las noches sin sueño! De la vida	
Estrujada en agraz! ¿Qué es lo que falta	45
Que la ventura falta? Como liebre	
Azorada, el espíritu se esconde,	
Trémulo huyendo al cazador que ríe,	
Cual en soto selvoso, en nuestro pecho;	
Y el deseo, de brazo de la fiebre,	50
Cual rico cazador recorre el soto.	
¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena	
De copas por vaciar, o huecas copas!	
¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino	
Tósigo sea, y en mis venas luego	55
Cual duende vengador los dientes clave!	
¡Tengo sed,—mas de un vino que en la tierra	
No se sabe beber! ¡No he padecido	
Bastante aún, para romper el muro	
Que me aparta ¡oh dolor! de mi viñedo!	60
¡Tomad vosotros, catadores ruines	
De vinillos humanos, esos vasos	
Donde el jugo de lirio a grandes sorbos	
Sin compasión y sin temor se bebe!	
Tomad! Yo soy honrado, y tengo miedo!	

Cuadernos literarios 4

Texto 5: Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*, 2004 [Madrid, Tusquets, 2020, pp. 13-15].

Yo no estoy completo de la mente, decía la frase que subrayé con el marcador amarillo, y que hasta pasé en limpio en mi libreta personal, porque no se trataba de cualquier frase, mucho menos de una ocurrencia, de ninguna manera, sino de la frase que más me impactó en la lectura realizada durante mi primer día de trabajo, de la frase que me dejó lelo en la primera incursión en esas mil cien cuartillas impresas casi a renglón seguido, depositadas sobre el que sería mi escritorio por mi amigo Erick, para que me fuera haciendo una idea de la labor que me esperaba. Yo no estoy completo de la mente, me repetí, impactado por el grado de perturbación mental en el que había sido hundido ese indígena cachiquel testigo del asesinato de su familia, por el hecho de que ese indígena fuera consciente del quebrantamiento de su aparato psíquico a causa de haber presenciado, herido e impotente, cómo los soldados del ejército de su país despedazaban a machetazos y con sorna a cada uno de sus cuatro pequeños hijos y enseguida arremetían contra su mujer, la pobre ya en shock a causa de que también había sido obligada a presenciar cómo los soldados convertían a sus pequeños hijos en palpitantes trozos de carne humana. Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije, cavilando, morboso, tratando de imaginar lo que pudo ser el despertar de ese indígena, a quien habían dejado por muerto entre los trozos de carne de sus hijos y su mujer y que luego, muchos años después, tuvo la oportunidad de contar su testimonio para que yo lo leyera y le hiciera la pertinente corrección de estilo, un testimonio que comenzaba precisamente con la frase Yo no estoy completo de la mente que tanto me había conmocionado, porque resumía de la manera más compacta el estado mental en que se encontraban las decenas de miles de personas que habían padecido experiencias semejantes a la relatada por el indígena cachiquel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas, aunque debo reconocer que no es lo mismo estar incompleto de la mente por haber sufrido el descuartizamiento de los propios hijos que por haber descuartizado hijos ajenos, tal como me dije antes de llegar a la contundente conclusión de que era la totalidad de los habitantes de ese país la que no estaba completa de la mente, lo cual me condujo a una conclusión aún peor, más perturbadora, y es que sólo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladarse a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar una labor que consistía precisamente en editar un extenso informe de mil cien cuartillas en el que se documentaban las centenares de masacres, evidencia de la perturbación generalizada. Yo tampoco estoy completo de la mente, me dije entonces, en ese primer día de trabajo, sentado frente al que sería mi escritorio durante esa temporada [...].

Cuadernos literarios 4

S.L.N.L Société des Langues Néo-Latines