CAHIERS DES NÉO-LATINES

Cuadernos literarios

Volume 5

Cahiers des Néo-Latines

Cuadernos literarios 5

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

Pour citer ce document :

Grégory DUBOIS (coord.), *Cuadernos literarios*, 5, col. « Cahiers des Néo-Latines », Claudine Marion-Andrès (éd.), janvier 2024.

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

Volume 5

Grégory Dubois (coord.)

Cahiers des Néo-Latines

Cuadernos literarios 5

ÍNDICE

GRÉGORY DUBOIS
Introducción p. 7

Sendebar p. 11

OLIVIER BIAGGINI
"Poder (e impotencia) en el *Sendebar*" p. 12

PÉNÉLOPE CARTELET
"La misoginia del *Sendebar*: evidencias, problemas y replanteamiento sapiencial" p. 28

SOIZIC ESCURIGNAN
"Sentidos y engaños en el *Sendebar*" p. 41

CÉCILE ALEX-CODET
"El cuento 18 del *Sendebar*: ¿el colmo de la astucia femenina? p. 54

***Romancero gitano*, Federico García Lorca** p. 66

GILLES DEL VECCHIO
"El *Romancero gitano* de Federico García Lorca en su contexto" p. 67

CLAUDE LE BIGOT
"Las fuentes populares en la elaboración del *Romancero gitano* de F. García Lorca" p. 77

GRÉGORY COSTE
"Sueño y onirismo en *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca" p. 90

ZORAIDA CARANDELL
"'Romance sonámbulo' y la emoción poética" p. 109

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO
"'Han muerto cuatro romanos y cinco cartaginenses': prosaísmo y mito en 'Reyerta' de Federico García Lorca" p. 122

***Decir sí. La malasangre*, Griselda Gambaro** p. 135

SYLVIE SURÉDA-CAGLIANI
"Griselda Gambaro: el caso de *La malasangre*, una problemática del poder represivo, un teatro entre relato y drama" p. 136

ISABELLE CLERC
"Lectura del inicio de *Decir sí* de Griselda Gambaro: crónica de un desastre anunciado" p. 150

***El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes** p. 159

MARTA CUENCA
"Los encuentros en el *Quijote* ¿por el camino del azar?" p. 160

MOUNIR NAJMA
"La pastora Marcela: ¿una precursora del feminismo?" p. 179

CAROLINE LYVET
"Una aventura 'sin artificio": análisis de un fragmento del capítulo XIX de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*" p. 189

***Insensatez*, Horacio Castellanos Moya** p. 204

JULIE MARCHIO
"*Insensatez* de Horacio Castellanos Moya o el parricidio del género testimonial" p. 205

MATHILDE NIATI
"Los lugares de la memoria. Espacios de la solemnidad y de la trivialidad en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya (capítulo 2, pp. 25-28)" p. 217

Anejos: Fragmentos comentados p. 231

Sendebar, cuento 18 p. 232

Federico García Lorca, *Romancero gitano*, "Romance sonámbulo" p. 233

Federico García Lorca, *Romancero gitano*, "Reyerta" p. 235

Griselda Gambaro, *Decir sí* p. 236

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, capítulo XIX p. 237

Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*, capítulo 2 p. 239

INTRODUCCIÓN

Este quinto 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 2024 en los que se basan los estudios de este volumen constan de cinco obras: un libro de cuentos ejemplares (el *Sendebar*), dos novelas (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes e *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya), dos obras dramáticas (*Decir sí* y *La malasangre* de Griselda Gambaro) así como un libro de poemas (*Romancero gitano* de Federico García Lorca).

Las obras del programa de la prueba oral de "Comentario de texto" de la ENS de Lyon son el *Sendebar* y las de Lorca y Gambaro mientras que el programa de la ENS "Ulm" consta de las de Cervantes 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.

El *Sendebar*

La contribución de Olivier Biaggini pretende ofrecer pistas de reflexión en torno a la puesta en escena del ejercicio del poder, reto de las relaciones entre hombres y mujeres, pero también, más ampliamente, entre las esferas política y doméstica. Según él, la obra erige la palabra en principal resorte del poder, pero se interroga también sobre las condiciones de preeminencia de una palabra sobre la otra y, en el caso del infante, pretende poner de relieve cómo se pasa de la impotencia a la afirmación de una palabra soberana. Por su parte, Pénélope Cartelet examina la cuestión de la misoginia tradicionalmente atribuida al *Sendebar*, demostrando por qué se debe relativizar y se inscribe más bien en una reflexión más general sobre la exigencia de prudencia. Dada la importancia de la cuestión de los cinco sentidos, Soizic Escurginan analiza la obra en

una perspectiva sensorial y más precisamente el papel activo que esos desempeñan en los engaños y desengaños con el fin de sacar dos lecciones: “en quién puede uno confiar” y “en qué (sentido) puede uno confiar”. Cécile Alex-Codet analiza el decimoctavo ejemplo del *Sendebar* en el que se entrecruzan la libido y la libido *sciendi* así como varios ecos a pasajes internos y externos de la obra e intenta mostrar en qué medida este texto constituye una especie de clímax en una de las líneas argumentativas del conjunto: los engaños de las mujeres son innumerables.

Federico García Lorca, *Romancero gitano*

A modo de primera aproximación a la obra, Gilles del Vecchio propone un balance del contexto cultural del primer tercio del siglo XX para presentar la noción de “generación” y los puntos de convergencia necesarios para validar dicha apelación haciendo especial hincapié en la presencia de Andalucía en todas las fases de elaboración del grupo. La última unidad corresponde a una presentación de la biografía y de la obra del poeta, e integra una serie de pistas de interpretación relativas al *Romancero gitano*. En su contribución, a Claude Le Bigot le interesa la relación entre esta obra y las coplas flamencas. Según él, si el *Poema del cante jondo* conllevaba huellas de proximidad con el arte del cante, compartiendo la misma densidad lírica, con el *Romancero gitano*, lo narrativo pauta una nueva poética cuya sonoridad deshace la relación generalmente admitida entre música y poema. Después, Grégory Coste analiza la proclividad de Lorca hacia el mundo de los sueños (y de las pesadillas) en una perspectiva contrastiva con las fórmulas del surrealismo vigente en los años en que el poeta compone sus romances. Su objetivo es demostrar que la fantasía onírica lorquiana se despliega exclusivamente en el estadio intermedio de las imágenes hipnagógicas y que la tensión entre vigilia y sueño (funambulismo), potenciadora de la imaginación poética, tiene como correlato la dualidad vida-muerte. Las últimas dos contribuciones son comentarios de texto dedicados a “Romance sonámbulo” y a “Reyerta”. Zoraida Carandell analiza uno de los poemas más famosos de *Romancero gitano* para demostrar que su densidad semántica es fruto de una serie de hilos entreverados y presentes de forma intermitente cuyo resultado es la emoción suscitada en un receptor interno al poema, que, aunque no aparece representado directamente, sí tiene un papel efectivo en el “Romance sonámbulo”. Por su parte, Isabelle Bouchiba-Fochesato comenta el romance “Reyerta”, tercer poema del volumen para intentar poner de realce elementos recurrentes y estructurantes de la poética lorquiana tal como se manifiesta en el *Romancero gitano*.

Griselda Gambaro, *Decir sí* y *La malasangre*

Sylvie Suréda-Cagliani propone estudiar ambas obras teatrales de Griselda Gambaro para enfocar la problemática del poder represivo de la dictadura argentina. Para ella, el teatro de Gambaro conjuga la identidad de un pueblo con el testimonio de la realidad política en la que está enmarcado y la dramaturga argentina hace hincapié en la dialéctica del amo y del esclavo e insiste en la lógica sadomasoquista del poder que triunfa con la llegada de los regímenes dictatoriales en América latina y más precisamente en Argentina. Para su análisis del inicio de *Decir sí* y a través del análisis del diálogo, de la escenografía y de los signos kinésicos y proxémicos, Isabelle Clerc analiza cómo se revelan los mecanismos sobre los que se desarrollará la acción y cómo se instalan desde el inicio las condiciones que conducirán al aniquilamiento del hombre.

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*

En su artículo, Marta Cuenca resalta los diferentes encuentros que estructuran la primera parte de la novela y que construyen un camino que, bajo la forma de un azar aparente, enlaza las aventuras respondiendo a una lógica. Se detallan las acepciones del término “encuentro”, cuyo eco en la configuración de la personalidad del personaje epónimo se recuerda constantemente al lector, dinamizando las experiencias vividas-leídas. Una tipología de los encuentros permite dar a ver la construcción progresiva de un itinerario del desencanto en el personaje de don Quijote, espejo de una época y de todas, figura tras de la cual aparece la instancia organizativa de la ficción. Por su parte, Mounir Najma enmarca su estudio en las numerosas investigaciones en torno a las llamadas “figuras precursoras del feminismo” en la época áurea, que solía ser asociada a la austeridad encarnada por el rey Felipe II y la muy conocida leyenda negra nacida de su celo religioso, entre otras características. Se analizan los rasgos definitorios de la pastora Marcela para cuestionar su papel como precursora del feminismo. El fragmento del capítulo XIX comentado por Caroline Lyvet le parece, a su autora, de particular interés por su comicidad y por constituir a la vez una condensación y una variante de las “aventuras” que les sucedieron hasta el momento a don Quijote y a su fiel escudero. Se trata de mostrar cómo se renueva en el fragmento el tradicional juego cervantino entre lo real y lo ilusorio y cómo la muerte se desdramatiza mediante, entre otros recursos, la creación de una atmósfera de inquietante nocturnidad, el paralelismo de

actitudes de los personajes, las revelaciones tardías del narrador y la parodia de la aventura del cuerpo muerto del *Palmerín de Inglaterra*.

Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*

Julie Marchio analiza la novela del salvadoreño como subversión de los códigos del género testimonial en la inmediata posguerra en Centroamérica. Como pone de manifiesto, esta subversión que se podría considerar un "parricidio" se da principalmente mediante la ambigüedad y el humor negro. Pero, nos tocará definir e interpretar su blanco y alcance. Por su parte, Mathilde Niati se centra en un fragmento del capítulo 2 para poner de manifiesto en qué medida se configuran lugares de memoria que oscilan entre la solemnidad y la trivialidad y cómo se articulan la gravedad de la memoria del horror y los artificios de la parodia. Según la autora, la dicotomía entre el espacio del bar y el Palacio arzobispal es más que un mero contexto espacial ya que materializa una tensión que cuestiona el diálogo de *Insensatez* con la noción de trabajo de memoria y cuestiona el propio género novelesco en cuanto dispositivo de escritura del pasado.

En el cuarto volumen de *Cuadernos literarios*, se pueden encontrar tres contribuciones más en torno a esta obra de Horacio Castellanos Moya[1].

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: Mathilde Albisson, Catherine Heymann, Daniel Lecler, Claudine Marion-Andrès y César Ruiz Pisano. 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*, 4, col. "Cahiers des Néo-Latines", Claudine Marion-Andrès (ed.), janvier 2023, [https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernosliterarios4.pdf].

E el omne, porque es de poca vida e la çiençia es fuerte e luenga, non puede aprender nin saber, mas cada uno aprende qual le es dada e enbiada por la graçia que le es dada e enbiada de suso, de amor, profeçía e fazer bien e merçed a los que l'aman.

Plogo e tovo por bien que aqueste libro fuese trasladado de arávigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres.

Sendebar.

PODER (E IMPOTENCIA) EN EL SENDEBAR

OLIVIER BIAGGINI
Université Sorbonne Nouvelle – LECEMO-CREM

Traducido del árabe en 1253 a instancias del infante Fadrique, hermano del recién subido al trono Alfonso X, el *Sendebar* o *Libro de los engaños* es una de las primerísimas muestras de la prosa de ficción en castellano, dos años después de la traducción del *Calila e Dimna*, también del árabe, a petición del propio Alfonso. Este interés de los más eminentes miembros de la corte castellana por la literatura ejemplar oriental ha de interpretarse como una consecuencia cultural de la intensa fase de expansión territorial del reino a expensas de al-Ándalus a partir de la década de 1230, que culminó en 1248 con la conquista de Sevilla por Fernando III, con la participación de Alfonso y Fadrique[1]. A primera vista, puede parecer sorprendente que unos miembros de la familia real castellana hayan decidido patrocinar la traducción de colecciones de apólogos. En el caso del *Sendebar*, según reza la última frase del prólogo, la obra fue traducida "para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres"[2], por lo que se ubica claramente en la corriente misógina de la literatura medieval[3]. Tanto en el marco narrativo como en los *exempla* que en él se insertan, el principal esfuerzo retórico consiste en evidenciar el poder que ejercen indebidamente las astutas mujeres a costa de los hombres, especialmente sus maridos, en la esfera doméstica. Sin embargo, en el caso del marco narrativo, la falsa acusación de la madrastra contra el infante tiene repercusiones que no se limitan al ámbito privado: la casa del rey coincide en parte con el espacio público de la corte, de modo que lo doméstico desemboca en lo político.

Tanto el *Calila e Dimna* como el *Sendebar*, mediante recursos narrativos sofisticados[4] que escenifican la relación de un rey con sus consejeros, exploran diversas formas de ejercer poder, en las que Alfonso y Fadrique pudieron encontrar una reserva de modelos capaces de alimentar la ideología política que ellos mismos querían promover. En 1277, Alfonso X, por motivos que siguen

[1] Véase Michel GARCIA, "Le contexte historique de la traduction du *Sendebar* et du *Calila*", *Crisol*, n° 21, 1996, pp. 103-113.
[2] *Sendebar*, María Jesús Lacarra (ed.), Madrid, Cátedra, 1989, p. 64. Todas las citas proceden de esta edición.
[3] Véase Graciela CÁNDANO FIERRO, "Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendebar* y *Calila y Dimna*", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 99-105.
[4] Véase M. J. LACARRA, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979.

sin estar claros[5], hizo ejecutar a Fadrique y al yerno de este, Simón Ruiz de los Cameros: varios especialistas, a la luz de este acontecimiento posterior, propusieron que el *Sendebar* –en el que un rey ya condena a muerte a un infante vulnerable– podía reflejar las inquietudes de Fadrique, y tal vez de otros "ricos hombres", frente al cariz autoritario del poder regio y la tendencia centralizadora que intentó imponer Alfonso X desde el inicio de su reinado[6]. En la obra, lo cierto es que el ejercicio del poder da lugar a una violencia concreta, perceptible sobre todo en la impotencia a la que se ven reducidas sus víctimas –maridos engañados en los *exempla* y, sobre todo, en el marco, el infante silenciado. La suerte de este depende totalmente de los esfuerzos persuasivos de la madrastra y los privados durante siete días, a lo largo de los cuales el rey va alternando condenas e indultos. En el octavo día, sin embargo, el infante sale del silencio, haciéndose a su vez narrador de *exempla*: la manifestación de su saber equivale a una forma de poder, puesto que el rey, tras haber escuchado a su hijo, hace ejecutar a la mujer pérfida.

Este esquema narrativo no deja de plantear varios interrogantes. ¿Qué tipo de poder ejerce un monarca de palabra tan cambiadiza, sistemáticamente convencido por relatos ejemplares de orientaciones opuestas? ¿Por qué las intervenciones reiteradas de la madrastra y de los privados parecen anularse mientras que el infante, cuando puede hablar de nuevo, impone una palabra definitiva? Tras examinar la representación del poder femenino en los *exempla* misóginos, propios del espacio doméstico, se intentará contestar estas preguntas para precisar los contornos del modelo de poder político promovido por la obra.

1. El espacio doméstico: poder femenino e impotencia masculina

Los *exempla* centrados en las artimañas femeninas ocupan un lugar predeterminado en la estructura narrativa de la obra. En efecto, cada uno de los siete días en que el infante está obligado a guardar silencio, el privado que defiende su causa cuenta sistemáticamente dos *exempla*: el primero pretende avisar al rey en contra del peligro de las decisiones irreflexivas, y el segundo, de corte abiertamente misógino, expone la treta de una mujer como muestra de las infinitas maldades

[5] La hipótesis más aceptada es la de una conjura en la que participó Fadrique para apoyar los derechos de su sobrino Sancho o, tal vez, para fomentar un verdadero golpe de Estado en contra del rey. Es probable también que, ya en 1255, el infante haya tenido cierto protagonismo en la revuelta de un parte de la alta nobleza, liderada por su hermano Enrique.

[6] Véase Alan D. DEYERMOND, "The *Libro de los engaños*: its Social and Literary Context", en *The Spirit of the Court*, Glyn Burgess y Robert Taylor (coords.), Cambridge, D.S. Brewer, 1985, pp. 158-167.

femeninas[7]. Así, en el dispositivo de analogía e inferencia propio de la ejemplaridad, el primer *exemplum* de cada privado es defensivo y retrospectivo (intenta convencer al rey que anule la condena a muerte que acaba de pronunciar), mientras que el segundo es ofensivo y prospectivo (se trata de obtener que el rey se percate de la duplicidad de las mujeres y condene a su esposa).

Los cuentos ejemplares estructuralmente asignados a esta última función, propiamente acusatoria, son *Avis* (día 1), *Gladius* (día 2), *Canicula* (día 4), *Pallium* (día 5), *Elephantinus* (día 6) e *Ingenia* (día 7). En el único manuscrito conservado, como es bien sabido, falta el cuento correspondiente en boca del privado del día 3[8]. En todos los relatos de la serie –excepto *Ingenia*, dotado de un papel específico, como veremos–, la protagonista engaña doblemente a su marido: además de cometer un adulterio, consigue disimularlo y, al final, pasar por una esposa irreprochable. En *Avis*, el marido se entera del adulterio por el papagayo, que le cuenta lo que vio en el cuarto de la mujer, pero esta consigue socavar la palabra del pájaro mediante una ardid. Así, al manipular al papagayo, la mujer también manipula indirectamente al marido que, simbólicamente, queda asimilado al animal enjaulado. En *Gladius*, ocurre también una doble manipulación, pero a partir de un doble adulterio: la mujer engaña a su marido y, además, a su amante habitual, seduciendo al mensajero enviado por este. Los tres hombres acaban coincidiendo en la misma casa, pero la esposa encuentra una solución improvisada. El poder femenino consiste en escenificar una versión falsa de lo ocurrido: los tres hombres llegan a ser actores sin conciencia de la trama global, ideada por la mujer, de la que forman parte. La mujer controla el espacio, asignando al amante y al mensajero un lugar determinado, cosificándolos y sometiéndolos a su voluntad. También manipula los signos visuales y la interpretación que estos han de suscitar: al dar al amante la orden enigmática de desenvainar la espada y adoptar una expresión iracunda, ella da consistencia a la versión de los hechos que luego expondrá verbalmente a su marido para justificarse. Este esquema narrativo está cargado de ironía. En primer lugar, la mujer, sometida socialmente a la autoridad masculina, invierte la relación de poder al embaucar a tres hombres al mismo tiempo, reduciéndolos a la impotencia. Además, el marido, creyendo que se trataba de salvarle la vida a un hombre perseguido, la felicita y le expresa su gratitud. Por último, para el receptor del relato que conoce toda la trama, la ironía se concentra en el detalle

[7] Para un análisis detallado de esta estructura, véase Fernando GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, vol. 1, 1998, pp. 224-231.

[8] Teniendo en cuenta la estructura de las versiones orientales de la obra, en particular la de las *Ciento y una noches*, es probable que el cuento faltante sea *Zuchara* (véase Marta HARO CORTÉS, "Del *alfayate* al elefante en *Elephantinus* (cuento 16) del *Sendebar*", en *Monde animal et végétal dans le récit bref du Moyen Âge*, Hugo Oscar Bizzarri (coord.), Wiesbaden, Reichert Verlag, 2018, pp. 40 y 47), si bien se ha propuesto que este cuento ausente no sería otro que *Nomina*, el primero relatado por el privado del día 7 en la versión conservada (Federico BRAVO, "El tríptico del diablo. En torno al libro de *Sendebar*", *Bulletin hispanique*, t. 99, n°2, 1997, pp. 347-371).

visual de la espada desnuda y enhiesta que, al mismo tiempo que permite enmascarar el adulterio, lo revela por sus evidentes connotaciones fálicas.

Bien es cierto que, en otros casos, el adulterio no ocurre a iniciativa de la esposa: en *Canicula* y *Pallium*, es consecuencia de una estratagema ingeniada por una vieja alcahueta, que engaña a la esposa para que su cliente pueda poseerla (acto no consumado en *Canicula*, pero sí en *Pallium*); en *Elephantinus*, parece que la esposa, asaltada por unos ladrones, sufre una violación. Sin embargo, de víctima, la mujer pasa a ser culpable al ocultar lo ocurrido a su marido, el cual renuncia a castigarla (*Pallium*), acepta su versión de los hechos (*Elephantinus*) o incluso llega a ser acusado por ella, lo que acaba invirtiendo la lógica de la culpa (*Canicula*). En estos casos, la mujer miente por omisión (*Pallium*), más activamente (ella se inventa un sueño justificador en *Elephantinus*) o incluso ofensivamente, recurriendo a palabras injuriosas y a gestos de rabia y desesperación (*Canicula*). Así, la mujer abusada recupera una posición de poder, quedando aún más patentes sus talentos de improvisación y su capacidad para sacar provecho de cualquier situación a expensas de los hombres.

En cada caso, el poder femenino se basa en una operación de manipulación de doble nivel: el hábil manejo de un objeto o animal le permite falsear la interpretación que el marido saca de la situación y, por tanto, manipularlo a él también[9]. El paño de *Pallium* y la perrita de *Canicula* estaban incluidos de antemano en el plan urdido por la vieja alcahueta y de su funcionalidad depende el eje narrativo principal del cuento: en *Pallium*, las etapas de la circulación del paño coinciden con las de la intriga; en *Canicula*, las lágrimas del animal, hecho anómalo que despierta la curiosidad, sirven para conferir verosimilitud a la historia mentirosa que, a continuación, la alcahueta cuenta a la esposa. En *Gladius*, la espada cobra un papel similar de justificación de una versión falseada de los hechos, pero de modo improvisado: el objeto no formaba parte del guion planeado por la mujer y ella le asigna su nueva función en cuanto se entera de la llegada inesperada de su marido. En *Avis* y *Elephantinus*, la treta femenina llega incluso a invertir la función inicial, claramente acusatoria, del animal o del objeto. El papagayo de *Avis*, que actuó de testigo al servicio del marido, pierde toda credibilidad a efectos de la estratagema de la mujer, que consiste, de noche, en simular una tempestad alrededor de la jaula del animal: cuando el papagayo refiere a su dueño su experiencia nocturna, este, que sabe que no hubo ninguna tempestad, lo manda matar. La sutileza de la treta estriba en su carácter indirecto: la esposa no es quien suprime al animal acusador. Ella se conforma con desviar la función testimonial de su enemigo para desacreditarlo e inducir al marido a deshacerse de él. En el caso de *Elephantinus*, la inversión es aún más radical, porque el indicio de la culpa de la mujer se convierte en prueba de su

[9] Sobre la cuestión de la interpretación de los signos en el *Sendebar*, véase la tesis inédita de Christopher A. LEE, *Medieval Hermeneutic Pedagogy: Teaching with and about Signs in Several Didactic Genres*, Columbia University (Nueva York), 2012, pp. 188-218.

benevolencia. Aunque el relato de este cuento nos ha llegado en una versión muy deturpada, consta en él que el panecito en forma de elefante que los asaltadores dejan en la cesta de la esposa ha de ser interpretado por el marido como un indicio del adulterio. Por eso, la mujer se inventa la mentira justificadora de un sueño de mal agüero que, supuestamente, la figurita de pan vendría a conjurar si la come el marido[10]. El objeto comprometedor se convierte en objeto protector, siendo a su vez de doble nivel esta función protectora: en la historia inventada por la esposa, el elefante ha de proteger al marido, pero en la historia principal, su papel efectivo consiste en protegerla a ella, eximiéndola de cualquier culpa.

La serie *Avis*, *Gladius*, *Canicula*, *Pallium* y *Elephantinus* presenta, pues, una gran coherencia, basada temáticamente en la situación de adulterio ocultada por la astucia femenina y estructuralmente en la manipulación por la mujer de un objeto o animal con el fin de imponer su versión falsificada de los hechos[11]. Sin embargo, el segundo *exemplum* relatado por el séptimo privado, *Ingenia*, no cuadra exactamente con este esquema. El protagonista, a diferencia de los maridos o amantes engañados de los cuentos anteriores, es perfectamente consciente de las malas artes femeninas e incluso renuncia a casarse hasta acceder a un conocimiento total de las mismas. Adoctrinado por unos "buenos sabios del engaño de las mugeres"[12] –como si de una ciencia específica se tratara, impartida en lo que parece ser una escuela– el hombre se dedica ascéticamente a su aprendizaje, que combina una vertiente iniciática –el alumno debe sentarse en la ceniza y ayunar– con una vertiente escolástica –él redacta muchos libros que recogen la materia misógina. Llama la atención que, así como el primer *exemplum* del primer privado, *Leo*, incluía en su diégesis un "libro […] en que avía leyes e juizios de los reyes, de cómmo escarmentaban a las mugeres que fazían adulterio"[13], el último del séptimo privado también mencione unos libros que, en este caso, coinciden exactamente con el propio *Sendebar* en su materia y propósito. En *Ingenia*, el elemento misógino preexiste bajo forma libresca a su desarrollo efectivo en el argumento, de modo que el protagonista, a imagen del rey Alcos y del propio lector-oyente de la obra, ya se ha enterado de la gran variedad de las artimañas de las mujeres. No obstante, todo el esfuerzo retórico del *exemplum* consiste en mostrar que el conocimiento libresco del hombre nunca le confiere una protección definitiva, puesto que resulta imposible abarcar la materia proteica de los engaños femeninos. La mujer del cuento es la que, de inmediato, entiende la vanidad de semejante pretensión ("e ella quando lo vio, tóvolo por omne de poco seso e de poco recabdo porque

[10] Véase M. HARO CORTÉS, *op. cit.*
[11] Esta coherencia revela tal vez el límite de la hipótesis ya mencionada de Federico Bravo en cuanto a *Nomina*: en este cuento la mujer no comete adulterio y tampoco miente a su marido, aunque sí lo empuja a tomar decisiones erróneas.
[12] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 132.
[13] *Ibid.*, p. 79.

entendió que nunca podía acabar aquello que començara”[14]), por lo que intenta que el hombre también llegue a entenderlo: “Sea agora quam sabidor quisiere que yo le faré conosçer el su poco seso, en que anda engañado. ¡Yo só aquella que lo sabré fazer!”[15]. Así, paradójicamente, el engaño elaborado por la mujer se concibe como un desengaño. Como si se pusiera un reto intelectual, ella asume un papel docente: el mejor profesor de la materia misógina ha de ser una profesora. Como los *exempla* anteriores de la misma serie, *Ingenia* incluye el tema del adulterio, pero se trata aquí de un acto simulado. La treta de la mujer consta de dos fases: primero, anima al hombre a tener con ella una relación sexual pero enseguida empieza a dar gritos, alarmando a toda la vecindad; luego ordena al hombre que se tumbe en el suelo y le mete un trozo de pan en la boca, de modo que cuando llega la gente, ella puede explicar que el hombre estuvo a punto de ahogarse y que ella intentó salvarlo. Al igual que el amante en *Gladius*, el personaje masculino queda cosificado y silenciado, pero su impotencia se manifiesta aquí de modo físico: tendido en el suelo –literalmente “humillado”– y con la boca tapada, el experto en engaños femeninos experimenta en su cuerpo la inutilidad y falacia de su saber. La mujer, nada más armar un artificio engañoso, demuestra su habilidad para desarmarlo y anular sus efectos.

A la manipulación de la víctima masculina en la diégesis se añade la del receptor del relato: a la luz de los *exempla* misóginos anteriores, se esperaba en *Ingenia* un adulterio consumado, expectativa desmentida en la segunda fase del relato. Asimismo, las implicaciones ejemplares de este último cuento relatado por los privados parecen contradictorias. Por un lado, se induce del *exemplum* que si los engaños femeninos son inabarcables, el esfuerzo ejemplar y literario queda desacreditado. El hombre del cuento, sucesivamente engañado y desengañado por la mujer, “tomó todos sus libros, e metiólos en el fuego, e dixo que de más avía despendido sus días”[16]. ¿Habría, pues, que quemar el *Sendebar* también? ¿Acaso está condenado al fracaso el intento persuasivo de los privados? En el marco narrativo, el final de la historia demuestra lo contrario. En realidad, el poder atribuido a la protagonista manifiesta de forma superlativa su duplicidad, puesto que ella no solo añade un engaño a los anteriores (saber práctico), sino que, asumiendo por su cuenta la tesis misógina de que dichos engaños son infinitos (saber teórico), la demuestra muy concretamente a expensas de su víctima masculina. Paradójicamente, el *Sendebar* confiere una intensidad inaudita al discurso misógino –incluso se podría hablar de misoginia de segundo grado– al ponerlo en boca de un personaje femenino: la mujer, que goza de un poder infinito y autoconsciente, aparece indudablemente como la enemiga.

[14] *Ibid.*, p. 133.
[15] *Id.*
[16] *Ibid.*, p. 134.

En cierta medida, esta misoginia expresada en boca de la propia mujer tiene antecedentes en los cuentos a cargo de la madrastra. Aunque la moraleja explícita de estos relatos conlleva lógicamente un ataque al infante (*Lavator*) o, más frecuentemente, a los privados del rey (*Striges*, *Fontes*, *Aper* y *Simia*), pueden también prestarse implícitamente a una lectura de corte misógino. En *Striges*, el protagonista, el hijo de un rey, se extravía durante una cacería y se enfrenta a una diablesa disfrazada de princesa: el esquema del infante inocente amenazado por un personaje femenino malévolo no deja de remitir a la situación del marco, por lo que la madrastra parece haber elegido un cuento contraproducente. El protagonista de *Fontes* también es un infante en peligro, convertido en mujer tras beber el agua de una fuente mágica: en este caso, su oponente es un diablo –no una diablesa– pero la criatura sobrenatural intercambia su sexo con el del infante feminizado, por lo que adquiere una identidad femenina que, al final, tendrá que asumir definitivamente[17]. Por último, aunque *Simia* no incluye personajes femeninos, la madrastra, en su moraleja, compara explícitamente su situación con la del protagonista del cuento: "–Fío por Dios que me ayudará contra tus malos privados, así commo ayudó al ladrón contra el león"[18]. Ahora bien, ella misma lo presenta anteriormente como "un gran ladrón e muy malfechor"[19], de modo que la narradora decide asemejarse a un personaje malo, restando eficacia a la fuerza persuasiva de su propio *exemplum*. A diferencia de la protagonista de *Ingenia*, la madrastra no asume conscientemente el discurso misógino pero ambas contribuyen a alimentarlo.

Así, la protagonista de *Ingenia*, dentro de la retahíla de mujeres manipuladoras de los *exempla* misóginos, es la que más semejanza tiene con la madrastra del marco narrativo. Entre ambas situaciones, existe una clara analogía: la mujer anima al hombre a la relación adúltera (pensando consumirla en el marco, pero fingidamente en *Ingenia*); luego da gritos para que acuda la gente y simula físicamente la desesperación; y, por último, el hombre, reducido al silencio (como obligación ritual en el marco, debido al horóscopo, pero como necesidad física en *Ingenia*), es incapaz de exponer su versión de los hechos. En el caso de la segunda etapa, la coincidencia llega a ser literal: la madrastra, tras la negativa del infante, "dio bozes e garpiós', e començó de mesar sus cabellos"[20], así como la mujer de *Ingenia* "dio grandes bozes e garpiós'"[21]. Desde luego, el paralelismo tan solo es válido hasta cierto punto, ya que la estrategia de la protagonista de *Ingenia* surte el efecto deseado,

[17] Véase M. HARO CORTÉS, "De diablos, diablesas y seres extraordinarios en el *Sendebar*: los cuentos Striges, *Fontes*, *Simia* y *Nomina*", en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (coords.), México, Colegio de México, 2017, pp. 141-172.
[18] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 122.
[19] *Ibid.*, p. 121.
[20] *Ibid.*, p. 75.
[21] *Ibid.*, p. 133.

mientras que la madrastra, al final del proceso de narración de *exempla*, queda definitivamente vencida.

Es lógico que los privados propongan unos cuentos que subrayen la eficacia de las tretas de las mujeres para que, en la corte, el rey sea capaz de contrarrestarlas (ejemplaridad "negativa", que exhibe el modelo a evitar). De hecho, a diferencia del espacio doméstico evocado en los *exempla* misóginos, donde el poder femenino se ejerce de forma irresistible, el espacio de la corte conlleva un contrapoder, el de los privados. Estos no solo se oponen a la influencia de la madrastra sobre el monarca, sino que, en cierta medida, protegen al rey de su propio poder, que le permite, de modo irreflexivo y unilateral, condenar a muerte a su hijo mientras este se encuentra temporalmente en una situación de vulnerabilidad.

2. El espacio político: impotencia del infante y fundamentos del poder

El relato principal del *Sendebar* contrapone la impotencia total del infante que, privado del habla durante siete días, es incapaz de defenderse y el poder máximo de su padre, el rey Alcos, que repetidamente lo condena a muerte antes de retractarse. El lugar exclusivo en que se desarrollan los acontecimientos referidos en este marco narrativo es la corte del rey Alcos.

Aunque se trata de un espacio político, no excluye la relación doméstica del rey con sus esposas y su hijo, puesto que la corte contiene la casa del rey, sin reducirse a ella. A la inversa, si bien la mayoría de los cuentos insertados en el marco no aluden al ámbito curial, destacan algunas excepciones, que valoran implícitamente el espacio de la corte contrastándolo con otros espacios, considerados peligrosos. Así, en *Striges* y *Fontes*, el infante, bajo la responsabilidad de un privado pérfido, sale de la corte de su padre para cazar (*Striges*) o casarse en la corte de otro rey (*Fontes*)[22]. En ambos casos, el joven queda abandonado en un lugar remoto y tiene que enfrentarse a una criatura diabólica. En *Striges*, la diablesa, al hacerse pasar por una princesa extraviada, parece reflejar la situación del propio infante pero, con el pretexto de pedirle ayuda, intenta engañarlo. El lugar antitético a la corte es una "aldea despoblada"[23] que alberga a una comunidad de diablos (*Striges*) o un paraje silvestre (el privado dice al rey que ahí las bestias salvajes comieron al infante) en el que se ubica la fuente mágica

[22] Cazar y casarse son dos acciones simbólicamente relacionadas en diversos cuentos tradicionales. Piénsese en el ejemplo 50 de *El conde Lucanor* (1335), relato emparentado con el *Leo* del *Sendebar*, en que el sultán Saladino topa con un escudero "que vinía de correr monte et avía muerto un ciervo. Et el escudero casara poco tiempo avía" (DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, Guillermo Serés (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2022, p. 198).
[23] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 97.

(*Fontes*). Tras haber superado los peligros propios del *locus eremus*, que es también un lugar sobrenatural e iniciático, el infante vuelve a la corte que, por contraste, se percibe como el espacio de la seguridad y estabilidad. En *Fontes*, el regreso a la corte permite que se rinda la justicia: "E el Rey mandó matar al privado porque dexara al Infante en la fuente"[24].

El primer cuento del primer privado, *Leo*, es el que incluye la representación más desarrollada de la corte como espacio judicial. El relato se divide en dos grandes etapas. En la primera, un rey lujurioso quiere poseer a una mujer casada, de modo que aleja al marido de esta y se presenta en casa de la dama, pero acaba desistiendo de su plan tras haber leído en un libro, que ella le deja mientras se retira a prepararse, lo reprobable que es el adulterio. La historia, perfectamente coherente, podría acabarse así, pero un elemento perturbador –el rey, antes de marcharse, olvida sus zapatillas en la habitación de la mujer– abre una segunda fase del relato: el marido, al descubrir las zapatillas, cree que el rey mantuvo una relación sexual con la mujer y, por tanto, se aparta de ella. Los padres de esta, cuando se enteran de la situación, se presentan con el marido ante el rey y se la exponen de modo cifrado, a través de una fábula: le dicen que poseen una tierra que dieron a labrar al hombre que viene con ellos y que en dicha tierra entró un león y dejó una huella, por lo que el hombre ya no quiere labrarla. El rey del cuento entiende de inmediato las metáforas que vertebran esta narración –y se supone que los receptores también, porque el texto no proporciona más aclaraciones al respecto. Se dan por evidentes las correspondencias siguientes: "león" = "rey"; "tierra" = "mujer"; "dueños" = "padres"; "labrador" = "marido"; "labrar" = "tener relación sexual"; "huella" = "zapatillas". Al final, el rey responde al marido valiéndose del mismo código: "–Verdat es que entró el león en ella, mas no te fizo cosa que non te oviese de fazer nin te tornó mal dello. Por ende, toma tu tierra e lábrala"[25]. El poder del rey infunde miedo: así parece que se explica que los súbditos decidan dirigirse al monarca mediante un modo de expresión velado, suponiendo que unas palabras más directas podrían ofenderlo. Sin embargo, la justificación explícita que ellos aducen es la siguiente: "–Vayamos al Rey e agora démosle enxenplo de aqueste fecho de la muger, e non le declaremos el fecho de la muger e, si él entendido fuere, luego lo entenderá"[26]. Así, también se trata de poner a prueba la inteligencia del monarca mediante un *enxenplo*, lo que reproduce *en abyme* lo que está haciendo el privado con Alcos. En *Leo*, el rey estuvo a punto de abusar de su poder en casa ajena, pero, con la colaboración de sus súbditos logra superar definitivamente las consecuencias de su yerro. Se supone, pues, que el rey es a la vez temible y capaz de dejarse guiar por la inteligencia si alguien, en la corte, sabe dirigirle las palabras adecuadas.

[24] *Ibid.*, p. 103.
[25] *Ibid.*, p. 80.
[26] *Id.*

Cada uno de los siete días que dura el silencio del infante, Alcos, tras haber oído a su mujer, condena a muerte a su hijo, pero, después de la intervención de un privado, anula la sentencia por otra exactamente opuesta. A estas catorce sentencias, se añade, tras la narración de cinco *exempla* por el propio infante, la condena definitiva de la mujer, que coincide con las últimas palabras de la obra: "E el Rey mandóla quemar en una caldera en seco"[27]. El rey, pues, ejerce quince veces un poder de vida y muerte, que no se plasma en un proceso legal sino que se reduce a una simple orden, una palabra de inmediata aplicación judicial. El monarca goza de un poder máximo, pero es a la vez un simple hombre, falible y manejable, sensible al efecto de las palabras ajenas. En el primer día, cuando la madrastra acusa al infante de haber querido violarla, la decisión del monarca es consecuencia de una alteración emocional: "E el Rey, quando esto oyó, creçiól' gran saña por matar su fijo, e fue muy bravo e mandólo matar"[28]. Las palabras oídas provocan la saña, estado de ofuscación del entendimiento que, de forma unánime, los tratados medievales consideran incompatible con el buen gobierno regio. Por tanto, el rey está a punto de ejercer su poder sin la clarividencia necesaria, dando lugar a una arbitrariedad peligrosa para todos. Lo que está en juego no es solo la vida del infante: la madrastra y los privados son plenamente conscientes de que su propio destino depende de su capacidad persuasiva ("entendió ella que sería en peligro de muerte"[29]; "Dixeron los unos a los otros: –Si a su fijo mata, mucho le pesará e después non se tornará sinon a nos todos"[30]). De hecho, el primer ejemplo aducido por cada uno de los privados pretende ayudar al rey a superar los efectos de la saña y evitar une decisión irreflexiva. Al respecto, *Leo* proporciona el único ejemplo a seguir (el rey del cuento es capaz de superar su primer impulso), mientras que *Panes*, *Mel*, *Senescalcus*, *Canis*, *Turtures* y *Nomina* proponen modelos a evitar: sus moralejas preconizan la necesidad de conocer la verdad antes de actuar a la vez que subrayan la inutilidad del arrepentimiento tras cometer un error irremediable. En la estructura narrativa de *Mel*, se observa una lógica particular: la gota de miel que deja caer el cazador provoca mecánicamente una serie de incidentes en cascada que acaban en una matanza. Este *exemplum* sugiere que la decisión precipitada del rey puede tener consecuencias incontrolables para él y para toda la comunidad: un ejercicio impulsivo del poder implica una alienación catastrófica.

La peligrosidad del poder del monarca es un motivo tradicional en la literatura oriental y suele expresarse mediante imágenes tópicas. Una de ellas es la comparación del rey con el fuego que emplea Çendubete al principio del relato, cuando intenta obtener que el rey le encargue la educación

[27] *Ibid.*, p. 155.
[28] *Ibid.*, pp. 75-76.
[29] *Ibid.*, p. 75.
[30] *Ibid.*, p. 76.

del infante: "los reyes tales son commo el fuego: si te llegares a él, quemarte as, e si te arredrades, esfriarte as"[31]. El privado debe situarse a distancia adecuada del poder regio: acercarse en exceso sería correr el riesgo de caer en desgracia y alejarse demasiado equivaldría a renunciar a cualquier influencia en la corte. Asimismo, la palabra del consejero debe encontrar la oportuna combinación entre respeto y reprensión, humildad y autoridad.

Todo el *Sendebar* podría leerse como una reflexión sobre el poder de la palabra. La obra no cuestiona directamente la aparente omnipotencia de la palabra judicial del monarca: la intervención de la madrastra o de los privados no busca refutar lo que sentenció el rey, sino empujarlo a que él mismo lo anule mediante una nueva sentencia. Sin embargo, desde varias perspectivas, este poder regio resulta limitado y ambivalente.

Se plantean sus límites desde el principio del relato principal, a partir de la cuestión de la descendencia regia. Aunque tiene noventa mujeres, Alcos no consigue tener heredero. En su diálogo con su esposa favorita, el monarca entristecido reconoce la inutilidad de su poder en estas circunstancias precisas: "yo, ni quanto poder he, ni quantos ay en mi regno, non podrían poner cobro en esto que yo estó triste"[32]. Frente a la impotencia (en todos los sentidos) del rey, la mujer le recuerda que Dios "poderoso es de te fazer e de te dar fijo, si le pluguiere"[33], ya que "el poder todo es de Dios e en su mano, e a quien quier' toller e a quien quier' matar"[34]. Ella lo anima, pues, a rezar a Dios: después de una oración, los esposos se retiran a su habitación y la mujer queda preñada. Este episodio inicial, al mismo tiempo que ejemplifica la virtud (*virtus*) de la plegaria, sugiere que el rey necesitó una ayuda externa –en este caso, la de una mujer piadosa, figura excepcional en la obra– para obtener el favor divino. Esta colaboración anuncia la que tendrán con el rey los privados cuando se trate de zanjar el caso del infante. Diríase que la palabra regia no es autónoma: su terrible poder judicial no se basa necesariamente en un buen juicio, una capacidad reflexiva e interpretativa propia que le permita acceder a la verdad.

La palabra de la mujer y de los privados siempre resulta eficaz para persuadir al rey y hacer que este cambie la última sentencia que ha pronunciado. El monarca nunca comenta el relato que acaba de oír, y mucho menos discute la moraleja que se desprende del mismo. Él sistemáticamente acepta y aplica al caso judicial que le ocupa la propuesta ejemplar de su interlocutor, sin resistencia retórica ni distancia crítica[35]. Este dispositivo, que no era el único posible, como se desprende de una

[31] *Ibid.*, p. 71.
[32] *Ibid.*, p. 66.
[33] *Id.*
[34] *Ibid.*, p. 67.
[35] Véase Olivier BIAGGINI, "Le roi et la parole dans quelques recueils d'*exempla* castillans des XIIIe et XIVe siècles", *e-Spania*, n° 4, 2017, párrafos 29-33, [https://journals.openedition.org/e-spania/1272].

comparación con *Calila e Dimna*[36], revela que el *Sendebar* elige asociar el poder regio con la versatilidad, que es una forma de debilidad. Ante un intérprete tan dócil e incapaz de asumir una posición firme, las intervenciones de la mujer podrían seguir alternando indefinidamente con las de los privados: la serie de *exempla* no forma ninguna progresión dialéctica, aunque sí importan los efectos de repetición y variación creados por la acumulación de cuentos que comparten una misma orientación ejemplar. Su eficacia procede menos de su contenido narrado (el enunciado) que del acto mismo de narrar (la enunciación). Así se entiende mejor por qué el relato principal insiste tanto en los arrebatos y extremos que acompañan cada intervención de la madrastra. Más allá del relato ejemplar, el intento de la mujer consiste en reforzar su poder enunciativo, mediante invocaciones a Dios, asimilables a fórmulas de juramento, y efusiones físicas que pretenden demostrar su sinceridad: "garpiós e començó de mesar sus cabellos" (día 1), "llorando" (día 2), "lloró e dio vozes" (día 3), "yo he fiuza que ayudará Dios" (día 4), "Mas yo sé que te será demandado ante Dios" (día 5), "Yo fío en Dios que me anparará de tus malos privados" (día 6), "Fío por Dios que me ayudará contra tus malos privados (día 6)[37]. Esta estrategia culmina con un chantaje emocional en el que la mujer amenaza con suicidarse en el día 5 ("después que yo sea muerta, veremos qué farás con estos tus consejeros", "ovo miedo el rey que se mataría con el tósigo que tenía en la mano"[38]) y, sobre todo, en el día 7: "Todo quanto aver pudo diolo a pobres, e mandó traer mucha leña e asentóse sobre ella. E mandó dar fuego enderredor, e dezir que se quería quemar ella"[39]. En este último caso, la escenificación de una hoguera –que irónicamente anuncia la condena efectiva de la mujer a ser quemada al final del relato– no se añade a la narración ejemplar, sino que la reemplaza, lo que sugiere que ambas tienen un peso retórico equivalente. Como los llantos, gritos y gesticulaciones, los *exempla* importan ante todo por su efecto perlocutorio en la persona del rey. Además, la estructura de la obra sugiere que la eficacia persuasiva de la madrastra es superior a la de los privados puesto que estos, cada día, deben aducir dos *exempla* –uno defensivo y otro ofensivo– para contrarrestar el único *exemplum* aducido por ella, de carácter ofensivo. Sin embargo, la estructura reiterativa da a entender que de esta lidia ejemplar no puede emanar una decisión judicial estable ni, por tanto, el desenlace del relato.

En el octavo día, al recobrar el habla, el infante a su vez asume narraciones ante el rey: primero relata su propia versión de los hechos ("contóle todo commo acaesçiera"[40]) y, luego, cinco *exempla*

[36] En el *Calila e Dimna*, dentro de cada apólogo narrado por el filósofo al rey, es habitual que el receptor de un relato ejemplar no aplique a su propio caso la moraleja que, sin embargo, dice haber entendido. La situación es típica del diálogo entre los dos lobos cervales, Calila y Dimna, en el capítulo III.
[37] *Sendebar*, *op. cit.*, pp. 75, 87, 96, 103, 112, 121 y 122, respectivamente.
[38] *Ibid.*, p. 112.
[39] *Ibid.*, p. 128.
[40] *Ibid.*, p. 135.

(si bien el último, *Abbas*, es considerado espurio por la crítica, por lo que lo dejaremos de lado). Su motivación explícita es ostentar el saber que ha aprendido bajo la responsabilidad de Çendubete: "quiero dezir el mi saber"[41]. El rasgo principal de estos *exempla*, a diferencia de los anteriores, es que están desprovistos de cualquier dimensión polémica: el infante en ningún momento acusa a su madrastra ni intenta justificarse. Es más: su primer *exemplum*, *Lac venetatum*, pretende neutralizar la cuestión de la culpabilidad. Este *exemplum* se narra en reacción a un debate de los miembros de la corte que quieren determinar quién habría tenido la culpa si Alcos hubiera ejecutado a su hijo: cuatro sabios de la corte alegan respectivamente que el culpable habría sido Çendubete, Alcos, la mujer o el propio infante. *Lac venetatum* proporciona una situación analógica en la que un hombre y sus huéspedes mueren envenados debido a un concurso de circunstancias inverosímil: en la leche que transportaba una criada hacia la casa del hombre cayó el veneno de una serpiente que un milano traía por el aire. Los cuatro sabios trasladan su debate a la situación del cuento y consideran respectivamente que el culpable es el hombre, el milano, la serpiente o la criada. Entonces, el infante zanja la cuestión: "Ninguno destos non ovo culpa, mas açertósele[s] la ora en que avién a morir todos"[42]. La respuesta del infante parece tautológica y huera, pero todos la aceptan en la corte: implícitamente, el infante remite al destino y sugiere que el desenlace se debe a la voluntad divina. Así lo entiende el rey, que inmediatamente añade: "¡Loado se Dios, que non me dexó matar mi fijo!"[43]. Lo que se desprende por analogía es que, en la situación que les toca vivir a los miembros de la corte, también fue Dios el que decidió salvaguardar al infante: por tanto, el juicio del rey ha de conformarse al juicio divino y condenar a la madrastra.

Esta estrategia es tanto más eficaz cuanto que permanece solapada. El infante no reivindica explícitamente la superioridad de su saber, sino que, al contrario, introduce sus *exempla* por unas palabras llenas de modestia: "–Yo te diré quién sabe más que yo"[44]. De nuevo, a la hora de imponerse por la palabra, el enunciado tiene menos importancia que la enunciación. Estos *exempla*, a diferencia de la gran mayoría de los que adujeron los privados y la madrastra, son de ejemplaridad "positiva", es decir que brindan un modelo a imitar. En *Puer 4 annorum* y *Puer 5 annorum*, el personaje modélico es un niño sabio, a la vez actor e intérprete de la situación planteada en el cuento. El niño de cuatro años se porta aparentemente como una criatura de su edad cuando llora para que su madre le dé más de comer, pero es también capaz de reprender agudamente al amante de esta, haciéndole entender el daño físico, social y moral, provocado por la fornicación. Al tópico medieval del *puer senex*,

[41] *Ibid.*, p. 138.
[42] *Ibid.*, p. 140.
[43] *Id.*
[44] *Id.*

necesariamente gratificante para el propio infante, se añade más sutilmente una representación de su estrategia retórica en la corte: su aparente modestia le permite valorar aún más su nuevo poder enunciativo. En cuanto al niño de cinco años, a cambio de una moneda para comprarse dátiles –motivación de nuevo relacionada con la comida– ayuda a una anciana a salir del pacto que la unía a tres hombres que conjuntamente le confiaron su dinero: uno de ellos se fue con el importe y los otros dos se lo piden a la anciana. A esta, el niño aconseja una astucia jurídica que le permite defenderse ante el juez y eximirse de cualquier pago. El juez, admirado, "fue muy pagado del niño, e tomólo para sí e guardóse mucho por el su consejo"[45]. Desde luego, el infante se proyecta en esta figura de niño cuyo saber, reconocido por un representante del poder judicial, le hace acceder a la función de consejero. La última frase del relato –"E fue pagado de su estoria del niño de los cinco años"[46]– no tiene sujeto gramatical identificado, de modo que puede asignarse a la vez al juez de la diégesis y al rey Alcos, que oye el cuento. Esta indeterminación refuerza la equiparación del infante con el niño sabio. La frase, al repetir la palabra "pagado" (contento, encantado), ya presente en la anterior, subraya además la seducción del receptor: la eficacia del *exemplum* no es solo de índole lógica sino también estética.

El motivo narrativo de la resolución de un conflicto jurídico se da igualmente en *Senex caecus*. Un mercader llega a una localidad en la que sufre una serie de tres estafas por parte de tres embusteros: en cada caso, el engaño se basa en un pacto que, de forma sutil, compromete al mercador a una acción perjudicial o imposible. Una anciana revela a la víctima que los ladrones forman parte de una comunidad dirigida por un viejo ciego, el más taimado de todos: "ayúntanse con él todos cada noche, e dize cada uno quanto á fecho de día"[47]. A escondidas, el mercader asiste a la reunión nocturna y, de boca del ciego, oye las astucias que permiten eludir las consecuencias de los pactos dañinos. Al día siguiente, las expone ante el juez local, que le da la razón y lo libra de sus tres compromisos. La peculiaridad de este relato es que, irónicamente, el jefe de los tramposos es también quien proporciona a la víctima los medios para salir de la trampa. El mercader se vale de la fuerza del adversario, lo que sugiere que el infante, como él, supo sacar provecho del peligro que le amenazaba. Por cierto, no es ninguna casualidad que, en el cuento, el peligro venga de una asamblea que es un lugar de debate, imagen posible de la corte. El texto no da indicios para determinar si este paralelismo ha de leerse como un contraste (la corte del rey rinde la justicia mientras que la comunidad del ciego se dedica al engaño) o como una inquietante analogía literal (la corte es tan peligrosa como una pandilla de malhechores). En todo caso, la moraleja del infante ensancha la perspectiva: "–Señor, non te di este

[45] *Ibid.*, p. 146.
[46] *Id.*
[47] *Ibid.*, p. 150.

enxenplo sinon porque sepas las artes del mundo”[48]. La palabra “mundo” se refiere aquí a la esfera mundana, por oposición a la esfera intelectual y espiritual del sabio, pero también puede designar el mundo exterior a la corte, o incluso referirse a una universalidad que el infante, a través de sus *exempla*, sería capaz de abarcar.

Así, el triunfo del infante, deducible de la orden final del rey de ejecutar a la mujer traidora, se debe a un uso innovador de la palabra. Su palabra abandona la lógica acusatoria para manifestar un saber, muestra (¿falsa?) modestia para seducir a sus oyentes y renuncia a ostentar un poder para imponer una autoridad. A diferencia de la *potestas*, simple capacidad ejecutiva, la *auctoritas* se define como una superioridad socialmente reconocida, una respetabilidad fundada en un saber incuestionable. La trama del *Sendebar*, cuyo meollo es la prueba iniciática del silencio impuesto, marca el paso de la impotencia del infante al reconocimiento por la corte de su preeminencia sapiencial, que es también, implícitamente, una predisposición personal a ejercer el poder regio. Vencedor de las artimañas femeninas, el protagonista supera también el modelo de poder encarnado por su padre, alcanzando el umbral de una soberanía que, a las claras, la providencia divina parece haberle reservado. Sin embargo, la obra no representa su acceso a la realeza, manteniéndolo como simple virtualidad. Este desenlace ambivalente tendría una resonancia particular para el infante Fadrique cuando mandó traducir el *Sendebar*. Como hijo segundo de Fernando III, podía todavía esperar subir al trono en caso de muerte prematura de su hermano Alfonso X pero, precisamente en 1253, nació la primera hija de este, Berenguela, que fue proclamada heredera en 1254. La vacilación final del *Sendebar* encajaría con las ambiciones en suspenso de Fadrique que, al parecer, también había tenido que renunciar al título de duque de Suabia que su madre, Beatriz, quiso obtener para él. En este contexto, resultaba más gratificante –y sin duda más realista– presentarse como el promotor del saber, sin ostentar ambiciones políticas más concretas. Por cierto, elegir la *auctoritas* frente a la *potestas* no era necesariamente una forma de renuncia. En el prólogo, la empresa traductora de Fadrique se justifica por un deseo de posteridad eterna: “por quanto nunca se perdiese el su buen nonbre”[49]. Además, la metáfora de la “nave enderesçada por la mar en tal que no tomó peligro en pasar por la vida perdurable”[50], más allá de su alcance espiritual, puede remitir al itinerario de un infante que esperaba atravesar las fluctuantes y borrascosas intrigas de la corte sin naufragar.

[48] *Ibid.*, p. 152.
[49] *Ibid.*, p. 63.
[50] *Id.*

Antiguo alumno de la Escuela Normal Superior de Fontenay-Saint-Cloud, titular de la *agrégation* de español, autor de una tesis doctoral sobre Gonzalo de Berceo, **Olivier BIAGGINI** es profesor de la Universidad Sorbonne Nouvelle y miembro del *Centre de recherche sur l'Espagne médiévale* (CREM), componente del LECEMO (EA 3979). Dedica sus investigaciones a la literatura castellana medieval, en particular a las formas breves (*exempla*, fábulas, milagros, listas, etc.) y a las relaciones entre producción literaria y poder político. Su interés por la cuestión de la ejemplaridad, especialmente en los siglos XIII y XIV, lo llevó a publicar un libro titulado *Le gouvernement des signes :* El conde Lucanor *de Don Juan Manuel* (PUF, 2014).

Ancien élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de doctorat sur Gonzalo de Berceo, **Olivier BIAGGINI** est maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle et membre du Centre de recherche sur l'Espagne médiévale (CREM), au sein du LECEMO (EA 3979). Il consacre ses travaux de recherche à la littérature castillane médiévale, en particulier aux formes brèves (*exempla*, fables, miracles, listes, etc.) et aux rapports entre production littéraire et pouvoir politique. Son intérêt pour la question de l'exemplarité, notamment aux XIIIe et XIVe siècles, l'a conduit à publier un livre intitulé *Le gouvernement des signes :* El conde Lucanor *de Don Juan Manuel* (PUF, 2014).

LA MISOGINIA DEL SENDEBAR: EVIDENCIAS, PROBLEMAS Y REPLANTEAMIENTO SAPIENCIAL

PÉNÉLOPE CARTELET
Université de Lille (CECILLE – ULR 4074)
Institut Universitaire de France

En 1253, dos años después de que su hermano, el futuro Alfonso X, haya impulsado la traducción al castellano del *Calila e Dimna*, el infante don Fadrique manda traducir el *Sendebar* desde el árabe, confirmando así el interés que reinaba en la corte castellana de mediados del siglo XIII por las creaciones literarias y sapienciales de origen oriental. Oriental, el *Sendebar* lo es sin duda, aunque resulta todavía imposible determinar con certidumbre cuál fue su lengua original, siendo tres las pretendientes a este estatuto (el sanscrito, el persa y el hebreo). El problema se acentúa por el hecho de existir dos tradiciones textuales paralelas de la obra: por un lado, una rama oriental probablemente más antigua, en la que se encarga la educación del príncipe a un solo preceptor, quien da su nombre a las distintas versiones de esta rama (así, el árabe "Sindibar", transformado en "Çendubete" en castellano, el hebreo "Sindabar" o el griego "Syntipas"); por otro, una rama occidental, protagonizada por siete sabios, que deriva de unas traducciones latinas realizadas en el siglo XII y da lugar a un gran número de traducciones vernáculas europeas, incluyendo versiones castellanas tardías. Las dos ramas comparten el mismo dispositivo de origen oriental de *mise en abyme* narrativa, con un relato-marco en el que se engastan una serie de *exempla*, es decir, breves cuentos presentados como verídicos y portadores de una lección que el receptor debe aplicar a su propia situación mediante un razonamiento analógico[1]. El marco narrativo es también el mismo en las dos ramas del *Sendebar*: falsamente acusado de intento de violación por su madrastra, un infante privado de la palabra durante siete días por un aviso astrológico es defendido por los consejeros reales, que, en alternancia con la mala reina, exponen ejemplos ante el rey Alcos, quien funge como juez y pronuncia sucesivamente sentencias de vida o muerte para su único hijo. En cambio, los cuentos narrados por la madrastra y los consejeros varían entre las dos ramas.

[1] Sobre el *exemplum* medieval y su desarrollo en la literatura castellana, remito respectivamente a: Claude BRÉMOND, Jacques LE GOFF y Jean-Claude SCHMITT, *L'Exemplum* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, nº 40) [1982], Turnhout, Brepols, 1996; Eloísa PALAFOX, *Las éticas del exemplum: Los Castigos del rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro de buen amor*, México, UNAM, 1998.

El *Sendebar* castellano del siglo XIII, raro ejemplar europeo de la rama oriental, presenta un conjunto de 23 *exempla*, aunque el último, "Abbas", sea probablemente un añadido espurio[2]: 5 son contados por la madrastra; 13, por los consejeros; 5 (o 4 si se deja aparte el último cuento), por el príncipe, una vez que ha recuperado la posibilidad de hablar. La reina cuenta un ejemplo cada día, con la excepción del primer día, en el que su discurso corresponde únicamente a la acusación que lanza contra el infante, y del séptimo día, en el que no narra ningún cuento, sino que amenaza con matarse. Frente a ella, los consejeros cuentan dos ejemplos cada día, con la excepción del tercer día, en el que aparece un solo cuento, "Mel", lo que se debe probablemente a un problema de transmisión textual. La eficacia de todos los *enxenplos* resulta absoluta, puesto que el rey, primer receptor intradiegético en su calidad de juez, sigue sistemáticamente la visión defendida por cada narrador, dictaminando la muerte del infante después de los cuentos de la madrastra y exculpándolo después de los cuentos de los consejeros. Es finalmente el mismo infante quien, demostrando con sus cuentos la sabiduría que adquirió gracias a las enseñanzas del sabio Çendubete y sin siquiera defenderse explícitamente del crimen del que se le acusa, convence definitivamente a su padre de su inocencia y de la maldad de su madrastra, quien termina quemada viva.

Este cruel desenlace corona un conjunto textual fuertemente marcado por la misoginia, a tal punto que esta temática fue erigida en objetivo sapiencial principal de la obra desde los primeros tiempos de su recepción. Sin embargo, si bien el componente misógino de la obra se impone con evidencia, la multiplicidad de los *exempla* y su relación compleja con el relato-marco no permiten reducir el discurso del *Sendebar* a una simple condena de las mujeres. Al contrario, los rasgos misóginos del texto conviven con otra línea didáctica, que va creando también una ejemplaridad propiamente femenina. Frente a esta aparente contradicción, resulta imprescindible replantear la cuestión de la finalidad didáctica de la obra, para intentar entender sus objetivos más profundos, más allá del recurso argumentativo de la misoginia.

1. La misoginia del *Sendebar*

El *Sendebar* se conoce también como *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, un título que proviene directamente del Prólogo que encabeza la obra en el único manuscrito conservado y que afirma, hablando del infante Fadrique: "Plogo e tovo por bien que aqueste libro [fuese

[2] Este cuento 23, protagonizado por un abad, es claramente ajeno a la tradición oriental de la que proviene el *Sendebar* y falta en las otras versiones de esta rama. Para más detalles sobre este probable añadido, véase la nota que le dedica Lacarra en su edición de la obra , p. 156 (*Sendebar*, María Jesús Lacarra (ed.), Madrid, Cátedra, 2011).

trasladado] de arávigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres”[3]. La formulación de este objetivo, sea en un texto preliminar, sea en el mismo título, deja claro desde un principio cuál va a ser una temática central de la obra: el peligro que representa la mujer y la desconfianza que debe inspirar.

Este peligro se concretiza directamente en el relato-marco, en el que una figura femenina sumamente negativa desempeña un papel central. Se trata de la segunda esposa del rey Alcos, quien aparece de inmediato como una peligrosa traidora, al hacer al Infante la siguiente propuesta: “Matemos a tu padre e serás tú rey e seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran hedat e flaco, e tú eres mançebo e comiénçase agora el tu bien; e tú deves aver esperança en todos bienes más que él”[4]. Esta breve intervención encierra en realidad los peores crímenes posibles, tanto a nivel político como a nivel ético: por un lado, matar al padre para ocupar su trono significa incurrir a la vez en los crímenes de traición, regicidio y parricidio; por otro, casarse el Infante con ella añade un crimen más, pues tal matrimonio entre hijastro y madrastra se puede asimilar a un incesto. Esta concentración de proyectos infames es la que provoca el enojo del príncipe, a tal punto que, no solamente le hace olvidar la prohibición de hablar, sino que se descuida y la revela a su madrastra: “¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tú dizes!”[5]. Esta reacción explicita la condena moral de la mala reina, al mismo tiempo que desencadena la continuación de la trama, puesto que, consciente del peligro que corre y que la mejor defensa es el ataque, la mujer urde de repente una nueva estrategia y acusa entonces al Infante de haber intentado violarla: “Después que esto ovo dicho, entendió ella que sería en peligro de muerte e dio bozes e garpiós’ e començó de mesar sus cabellos. E el Rey, quando esto oyó, mandóla llamar e preguntóle que qué oviera. E ella dixo: –Este que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenía a él por tal”[6]. La mala reina concentra aquí rasgos que ella misma repetirá a lo largo de la obra y que volverán a aparecer más adelante en otras figuras de mujeres engañosas, es decir, una capacidad superior no sólo para mentir, sino también para sacar provecho de distintos niveles de lenguaje que se refuerzan mutuamente en la elaboración de la mentira y aumentan por lo mismo el peligro del engaño femenino: no se limita a emplear palabras falaces, sino que las acompaña con un lenguaje gestual y emocional que participa plenamente de su poder de convicción, aquí gritar, arañarse la cara y arrancarse los

[3] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 64. Cito la obra por la edición de M. J. Lacarra ya referida. Sobre el problema de “engañados” o “engaños” en la frase del Prólogo citada, véase la nota 41 de la Introducción de M. J. Lacarra, p. 49.
[4] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 75.
[5] *Id.*
[6] *Id.*

cabellos. A continuación, otros gestos, como amenazar con envenenarse[7] o quemarse viva[8], también llegarán a reforzar o incluso a reemplazar su palabra para lograr convencer al rey.

El personaje de la mala esposa es, pues, el que desencadena el conflicto central del relato-marco. La falsa acusación que lanza contra el Infante da pie a la estructura judicial que vertebra toda la obra y en la cual, frente al rey-juez, se oponen, por un lado, la misma reina –que desempeña a la vez el papel del demandante y del fiscal y busca obtener la condena a muerte del príncipe– y, por otro, los consejeros del rey –que fungen de abogados defensores e intentan salvar al príncipe. Además de desencadenar el conflicto, la reina se vuelve entonces la antagonista por excelencia de la trama: representa la traición y la mentira inicial, pero también se transforma en el oponente constante del debate judicial, a lo largo del cual encarna la mentira y el riesgo de muerte para el príncipe. Más aún, cabe notar que el peligro que representa atañe no sólo al Infante como individuo, sino también, y sobre todo, al reino mismo. Tras conspirar contra el rey legítimo, ataca al único heredero, que el rey Alcos tuvo tantas dificultades en concebir, como lo cuenta el principio de la obra: en otras palabras, amenaza a la vez la estabilidad política del reino y su continuidad dinástica. Así las cosas, la mala reina pasa a ser un fermento de destrucción absoluta en todos los niveles, individual, social, político, ético, así como hermenéutico, en la medida en que crea la confusión entre las categorías de verdad y mentira y falsea la labor de interpretación del rey y los demás oyentes de la corte.

De esta manera, el relato-marco del *Sendebar* propone constantemente a sus receptores una figura femenina anti-modélica, que encarna precisamente los "engaños e asayamientos de las mugeres" que llegaron a constituir el título mismo de la obra. Pero el discurso misógino de la obra no se limita a este solo personaje. Al contrario, la condena de las mujeres se ve multiplicada por el número de *exempla* misóginos insertados dentro del relato-marco. En efecto, dentro del duelo judicial entre la madrastra y los consejeros del rey que ocupa el marco ficticio, los ataques *ad hominem*, o más bien, *ad feminam* lanzados contra la reina constituyen una estrategia constante de los narradores masculinos para desacreditar la palabra femenina ante el rey. En vez de demostrar que los hechos referidos por la reina no han ocurrido –lo que sabe el lector, pero no el rey–, pretenden demostrar que, por el simple hecho de ser mujer, la reina miente necesariamente, en virtud del perfecto silogismo misógino: todas las mujeres buscan engañar y la reina es una mujer, por lo tanto, la reina busca engañar al rey. Siguiendo esta estrategia, cada día, el segundo cuento de los consejeros[9] tiene como finalidad advertir al rey contra los engaños de las mujeres y se concluye con una moraleja similar a la del cuento 2 "Avis": "E yo, señor, non te di este enxenplo sinon por que sepas el engaño de las mugeres, que son

[7] *Ibid.*, p. 112.
[8] *Ibid.*, p. 128.
[9] Con la excepción ya señalada del tercer día, para el cual falta el segundo cuento de los consejeros.

muy fuertes sus artes e son muchos, que non an cabo nin fin”[10]. La eficacia de semejante ataque misógino es total, puesto que siempre le sigue la decisión del rey de perdonar la vida del Infante: “E mandó el Rey que non matasen su fijo”[11].

Estos segundos cuentos de los consejeros (los cuentos 2, 5, 10, 13 y 18), así como el último *exemplum* del Infante (el 23)[12], tratan todos, menos el 18, del tema del adulterio, el cual conduce a una multiplicación del engaño femenino: al engaño del adulterio propiamente dicho se añaden no solamente los engaños variados (mentiras verbales, puestas en escena, etc.) destinados a encubrir la relación extraconyugal, pero también, en dos casos (cuentos 10 y 13), los engaños urdidos por la figura de una alcahueta para favorecer el adulterio. La multiplicidad de estos casos de adulterio (a veces incluso duplicado en un mismo cuento, el 5) lleva, mediante un razonamiento inductivo, a una conclusión general: todas las mujeres son adúlteras, reales o en potencia, y todas acuden a la mentira para ocultar sus comportamientos culpables. El hombre se ve, pues, acechado por un mundo femenino hostil, representado por esposas infieles y por sus adyuvantes aún más peligrosas –las alcahuetas–, que hacen peligrar la sociedad misma, socavando la institución fundamental del matrimonio y destruyendo el honor masculino.

La generalización de esta visión misógina del mundo se establece también gracias al último cuento de los privados, el 18, “Ingenia”, que ocupa muy hábilmente este lugar conclusivo, coronando la demostración implícita construida por los cuatro *enxenplos* previos sobre el adulterio femenino. En este último cuento, fingiendo precisamente estar dispuesta al adulterio, una esposa logra engañar a un hombre que piensa haber estudiado todos los engaños femeninos y ser, por lo tanto, capaz de

[10] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 85.
[11] *Id.*
[12] Cabe señalar que la misoginia no se limita a los cuentos narrados por personajes masculinos. Dos de los *exempla* narrados por la madrastra (6 y 8) incurren también, paradójicamente, en una representación negativa de la mujer, al incluir creaturas diabólicas de apariencia femenina. La mala reina comete entonces un claro error estratégico, pues parece confortar con estos cuentos la postura opuesta de los consejeros (los cuales también utilizan a un personaje de diablesa en el cuento 17, “Nomina”). De ser voluntaria en la construcción de la obra, semejante incapacidad de la mujer a asumir un discurso coherente y eficaz podría constituir otra muestra del pensamiento misógino del *Sendebar*, que desacreditaría de este modo la palabra femenina (tal es la lectura propuesta por Lilian VON DER WALDE MOHENO, “El discurso inapropiado: la voz femenina en *Sendebar*”, en *Studia in honorem Germán Orduna*, Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 623-629). Sin embargo, en este caso, sería la obra misma la que se contradeciría, puesto que la mala reina demostraría entonces que las mujeres no son suficientemente hábiles para sostener sus engaños hasta el final, en clara oposición a la vez con la tesis defendida a lo largo del texto de un genio femenino del engaño y con el hecho de que un solo cuento siempre basta a la madrastra para convencer al rey, cuando los privados necesitan dos para modificar la sentencia real. Por lo tanto, me parece más probable que las disonancias argumentativas de la mala reina no se deban a una estrategia textual voluntaria en el texto original, sino al carácter relativamente intercambiable de los *exempla* insertados en la colección. Y tampoco podemos descartar problemas de transmisión textual, que afectan claramente la construcción y el sentido de algunos de los cuentos de la obra (así, la versión, casi incomprensible en el estado transmitido, del cuento 16, “Elephantinus”). Sobre la cuestión de los límites de la argumentación de la reina, véase también: Andrea WEISL-SHAW, “The Power of Woman’s Words, The Power of Woman’s Silence: How the *Madrastra* Speaks in the Thirteenth-Century Castilian *Sendebar*”, *Modern Language Review*, 109, 2014, pp. 110-120.

esquivarlos todos. La conclusión de la esposa y del cuento es entonces que los estudios del personaje masculino fueron totalmente vanos, pues nadie puede alcanzar el conocimiento de la infinitud de los engaños femeninos, una idea que se vuelve a expresar metafóricamente en la conclusión del último cuento del Infante, cerrando así la obra con una aseveración potentemente misógina: "dize el sabio que 'aunque se tornase la tierra papel, e la mar tinta e los peçes d'ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres'"[13]. Escoger la forma de un dicho sapiencial confiere más autoridad aún a esta condena generalizada de las mujeres, la cual justifica por sí sola, en la siguiente frase y última de la obra, la condena particular de la mala reina a ser "quema[da] en un caldera en seco"[14], horrible muerte tradicional de las mujeres adúlteras, castigo de los múltiples engaños urdidos por este personaje odioso y desenlace definitivo del juicio del relato-marco.

Frente a esta conjunción de componentes misóginos, afirmar que el *Sendebar* tiene como finalidad "aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres" parece ser una evidencia. Sin embargo, limitarse a esta lectura equivale a olvidar la presencia en la obra de muchos otros elementos que retratan a la mujer bajo una luz mucho menos oscura.

2. El *Sendebar*, entre la misoginia y la filoginia

Regresemos a la famosa frase del Prólogo: "Plogo e tovo por bien que aqueste libro [fuese trasladado] de arávigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres"[15]. Es primordial tener en mente que esta fórmula no pertenece al texto de la obra, sino a un paratexto añadido a posteriori, probablemente en el momento de la traducción castellana de 1253, dados los elogios que en él reciben los padres del infante Fadrique, el rey Fernando III y la reina Beatriz de Suabia. Más allá de la incoherencia que surge entre la figura de esta "muy santa reina, conplida de todo bien"[16] y la condena generalizada de todas las mujeres, el objetivo sapiencial así expresado remite, pues, a la interpretación de los primeros receptores castellanohablantes de la obra y no necesariamente a la finalidad intrínseca del *Sendebar*. Lo mismo se puede decir de los editores y estudiosos de finales del siglo XIX y del siglo XX que se basan en la frase del Prólogo para conferir a la obra un título abiertamente misógino. La inserción del cuento 23 y de su dicho sapiencial conclusivo, o sea otra historia de adulterio femenino y la frase sin duda más misógina de toda la obra,

[13] *Sendebar*, *op. cit.*, pp. 154-155.
[14] *Ibid.*, p. 155.
[15] *Ibid.*, p. 64.
[16] *Ibid.*, p. 63.

también constituye muy probablemente un testimonio de la recepción de la obra, y no de su concepción, así como lo sostiene Lacarra: "fue añadido por el copista, pensando que por su temática misógina encajaba con el espíritu de la colección"[17].

Vemos, pues, que el *Sendebar* fue recibido desde un principio como una obra misógina, pero que esta misma recepción, mediante distintas intervenciones, acentuó este carácter misógino. Resulta necesario sacudir el peso de esta recepción previa para volver a examinar la obra con más atención y evaluar la verdadera proporción de esta misoginia.

Para empezar, es esencial observar que el primer personaje femenino que aparece en la obra, más precisamente en el relato-marco, es un personaje totalmente modélico. Se trata de otra esposa del rey Alcos, madre del Infante, así presentada en las primeras líneas del texto: "una de sus mugeres, aquella qu'él más quería, e era cuerda e entendida, e avíala él provado en algunas cosas"[18]. De inmediato, esta figura femenina se caracteriza por su discernimiento e inteligencia. No solamente posee estas cualidades en teoría, sino que, además, ha superado exitosamente las pruebas a las que la sometió el rey. La primera escena de la obra nos proporciona justamente una demostración de su comportamiento de esposa y reina modélica, "Piadosa, bienaventurada"[19], así como la designa el propio Alcos: se preocupa por la tristeza del rey y la comparte, entiende la importancia política de concebir un heredero para asegurar la continuidad dinástica del reino, actúa como buena consejera al recomendar orar a Dios para que les conceda un hijo, expresa su plena paciencia (en el sentido de someterse a los designios de Dios) y, finalmente, logra dar un hijo al rey. Si bien desaparece después en el relato-marco, su intervención es primordial a la vez para explicar la concepción del único hijo del rey y heredero del reino (y, por tanto, la gravedad íntima y política de su potencial muerte) y para construir un contraste drástico con la caracterización de la mala reina, segunda en aparecer en la trama. El texto propone así tanto un modelo como un contramodelo femenino: las mujeres no son necesariamente malas, sino que pueden seguir uno u otro de estos ejemplos.

La coexistencia de dos ejemplaridades femeninas, una positiva y otra negativa, se encuentra también a nivel de los *exempla* insertados. Hasta ahora sólo hemos evocado una porción minoritaria de estas narraciones, pero, al lado de cuentos manifiestamente misóginos, encontramos otros que sólo presentan una leve tendencia misógina, otros que se pueden considerar como neutros porque no representan a ninguna mujer y otros que pueden incluso ser calificados de filóginos[20]. Tal es el caso

[17] *Ibid.*, p. 155.
[18] *Ibid.*, p. 65.
[19] *Ibid.*, p. 66.
[20] Para más detalles, remito a la tabla establecida por Roberto TAGLIANI, "Temi misogini al servizio del *saber*. Il caso del *Sendebar* castigliano", *Carte Romanze*, nº 8/1, 2020, p. 145.

del primer cuento, "Leo", gracias al cual la colección de *enxenplos* engastados se abre, como el relato-marco, sobre un personaje femenino claramente positivo. Lejos de las recurrentes mujeres adúlteras ya evocadas, este personaje es el que, gracias a su cordura, logra permanecer fiel a su marido, evitando el adulterio anhelado por el rey del cuento y dando incluso a este último una lección de sabiduría gracias a un libro de leyes, *mise en abyme* de la propia colección sapiencial dentro del *exemplum*[21].

Este personaje inaugural anuncia distintos motivos que se repiten en la obra. El primero se relaciona con la representación del adulterio. Si la mujer aparece a veces ya implicada en una relación extraconyugal (cuentos 2, 5, 23), en la mayoría de los casos, la narración tematiza más bien el principio de la relación adúltera, siempre provocada por el deseo masculino[22]. Como vimos, en dos cuentos (10 y 13), los hombres recurren a los buenos oficios de unas alcahuetas, las cuales aparecen como unas aliadas de los hombres en contra de jóvenes esposas, más caracterizadas por su excesiva ingenuidad que por su capacidad engañosa[23]. En el cuento 9, "Senescalcus", es el propio marido quien, por interés, favorece el adulterio de su esposa con un infante, cuyo sobrepeso le hace pensar –equivocadamente– que no podrá tener relaciones sexuales con una mujer: la esposa engaña, pues, a su marido, pero obligada por la codicia de éste, que no puede sino lamentar después su error[24]. En otros dos cuentos (1 y 20), el adulterio es evitado, o gracias a la sola cordura de la mujer (1) o gracias a la intervención de otro personaje (en "Puer 4 annorum", es un tópico *puer-senex* sabio el que logra disuadir al hombre de llegar a sus fines, pero este diálogo ocurre al final de una especie de puesta en escena concebida por la madre, que, por lo tanto, me parece corresponsable de la preservación de su honra). En un solo caso (el cuento 18), la tentación adúltera es provocada por la mujer, pero su propuesta indecorosa es en realidad una ficción, creada para dar una lección a un hombre demasiado seguro de sí mismo y, finalmente, demasiado crédulo. Esta mujer "ingeniosa", como lo indica el título del cuento, comparte con la mujer de "Leo" una función educadora del hombre: ambas logran evitar el adulterio y aleccionar a su pretendiente gracias a una *mise en abyme* del dispositivo sapiencial (en "Leo", gracias al ya mencionado libro de leyes; en "Ingenia", gracias a un "*exemplum* vivido", pues

[21] El lector encontrará un excelente análisis de este cuento en el artículo de Olivier BIAGGINI, "Quelques enjeux de l'exemplarité dans le *Calila e Dimna* et le *Sendebar*", *Cahiers de Narratologie*, nº 12, 2005 [http://journals.openedition.org/narratologie/28].

[22] En un *enxenplo* (el 17), es incluso el marido el que aparece ya implicado en una relación extraconyugal, además con "una diableza" (p. 129) de quien tiene un hijo. Sin embargo, la moraleja de este cuento no deja de ser misógina, puesto que se hace responsable a la esposa engañada de los malos consejos que acarrean la pérdida de las oraciones otorgadas al hombre por la diablesa.

[23] En el caso del cuento 13, "Pallium", esta situación desemboca incluso en lo que no podemos llamar de otro modo que una violación, pues la alcahueta, pretendiendo llevar a la "*buena* muger" (*Sendebar*, *op. cit.*, p. 119, subrayo) a visitar a un hombre sabio capaz de aconsejarla, la entrega en realidad sin defensa al hombre que la deseaba: "metióla en la cámara adonde estava aquel omne, e levantóse a ella e yazió con ella; e la muger, con miedo e con vergüença, e callóse" (*id.*).

[24] Como señala O. BIAGGINI (*op. cit.*, § 15), se trata de hecho de un cuento que la rama occidental de la obra atribuye, ya no a un consejero, sino a la madrastra.

la lección se transmite mediante una puesta en escena ideada y actuada por la mujer, cuyo saber práctico supera el saber libresco acumulado en vano por el hombre).

Otros motivos anunciados desde el cuento inaugural son los de la sospecha injusta hacia la mujer y de la mala interpretación de los signos. En "Leo", después del adulterio frustrado, se abre una segunda parte del *exemplum*, en el que el marido encuentra cerca de la cama matrimonial las pantuflas olvidadas por el rey: convencido de haber sido traicionado por su mujer, la desatiende, hasta que la intervención de unos parientes permite que el rey restablezca la verdad y el marido restaure su confianza en su esposa. La mujer inocente se ve así sospechada a causa de una mala lectura, por parte del marido, de un signo –la presencia de una prenda real en el lugar que simboliza la intimidad del matrimonio– y sólo una intervención exterior permite corregir la interpretación errónea. Resulta llamativo que la colección se abra con un personaje de marido que parece aplicar la lección de otros cuentos engastados, es decir, desconfiar de su mujer y estar atento a los indicios de un posible engaño, pero, en este primer caso, el marido se equivoca al actuar de este modo: es como si "Leo" desactivara de manera anticipada la enseñanza misógina de *exempla* posteriores, presentando una buena esposa y alertando sobre el riesgo de malinterpretar los signos. Podemos notar, sin embargo, que la voz de la mujer no tiene en sí valor para atestar la verdad, sino que se vuelve fiable solamente por coincidir con la versión del rey: "E el omne bueno tornó a su muger e preguntóle por qué fecho fuera aquello. E ella contógelo todo e díxole la verdat commo le conteçiera con él, e él creyóla por las señales quel' dixiera el Rey e después se fiava en ella más que non d'ante"[25]. La colección presenta otros ejemplos de figuras femeninas no creídas, tal como la paloma del cuento 15, "Turtures", matada por su pareja que la sospechaba de haber comido el grano almacenado para el invierno, cuando en realidad sólo se había encogido por la sequía estival. De nuevo, la figura masculina malinterpreta un signo y culpa injustamente a la figura femenina, pero esta vez nada salva a la paloma del castigo inmerecido. Una situación idéntica aparece en el cuento 12, "Canis": ahora, es un perro el que es matado por su amo, que lo sospecha de haber intentado atacar a su niño, cuando en realidad el perro había salvado al bebé del ataque de una serpiente. En este relato, fuera de la mención de que la madre salió a visitar a sus parientes, no aparece ningún personaje femenino y la narración está desprovista de cualquier discurso misógino. En cambio, lo que se repite otra vez es la importancia vital de interpretar correctamente los signos: más allá de la temática del adulterio y del planteamiento misógino o filógino, es probablemente ésta la lección esencial del *exemplum* inaugural, lo que nos lleva a redefinir la verdadera finalidad sapiencial del *Sendebar*.

[25] *Sendebar*, *op. cit.*, pp.80-81.

3. Hacia una redefinición del objetivo sapiencial del *Sendebar*

La presencia de un discurso misógino en el *Sendebar* es innegable. Sin embargo, sólo constituye una de las vertientes de su discurso sapiencial, lo cual es de hecho coherente con la construcción narrativa de la obra, que no propone un discurso unitario asumido por una sola voz, sino que se elabora a partir de una pluralidad de voces. Por un lado, coexisten un mínimo de dos niveles de narración (el relato-marco y los *exempla* insertados, a los que se puede añadir a veces un tercer nivel de narración engastada, como en "Leo"); por otro, dentro del marco, dos narradores intradiegéticos se oponen constantemente (la mala reina y la voz colectiva de los consejeros), persiguiendo objetivos incompatibles. El argumento misógino sólo sirve el propósito de los privados, con el fin de desacreditar a su adversaria. En cambio, pese a las incoherencias ya señaladas, no es útil a la mala reina, muy al contrario. Y tampoco constituye la única estrategia argumentativa empleada por los consejeros: si el segundo cuento narrado por los privados transmite una enseñanza misógina, el primero –lo cual revela ya la jerarquía que existe entre los dos temas– remite a la importancia analizada más arriba de leer correctamente los signos y de no apresurarse a juzgar unas apariencias engañosas[26]. Por lo tanto, el diseño general del *Sendebar* ya nos indica a priori que la advertencia misógina no puede ser su única finalidad sapiencial y que varias intenciones coexisten con ella, lo que se concretiza en la presencia de otros temas, tanto en el relato-marco como en los *enxenplos*.

Así, una temática esencial aparece en el relato-marco, entre la presentación de la buena reina y la de la mala reina: me refiero a la educación del Infante, primero fallida y luego exitosa cuando es confiada al sabio Çendubete. Su inserción entre las dos figuras de la madre y de la madrastra podría encerrar un sentido implícito: frente a estas dos figuras maternas, una modélica y la otra antimodélica, el joven hijo del rey Alcos debe desarrollar su juicio para ser capaz de distinguir el bien del mal y escoger finalmente la buena vía, como hombre y como príncipe. La propuesta traicionera de la mala reina irrumpe como una primera prueba, que el Infante supera sin vacilar, pero que abre el proceso judicial que lo amenaza con la muerte. Al no poder hablar, el *in-fans*[27] no puede defenderse ante la falsa acusación de su madrastra, pero tampoco puede demostrar la sabiduría adquirida como se disponía a hacerlo ante el rey. El duelo judicial entre la mujer y los consejeros gira en torno a condenar o salvar al Infante, pero también constituye para él una etapa complementaria de su formación, pues,

[26] Esta primera lección expuesta por los consejeros se encuentra, por ejemplo, formulada en la moraleja del cuento 4, "Panes": "E, señor, non fagas cosa por que te arrepientas fasta que seas çierto della" (*ibid.*, p. 90).
[27] La correspondencia entre la situación del Infante y el sentido etimológico de la palabra "*in-fans*", el que no habla, ha sido señalada por Federico Bravo (citado por O. BIAGGINI, *op. cit.*, § 9).

junto con su padre, él es otro receptor intradiegético de los cuentos, pero también un espectador de cómo el rey está rindiendo justicia en la corte. Cuando recupera finalmente la palabra, puede pasar del estatuto pasivo de acusado mudo y mero oyente de su juicio al estatuto activo de narrador y transmisor de saber, demostrando así que asimiló las enseñanzas de Çendubete al punto de transformarse él mismo en maestro. De allí que sus relatos –dejando aparte el cuento espurio– no versan sobre su inocencia o culpabilidad, sino sobre la noción misma de sabiduría: propone primero una fábula alegórica que problematiza el hecho mismo de juzgar, con el cuento 19, "Lac venenatum", gracias al cual demuestra ante la corte que "non ay más sabio qu'él"[28]; pero, dando muestras de su humildad, presenta a continuación tres figuras a las que considera más sabias que él, los dos niños de 4 y 5 años de los cuentos 20 y 21 y el viejo ciego del cuento 22.

En esta serie de *exempla*, vemos que tanto la propensión al engaño como la sabiduría necesaria para vencerlo conciernen a toda la humanidad, más allá de la edad o del género: en el cuento 21, es un hombre deshonesto quien engaña a una anciana y roba a sus compañeros la ganancia común; en el cuento 22, todos los habitantes de la ciudad "son engañadores, e malos baratadores e nunca viene omne estraño que ellos non lo escarnescan"[29]; frente a este peligro omnipresente, se interponen las dos figuras de *puer-senex* y, de modo más paradójico, el astuto viejo del cuento 23, que aconseja a los engañadores al mismo tiempo que proporciona a su víctima las respuestas que lo salvarán, pero tampoco podemos olvidar a la vieja huéspeda que advierte al protagonista en contra de sus conciudadanos y le aconseja ir a escuchar al viejo ciego. Engaño y sabiduría son entonces las dos facetas del comportamiento humano: hay que desconfiar del primero y perseguir la segunda, quienquiera que sea el responsable de uno y la fuente de otra.

Así las cosas, vemos que reducir el alcance sapiencial del *Sendebar* a su componente misógino revela una lectura muy parcial de la obra. A la vez en su relato-marco y en sus *exempla*, la lección fundamental es la de abrir los ojos del receptor, tanto intradiegético como extradiegético, ante el peligro del engaño bajo todas sus formas, un peligro que sólo una interpretación cauta y no precipitada de los signos del mundo permitirá superar. La desconfianza hacia las mujeres es en realidad una parte de este discurso sapiencial más amplio. En la organización de los *enxenplos* de los consejeros, vimos que el primero versa sobre el riesgo de interpretar apresurada y, por tanto, erróneamente una situación, mientras el segundo cuento es el que expone la visión misógina de la mujer como un ser

[28] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 140.
[29] *Ibid.*, p. 149.

intrínsecamente engañoso: esta disposición significa que el engaño femenino es solamente un caso particular de un riesgo de engaño generalizado. Del mismo modo, mientras los privados advertían al rey Alcos en contra de "las artes de las mugeres, que non an cabo nin fin"[30], el Infante, al concluir el último *exemplum* de su serie de cuentos relativos a la sabiduría, amplía el aviso en contra de "las artes del mundo"[31]. El mundo entero es peligroso para los que no lo saben leer correctamente, y no sólo las mujeres. La preocupación por interpretar acertadamente los signos del mundo constituye así el meollo del discurso sapiencial de la obra, lo que se volverá un eje esencial de toda la literatura didáctica castellana, tanto en su vertiente oriental como occidental, como lo ilustra perfectamente el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel, junto con el cual está copiado el *Sendebar* en el único manuscrito en el que nos ha llegado.

El *Sendebar* no tiene, por lo tanto, el objetivo de "aperçebir a los engañados e los asayamientos de las mugeres"[32] como afirmaba el Prólogo de forma incompleta, sino de proponer un manual de prudencia. Desarrollar esta calidad es indispensable para cualquier receptor, pero más particularmente aún para los príncipes, como lo evidencian la atención otorgada al tema de la educación del Infante o el aviso pronunciado por Çendubete ante el rey y la corte en el momento-clave en el que el Infante recupera la palabra: "Tanto te dio Dios de merçed, e de entendimiento, e de enseñamiento, por que tú deves fazer la cosa quando sopieres la verdat, más que más los reyes señaladamente por derecho devés seer seguro[s] de la verdat, e [más que] los otros"[33]. Más allá de la lección de prudencia válida para cualquier receptor, el *Sendebar* alcanza así una finalidad política, al afirmar la responsabilidad de los reyes en la búsqueda de la verdad, imprescindible para ejercer correctamente su función de juez y de gobernante y vencer el engaño del mundo. El juicio que vertebra la obra pone en evidencia a la vez el proceso de búsqueda de la verdad por parte del rey-juez y el proceso de aprendizaje de la sabiduría por parte del Infante, perfecto discípulo integrado al espejo de príncipes que es también el *Sendebar* y modelo sapiencial propuesto a todos los receptores.

Exalumna de la Escuela Normal Superior de París y titular de la Agregación de español, **Pénélope CARTELET** es doctora en literatura hispánica por el Colegio de México. Actualmente es profesora investigadora (*Maîtresse de conférences*) de literatura medieval y áurea en la Universidad de Lille y miembro del Instituto Universitario de Francia. Entre distintas temáticas de investigación, estudia principalmente el motivo de la profecía y la recepción bíblica en la literatura medieval castellana, así como la evolución del género caballeresco entre los siglos XIII y XVI. Es autora o coordinadora de varios estudios sobre estos temas.

[30] *Ibid.*, p. 127.
[31] *Ibid.*, p. 152.
[32] *Ibid.*, p. 64.
[33] *Ibid.*, p. 136.

Normalienne et agrégée d'espagnol, **Pénélope CARTELET** est docteure en littérature hispanique par le Colegio de México. Elle est actuellement maîtresse de conférences en littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'or à l'Université de Lille et membre de l'Institut Universitaire de France. Entre autres sujets, elle étudie principalement le motif de la prophétie et la réception biblique dans la littérature médiévale castillane, ainsi que l'évolution du genre chevaleresque espagnol, du XIIIe au XVIe siècle. Elle a rédigé ou dirigé plusieurs travaux sur ces thématiques.

SENTIDOS Y ENGAÑOS EN EL SENDEBAR

SOIZIC ESCURIGNAN
Université de Poitiers – CESCM UMR 7302

El *Sendebar o libro de los engaños de las mujeres*[1] es un libro de cuentos o *exempla*, que mandó traducir al castellano el infante Fadrique, hermano menor de Alfonso X el Sabio en 1253. Consta de una narración principal –el rey Alcos sospecha la traición de su hijo único– y de una serie de cuentos enmarcados contados por la mujer, los privados y el propio hijo del rey para convencer a Alcos de mandar ejecutar o declarar inocente al hijo. Los *exempla* ponen de realce una serie de engaños y desengaños que se estudian generalmente desde la perspectiva del "quién". ¿Quiénes son los engañadores? Y ¿quiénes son los engañados? En este artículo, se pretende cambiar el enfoque y proponer otra clave de lectura para acercarnos al "cómo". ¿Cómo quedan engañados y desengañados los protagonistas tanto de la narración principal como de las narraciones enmarcadas? Y al examinar atentamente los distintos episodios del *Sendebar*, nos parece que un elemento, o mejor dicho una clase de elementos, es recurrente: los cinco sentidos.

En la Edad Media la cuestión de los cinco sentidos estuvo muy presente en distintos contextos. Los sentidos desempeñan por ejemplo un papel relevante en la Biblia, en la Revelación y la transmisión de la fe, con preeminencia de la vista y el oído en ambos Testamentos. La vista, desde la zarza ardiente hasta el Apocalipsis, pasando por las visiones de Isaí o el apóstol Tomás viendo a Cristo resucitado, permite a los hombres ser testigos de la presencia divina. El oído, desde el Verbo que creó el mundo, hasta los sermones y parábolas de Cristo, permite al hombre recibir el mensaje divino. Y en menor medida incluso el tacto permite al hombre acercarse a Dios y presenciarle a través por ejemplo del poder taumaturgo de Cristo[2]. En la liturgia también los sentidos favorecen el contacto con lo divino con el oído (cantos, lecturas, confesiones, etc.), la vista (pinturas, portadas, capiteles, estatuas, objetos litúrgicos, etc.), e incluso el tacto, el gusto y el olfato con la eucaristía[3] o el incienso[4].

[1] María Jesús LACARRA (ed.), *Sendebar*, Madrid, Cátedra, 1989.
[2] Éric PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, París, Cerf, 2014, pp. 39-57.
[3] Antes de que se considerara impuro tocar la hostia con las manos y se recomendara comulgar en la boca.
[4] É. PALAZZO, *op.cit.*, p. 205.

Desde un punto de vista más prosaico y al mismo tiempo filosófico, los cinco sentidos son un medio imprescindible para captar el mundo que nos rodea y así entenderlo[5] (quizás como lo afirma Filón de Alejandría eso sea la prueba de la incompletitud del ser humano, que solo puede captar fragmentos dispersos de la realidad)[6]. Gracias a la vista se aprende a leer y luego se lee para aprender, gracias al oído se aprende a hablar y comunicarse con los demás seres humanos, etc. Tomás de Aquino establece una relación necesaria entre lo inteligible y los sentidos[7]. Permiten acceder al saber y a la experiencia, como la ventanilla abierta al mundo de Gregorio Magno: "*la vue, l'ouïe, l'odorat et le toucher sont comme divers canaux par lesquels l'âme se porte aux objets, extérieurs […] ce lui sont comme des fenêtres par où elle regarde les choses sensibles qui sont au dehors*"[8]. Por consiguiente, los cinco sentidos son el punto de partida del camino hacia la Verdad y por ahí a Dios[9].

Sin embargo, esta ventanilla abierta al mundo es como una moneda de dos caras, porque los sentidos son también la puerta de entrada de las tentaciones: el gusto tiene por ejemplo fama de llevar al pecado de gula, la vista y el tacto a la lujuria[10], etc. Pese a la Encarnación de Cristo, la Iglesia siempre tuvo una relación ambivalente de amor/odio con la (sospechosa) carne o el cuerpo[11], o sea la sede de los sentidos. Por eso, los sentidos se deben controlar. Según los místicos, por ejemplo, la única vía para acceder a la unidad y la verdad es bloquear los sentidos, responsables de dispersión[12], y si aceptan las imágenes es solo como primera etapa preparatoria de la experiencia mística para los principiantes[13].

Además, los sentidos pueden ser falibles, sea por razones internas (envejecimiento, enfermedad) o externas (es difícil ver de noche o de lejos, escuchar si hay mucho ruido, etc.). Y esto es sin contar con los engaños. Los sentidos son tanto más peligrosos cuanto que no se puede prescindir de ellos para vivir, es decir que no se puede liberarse o pasarse de ellos. Su naturaleza ineludible prohíbe al

---

[5] Michèle GALLY y Michel JOURDE, *Par la vue et par l'ouïe : littérature du Moyen âge et de la Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, ENS, 1999, p. 11. Florence BOUCHET, *Penser les cinq sens au Moyen Âge : poétique, esthétique, éthique*, París, Classique Garnier, 2015, pp. 12-13.
[6] M. GALLY y M. JOURDE, *op. cit.*, p. 10.
[7] *Ibid.*, p. 11.
[8] *Moralia in Job* de Gregorio Magno, citado por É. PALAZZO, *Les cinq sens au Moyen Âge : publié avec le concours de l'Institut universitaire de France*, París, Cerf, 2016, p. 30.
[9] F. BOUCHET, *op. cit.*, p. 14-15.
[10] Carla CASAGRANDE y Silava VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, París, Aubier, 2002, pp. 234-235.
[11] Pascal-Grégoire DELAGE (ed.), *Les Pères de l'Église et la chair : entre incarnation et diabolisation, les premiers chrétiens au risque du corps : actes du Ve Colloque de La Rochelle, 9, 10 et 11 septembre 2011*, Royan, Association Caritas Patrum, 2012.
[12] M. GALLY y M. JOURDE, *op. cit.*, p. 10.
[13] Según Roland Barthes, hasta la explosión visual de la Contrarreforma o los ejercicios visuales desarrollados por Ignacio de Loyola, el fundador de la Compañía de Jesús, la vista se consideraba peligrosa. Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971, pp. 70-72.

hombre premunirse de ellos y su influencia nefasta. Tiene uno que vivir con ellos siendo consciente de sus límites.

Dentro de este contexto de admiración/rechazo, confianza/sospecha y amor/odio, los distintos sentidos son valorizados alternativamente. Se oponen, se completan, se consideran más o menos sutiles, más o menos fidedignos… y suscitan debates en cuanto a establecer una jerarquía válida para valorarlos: cuáles son los sentidos más nobles para conocer a Dios y cuáles son los más peligrosos; cuáles son dignos de confianza y cuáles son medios para el error, etc. Distintos paradigmas entren en competencia. Los hay que consideran la vista como la más fidedigna, es la prueba más contundente en justicia, pero al mismo tiempo más sensible a los espejismos e ilusiones, mientras que el oído sería más fidedigno...

Sin sorpresa considerando lo anterior, no existe una jerarquía unánime de los cinco sentidos en la Edad Media. Depende de los autores, de los contextos, etc. A pesar de todo y a consecuencia de lo evocado antes, la vista y el oído son generalmente considerados como los dos sentidos superiores, entre otras cosas por depender de los órganos más altos del cuerpo[14], aunque esto no impide que susciten tanto recelo como los demás sentidos. En resumen, en la Edad Media los sentidos no consiguen el consenso, pero eso sí, no dejan indiferentes.

Dada la importancia de esta cuestión en aquella época, la recurrencia de los sentidos en el *Sendebar* parece ser un elemento interesante. Por este motivo, este artículo tiene como objetivo analizar la obra en una perspectiva sensorial. No se pretende que los sentidos constituyan una clave de entrada en cada cuento, pero si pensamos que contribuyen a darles sentido a varios de ellos. Proponemos entonces estudiar el papel que desempeñan los sentidos en el libro. Este estudio debería permitirnos contestar las preguntas siguientes: 1. ¿Desempeñan un papel relevante los sentidos en los engaños y desengaños? Y llegado el caso ¿qué sentidos? 2. ¿Cuáles son fidedignos y cuáles no? ¿Cuáles son los aliados de los manipuladores y cuáles de sus víctimas? O dicho de otro modo ¿el *Sendebar* establece una jerarquía entre los sentidos? 3. Dentro de esta perspectiva sensorial ¿cuál es o cuáles son las lecciones que el lector tiene que sacar del *Sendebar*?

1. La narración principal

La narración principal consta de cuatro etapas: a) las circunstancias de la concepción del hijo del rey; b) la competencia entre los sabios a propósito de la educación del príncipe; c) la educación del

[14] M. GALLY y M. JOURDE, *op. cit.*, p. 10.

príncipe por Çendubete; d) la mudez del príncipe y su condena a muerte tras la acusación de la mujer del rey. Veamos el papel sucesivo de los sentidos en estas cuatro etapas.

a) El libro se abre con la pena que siente el rey Alcos por no tener heredero. Frente a esa situación, una de sus noventa esposas le aconseja rezar. Pero ¿cómo consiguen pasar del problema que el protagonista necesita resolver a la resolución brindada por la mujer? De hecho, el rey no se desahoga espontáneamente, sino que la mujer "l'veié estar triste"[15]. Como se nota, es la vista la que permite que la mujer se entere del problema y que pueda luego traer la solución. El consejo verbal solo viene después, y solo porque la vista ha iniciado la resolución.

b) Varios años después, el niño concebido durante aquella noche no puede o no quiere aprender, lo que otra vez suscita la inquietud del rey. Este reúne a cuantos sabios hay en su reino y sucede una querella entre esos sabios. Cuando uno de ellos, Çendubete, afirma ser capaz de inculcar todo lo que sabe al infante en apenas seis meses, todos se sorprenden e incluso ponen en duda la factibilidad de este proyecto. El rey zanja a favor de Çendubete, pero esto no significa que haya convencido a los demás sabios. Al contrario, el segundo de ellos asevera lo siguiente: "non te devemos loar fasta que veamos por qué"[16]. Obviamente es tanto una marca de incredulidad como de celos, pero otra vez, la clave es la vista. En este caso se trata de ofrecer una prueba, algo que no se pueda poner en tela de juicio. Tanto como Tomás exigió ver a Jesucristo y tocar sus llagas[17], los sabios exigen "ver" y no "oír" el resultado de la enseñanza de Çendubete para creerla.

c) Una vez encargado de la instrucción del infante, Çendubete manda pintar los saberes en las paredes para que el joven pueda aprenderlos: "fiz' fazer un gran palaçio fermoso de muy gran guisa e escrivió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las feguras e todas las cosas"[18]. La cita carece de detalles, pero parece indicar que el saber se representa de forma escrita y figurativa, lo que significa que en ambos casos se adquiere a través de la vista. Luego añade el *magister*: "desenbarga tu coraçón e abiva tu engeño e tu oír e tu veer"[19]. Esta última cita indica que el aprendizaje visual se completa del oído. Se puede entonces deducir primero que pese a la insistencia en las paredes pintadas van a la par estos dos sentidos, y segundo que el oír y el ver están estrechamente relacionados con el ingenio que fortalecen.

d) Cuando el infante está a punto de cumplir con el periodo de aprendizaje, Çendubete decide "catar la estrella" del joven, y entonces "vio qu'el niño sería en gran cueita de muerte si fablase ante

[15] *Sendebar*, *op. cit,* p. 65. Y también "*por qué te veo estar triste*", *id*.
[16] *Ibid*. p. 69.
[17] Es este caso, la vista es tan fehaciente, que al final Tomás se contenta con ver a Cristo resucitado y no necesita tocarlo. École biblique de Jérusalem (ed. y trad.), *La Bible de Jérusalem*, París, Cerf, 1998, Juan, 20:24-31.
[18] *Ibid.*, p. 72.
[19] *Ibid.*, p. 73.

que pasasen los siete días"[20]. Este peligro radica en la palabra, es decir en el oído, el sentido que recibe la palabra. Por consiguiente, tanto la palabra como el oído pueden ser mortales, aunque fuera solo por siete días (valga el símbolo del "siete"). El infante obedece a su maestro y se niega a hablar ante el rey, pero cuando una de las concubinas le propone, en un lugar apartado, que maten juntos al monarca, se olvida de la orden de Çendubete. Escandalizado, el infante abre la boca: "¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tu dizes!"[21]. Consciente de que si el infante repite la conversación al rey ella estaría en peligro, la mujer pretende que el joven quiso violarla. Para dar crédito a sus alegaciones, empieza a gritar, lacerarse y mesarse el pelo. El soberano airado condena a su hijo y único heredero a muerte. De ahí los veintitrés cuentos que siguen contados alternativamente por los privados y la mujer, los primeros para salvar al infante, la última para matarlo.

El transgredir la orden del sabio desencadena el engaño de la mujer y la condena a muerte. Las estrellas tenían razón: hablar antes de los siete días amenazaba con la vida del infante[22]. Así que este engaño resulta de un doble movimiento vinculado con la pareja palabra/oído. Por un lado, cuando el infante habla nadie puede oírlo porque está en un lugar apartado. Por otro lado, lo que sí oyen el rey y la corte es la mentira de la mujer. El oído falla entonces doblemente y es directamente al origen de la condena a muerte.

Además, en esta escena también falla la vista que hasta entonces había sido un elemento ayudante. De hecho, la mujer da fuerza a su mentira con detalles visuales al lacerarse la piel (o quizás la ropa) y mesarse el cabello.

Si se hace un balance del papel de los sentidos en la narración principal, resulta que tanto la vista como el oído pueden "jugar en dos bandos". Tanto el uno como el otro encierran las dos representaciones, las dos posibilidades: la verdad y la mentira. Pese a eso, la ventaja va a la vista, porque la vista ha llevado a la solución de la infertilidad regia, cuando el oído desencadena ahora la condena a muerte del hijo tan ansiado. Aunque la vista contribuye igualmente a un engaño lo hace de manera secundaria y una única vez. La vista parece más eficiente, no obstante, se vislumbre ya la posible manipulación de esa.

[20] *Id.*
[21] *Ibid.*, p. 75.
[22] Por supuesto es una lógica errónea porque se podría contestar que, sin la prohibición de hablar, la mujer no hubiera tenido ocasión de inventar la agresión. Sin embargo, de ser así, desaparecía el pretexto del libro en sentido propio, el "pre" texto, lo que viene antes [de las narraciones enmarcadas].

2. Las narraciones enmarcadas

Una mayoría de cuentos (quince de los veintitrés cuentos) empiezan por un verbo que remite a la palabra y por consiguiente al oído: "dize"[23], "dixiéronme"[24], "dizen"[25] y sobre todo "oí dezir"[26] que encierra el verbo "oír" y se repite diez veces. Son fórmulas tópicas de introducción que sirven para legitimar los relatos que siguen. De hecho, en la Edad Media se considera que no se puede inventar nada, solo es fiable lo que un sabio dijo o escribió, por eso se suele multiplicar los indicios de fuentes anteriores, como si citar los nombres de Pompeyo Trogo o Isidoro de Sevilla en el caso de las crónicas fuera una prueba. Incluso son tópicas las fórmulas de falsa humildad en las que los cronistas se presentan como meros compiladores al límite de la incompetencia[27]. Aunque no sea nada más que un paso obligado muchas veces vacío de contenido, es una etapa imprescindible de la legitimación de un narrador.

En nuestro caso, todas las fórmulas son fórmulas que remiten al oído, ninguna de ellas remite a lo visto o leído. La primera consecuencia que se puede sacar es que se fían más –consciente o inconscientemente– de lo oído. Es como si dijeran "no lo invento porque lo he oído". Constituye la prueba de que no es un invento.

Otra consecuencia es que entre los ocho cuentos que quedan, cinco son los *exempla* contados por la mujer (cuentos 3, 6, 8, 11 y 14). Si se considera la propiedad convincente de estas fórmulas, no creemos que sea una casualidad que no aparezcan en ninguno de los cuentos de la mujer. Por lo contrario, es un indicio de que su discurso es engañoso porque carece de la *prueba* inicial. Lo que significa que a fin de cuentas solo se prescinden esas fórmulas en tres de los cuentos a cargo de los protagonistas "honestos" (cuentos 4, 9, 15) y nunca en los del infante, esta cifra tan baja no nos parece relevante. En cambio, el que no aparezca en ninguno de los cinco *exempla* de la mujer sí es relevante. En los cuentos el oído es el órgano de la "veridicción", lo que no deja de ser paradójico ya que el oído es el mismo órgano que recibe las mentiras.

---

[23] *Sendebar*, 5, *op. cit.*, p. 92.
[24] *Ibid.*, 18, p. 133.
[25] *Ibid.*, 19, p. 139; 20, p. 142; 22, p. 148.
[26] *Ibid.*, 1 p. 79; 2, p. 84; 7, p. 100; 10, p. 108; 12, p. 115; 13, p. 118; 16, p. 126; 17, p. 129; 21, p. 145; 23, p. 154.
[27] Como por ejemplo el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en su *De Rebus Hispaniae*, Rodrigo JIMÉNEZ DE RADA (autor) y Juan FERNÁNDEZ VALVERDE (ed.), *Roderici Ximenii de Rada Historia de rebus hispanie sive historia gothica, Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis, LXXII*, Turnhout, Brepols, 1987, p. 7, 88-92 : "*ego Rodericus indignus cathedre Toletane sacerdos stilo rudi et sapiencia tenui ad preconium nostre gentis et uestre gloriam maiestatis sollicitus compilaui, pro uenia supplicans eo quod munus tam exiguum ausus fui lecturorum diligencie exibere et conspectui tanti principis presentare*".

2.1. Los engaños voluntarios

De los veintitrés cuentos, doce cuentan engaños voluntarios, es decir urdidos por un personaje que quiere deliberadamente engañar a otro personaje, son los cuentos 2, 4, 5, 6, 8, 10, 13, 16, 18, 21, 22, 23. Además del oído manipulado por la mentira, la vista tiene un papel relevante en muchos de ellos.

En el cuento 21 por ejemplo, tres mercaderes piden a una anciana guardar su dinero y dárselo solo cuando estén los tres. Salen a la huerta y dos de ellos mandan al tercero pedir un peine a la anciana, pero una vez en la casa éste le pide el dinero en lugar del peine. Y como prueba le manda salir a la puerta y grita a los demás que siguen en la huerta "catad la vieja, que dize si me lo mandades vos"[28]. La anciana, engañada le da todo al tercer mercader que huye con el dinero. En este caso la vista no es engañadora, resulta el engaño de un desajuste entre vista y oído. Porque si hubieran oído, no hubieran perdido el dinero. De hecho, la anciana ve a los dos mercadores que confirman que ella tiene que dar al tercero lo que le pide. Pero la distancia crea el malentendido. No porque ella vea mal, sino porque no les permite a ellos oír lo que el tercer mercader le ha pedido. No se dan cuenta de que no hablan de la misma cosa. La vista funciona como una prueba, es fehaciente, pero la premisa es falsa, lo que perjudica toda demonstración.

En el cuento 10, un hombre pide ayuda a una anciana para seducir a una mujer que lo ha rechazado. La anciana hace llorar a su perrita y convence a la mujer de que dicha perrita era, en otro tiempo, una mujer. La transformó en perra la maldición de un hombre que ella había rechazado. Como lo había previsto la anciana, le entra miedo a la mujer y se dispone a engañar a su marido. La mentira, la manipulación se fundamentan en la vista. Es la imagen de la perrita que llora lo que convence a la mujer. La vista no es engañadora en sí misma, pero sí se puede manipular.

En el cuento 13, un hombre, que "se perdía por [las mugeres] con cueita de las aver"[29], pide la ayuda de una alcahueta. Esa le aconseja comprar un paño en la tienda del marido que es mercader. La alcahueta quema el paño en tres lugares y lo esconde en casa del mercader para que lo encuentre. Luego, el marido al ver el paño que piensa que su mujer le engaña la castiga y esa huye. La alcahueta consigue que yazca la esposa con el hombre y luego inventa un engaño para convencer al marido que en realidad no había pasado nada y que fue ella la que olvidó el paño que tenía que zurcir en su casa. Aquí también una tercera persona fomenta un engaño gracias a una prueba visual, con la especificidad

[28] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 145.
[29] *Ibid.*, p. 118.

que es la prueba de un crimen que no se ha perpetrado todavía, pero que justamente permite que se perpetre, al mismo tiempo que inocente a la mujer infiel. Un objeto, tres engaños.

En estos dos últimos ejemplos, las pruebas visuales que se presentan son el medio para manipular y conseguir el engaño (aunque en el primer caso no se consume el adulterio). Sin embargo, muchas veces, la vista se utiliza asimismo para esconder un engaño inicial.

Es particularmente el caso de los cuentos 5 y 23. El cuento 5 consta de cuatro personajes, la mujer infiel, el marido, el amante "principal" (el privado) y el amante "secundario" (el criado). Cuando llega el marido, la esposa tiene el amante secundario escondido en un rincón y el amante principal en la puerta. Le ordena a éste que desenvaine la espada lo que le permite hacer creer al marido que el hombre de la espada quería matar al criado y que ella ha escondido a este último en casa para salvarle la vida. El marido no se entera de nada. Lo que hace que la mujer lo arregla todo es la vista que viene corroborar su mentira, porque la mentira de la mujer no hubiera tenido ningún peso sin la vista. En realidad, es un círculo vicioso: la mujer propone una explicación que justifica la imagen lo que convierte a la imagen en prueba de lo que dice. La prueba visual ciega completamente al marido que no se toma la molestia de reflexionar.

El cuento 23 es una variante del 5. Otra vez, regresa a casa el marido cuando la mujer está con el amante. Con la ayuda de un tercer hombre ella consigue disfrazar al amante de fraile para que el marido no se entere. Además de ilustrar la expresión "el hábito no hace al monje", se nos enseña otra vez como un elemento visual, en este caso el disfraz, le permite a la mujer encubrir los celos del marido. Lo interesante es que este cuento 23 es el último cuento, el que acaba de convencer al rey que su esposa mintió. Quizás después de todos los *exempla* de los engaños de las mujeres la repetición del mismo motivo acabe por convencerle, como si el círculo de la demonstración se hubiera cerrado.

Los cuentos 16 y 18 proponen otra variante en el tema de la exculpación. En el cuento 16, unos ladrones roban el pan que una mujer llevaba a su marido, y dejan una figurita de panizo en la cesta. Cuando el marido se entera, ella inventa un sueño con un mal presagio y que la figurita es manera de librarse de éste. Según María Jesús Lacarra solo se puede explicar el deseo de esconder la verdad al marido si se entiende que la mujer ha mantenido relaciones sexuales con los ladrones[30]. Aquí, la culpable no fabrica la imagen, sino que inventa una mentira a partir de la imagen para desviar las sospechas. Convierte la prueba del crimen en prueba de exculpación.

En el cuento 18, una mujer le hace creer a un hombre que se va a acostar con él y le ordena desnudarse. De repente, da voces para que acudan los vecinos y aconseja al hombre tumbarse y le pone pan en la boca. Para justificar que la encuentren los vecinos en tal situación les dice que el

[30] *Ibid.*, p. 127.

hombre iba a añusgarse. En este cuento quedan engañados tanto el hombre que pensaba mantener relaciones sexuales con la mujer, como los vecinos que gracias al pan en la boca piensan que el hombre se iba a añusgar. La mujer crea desde cero una imagen –porque no ha pasado nada entre ellos– solo para burlarse de él y demostrarle que no es posible aprender todos los engaños de las mujeres como lo pretende él. Utiliza la desnudez para manipular al hombre e inventar una mentira que convenza a los vecinos. La imagen es al mismo tiempo el origen del engaño [del hombre], su prueba y el medio del engaño [de los vecinos]. Otra vez se transforma la prueba del engaño en prueba de exculpación, con la diferencia que la mujer del cuento 16 no ha creado la figura de panizo.

También se pueden combinar los sentidos para conseguir el objetivo. Así, el cuento 2, es el más creativo y completo en términos de sentidos solicitados. Una mujer infiel descubre que el papagayo le cuenta todo lo que ve al marido. Resuelve manipular el papagayo para disculparse: "començóle a echar agua de suso como que era luvia e tomó un espejo en la mano e parógelo sobre la jabla e en la otra mano, una candela, e parávagela de suso, e cuidó el papagayo que era relánpago; e la muger començó a mover una muela, e el papagayo cuidó que eran truenos"[31]. Se nota como la mujer moviliza el tacto con la falsa lluvia, la vista con los falsos relámpagos y el oído con el falso trueno y consigue la proeza de engañar tres sentidos al mismo tiempo. A la mañana, el papagayo cuenta al marido que no ha visto nada por la lluvia, los relámpagos y el trueno, y tal como lo había previsto la mujer, el marido desconfía de todo lo que le ha dicho antes el papagayo.

En esos cuentos, se observa cómo la vista acompaña la mentira y desempeña un papel fundamental en los engaños. De hecho, según los casos, la vista permite introducir la mentira, o al contrario una imagen necesita la invención de una mentira para explicar lo visto. Sea como fuera, vista y engaño son inseparables. Los ojos no engañan propiamente dicho, sino que se crea una imagen falsificada para engañarlos y los ojos no son capaces de discernir lo falso de lo que están viendo. Incluso en el cuento 14, que tratamos a continuación, el ladrón no ve que está cabalgando en un león porque es de noche. Sus ojos no son defectuosos, sino que es la consecuencia de la ausencia de luz. Son simplemente falibles.

Junto con los oídos que son la puerta de entrada de las mentiras, los ojos son la puerta de entrada del engaño. Es como si las imágenes manipuladas o falsificadas cegaran o hipnotizaran a las víctimas. Estas, obnubiladas por el objeto, el disfraz, la situación, no van más allá de las apariencias. Son tan acostumbradas a que la vista sirva de prueba que la reciben como necesariamente auténtica.

[31] *Ibid.*, pp. 84-85.

2. 2. Los sentidos secundarios

También aparecen los demás sentidos, pero en menor medida. El olfato sale una vez, en el cuento 22. Este *exemplum* consta de tres engaños, entre los cuales, el primero se basa en el olfato. Un mercader de sándalo viaja a un reino donde este tipo de madera se vende muy caro, pero un hombre quema el sándalo que tiene para que el mercader crea que es de tan poco valor en este reino que luego se lo venda barato. Es el olor del sándalo quemado que atrae al mercader e inicia la cadena de engaños.

Además del cuento 2 en el que va junto con la vista y el oído, el tacto aparece asimismo como responsable o corresponsable de un engaño. De hecho, en el cuento 14, el ladrón confunde el león con otro animal por ser el más grueso que ha palpado. Si hubiera podido ver el animal, no se hubiera equivocado. El tacto es engañoso, sobre todo si no lo completa la vista, la única que permite cotejar lo tocado y lo visto.

Por fin, dos cuentos tienen que ver, directamente o no, con el gusto. Son los cuentos 4 y 11. En el cuento 4, un mercader "señerigo e apartartado en su comer e en su bever"[32] descubre que el pan que le gustaba tanto lo hacía la moza con la harina que había servido para absorber el pus de las ampollas de su madre. En el cuento 11, el cerdo muere esperando al pie de la higuera a que el mono le eche higos. Ambos *exempla* tienen que ver con la gula y confirman la asociación tópica entre gusto y pecado capital.

2. 3. Los autoengaños

Pese al título de la obra, no todos los *exempla* describen situaciones en las que los protagonistas quedan engañados por un tercero. De los veintitrés cuentos, cuatro son autoengaños (cuentos 1, 12, 14 y 15), es decir, cuentos donde nadie lleva la culpa del engaño, sino que los protagonistas se engañan a sí mismos, muchas veces por no haber reflexionado o no haber esperado, como es el caso del cuento 14 ya citado, en el que el ladrón confunde un caballo y un león, lo que no hubiera pasado de haber esperado el amanecer.

En el cuento 9, un infante "tan grueso que non podía ver sus mienbros [genitales] por dó eran"[33] le da dinero a un bañero para que le traiga una mujer. Este, seguro de que el infante no puede tener relaciones sexuales, decide quedarse con el dinero y llevarle su propia mujer. Pero, a fin de cuentas, el engañador queda atrapado tanto por su codicia como por su vista.

[32] *Ibid.*, p. 89.
[33] *Ibid.*, p. 105.

En el cuento 1, el marido ve la babucha del rey, piensa que su mujer le ha engañado y la abandona. En el cuento 12, el hombre ve la boca ensangrentada del perro, piensa que ha matado al niño y lo mata. En el cuento 15, el palomo ve que el volumen de granos se ha reducido, piensa que la paloma ha comido cuando se lo había prohibido, y la mata. Se observa la repetición de un esquema: el protagonista ve algo real (no se trata por ejemplo de una alucinación) pero lo interpreta mal y en dos casos tiene consecuencias irreversibles.

Todos estos "autoengaños" son vinculados con la vista. Sin embargo, no son los ojos los que los han engañado. Son ellos los que no han pensado o no han tomado el tiempo de averiguar antes de actuar.

Las conclusiones sacadas de la narración principal no se corroboran en los cuentos enmarcados. Cuando las primeras incitan a fiarse de la vista, las últimas incitan al contrario a desconfiar de ella.

3. Los desengaños, o cómo escapar del engaño

Si los dos niveles de recepción de la obra, es decir, por un lado, el rey al que cuentan los *exempla*, y, por otro lado, el lector que lee la obra, son conscientes de los engaños, no siempre se les desvela la verdad a los protagonistas de los cuentos. De hecho, solo en unos cuentos los engañados descubren la verdad, y eso según varios modelos.

Primera posibilidad, el culpable se explica, como en el cuento 4, cuando la moza culpable explica como hacía el pan.

Segunda posibilidad, el que se engañó a sí mismo descubre la verdad solo al cabo de un rato. En el cuento 9, el bañero entiende su error cuando observa al infante acostarse con su mujer. En el cuento 12, el hombre que mata a su perro acaba por ver que éste había matado una culebra y no al crío. En el cuento 14, el ladrón descubre que su montura es un león cuando sale el sol. En el cuento 15, el palomo descubre que el grano se seca con el calor e infla con la humedad y que la paloma no había mentido. En los cuatro casos son engaños visuales desengañados por la propia vista, lo que es la prueba de que la vista no es tan culpable como los hombres que no piensan antes de actuar.

Tercera posibilidad, el engañado descubre la verdad al ver y oír sin ser visto como en los cuentos 9, 22 y 6. En el cuento 22, el mercader de sándalo participa a una reunión de los malhechores que le han engañado. El ver y oír a su gusto sin que lo reconocieran le permite no solo descubrir cómo quedó engañado, sino también la solución para librarse de los tres engaños. En el cuento 6, el infante engañado por la diablesa descubre la verdad tras subir a una pared desde donde puede observar a la

diablesa y sus parientes que conspiran. Haber visto sin ser visto le permite huir y probablemente salvar su vida, a diferencia del bañero del cuento 9 que se entera tarde de su error.

Cuarta posibilidad, recurrir a la parábola. Es lo que ocurre en el cuento 1. El rey explica al marido que encontró su babucha que no mantuvo relaciones con su mujer a través de una parábola que compara la mujer a una tierra. Funciona como una parábola dentro del cuento 1, él mismo enmarcado en el libro. El rey del cuento 1 convence al marido, al mismo tiempo que el privado convence al rey Alcos, al mismo tiempo que la obra educa al lector. Es una construcción en abismo de tres niveles. Además, no es un azar si es el primer cuento que aparece. Da la prueba de la eficacia de la parábola dentro de la doble construcción en abismo. En un primer nivel enseña al rey la validez del proceso empleado por los privados para convencerle, es decir los *exempla*/parábolas; y en un segundo nivel, enseña la validez del mismo libro al lector. Este primer desengaño encierra la esencia del libro y sus distintos niveles de narración: el poder de la palabra y del oído.

La conclusión más evidente después de leer el *Sendebar* es, tal como lo reza el cuento 5: "las mujeres, ayuntadas en sí, an muchos engaños"[34]. Y, de hecho, muchas –no todas– de las mujeres del *Sendebar* son deshonestas. Sin embargo, este trabajo muestra que se pueden también sacar otras conclusiones. No contradictorias, sino complementarias.

Primera conclusión. Los sentidos desempeñan un papel mayor en los engaños e incluso desengaños, con preferencia a la vista y el oído, los demás sentidos siendo marginales. Por eso, aunque el libro no es un tratado sobre los sentidos, tanto la vista como el oído son una clave válida para entrar en los relatos y tirar del hilo que teje el texto.

Segunda conclusión. El *Sendebar* no establece una jerarquía clara entre los sentidos. Unos de los propósitos del relato siendo el didáctico, creemos que además de la lección principal –"en quién puede uno confiar"–, otra lección podría ser "en qué sentido puede uno confiar". Y la respuesta sería en todos y al mismo tiempo en ninguno. En la narración principal, la preferencia va a la vista, mientras que en los cuentos la preferencia va al oído. El oído es tan positivo como negativo. Causa el engaño original que condena al infante a muerte, pero al mismo tiempo encarna la "veridicción" porque permite convencer al rey a través de los veintitrés cuentos. En cuanto a la vista, permite al rey concebir un heredero, permite al infante aprender los saberes pintados en las paredes, incluso permite a unos protagonistas desengañarse, pero al mismo tiempo es la causa de la mayoría de los engaños de los cuentos, probablemente porque los hombres son tan acostumbrados a que la vista sirva de prueba que

[34] *Ibid.*, p. 93.

la reciben como necesariamente auténtica. Por consiguiente, los dos sentidos tienen sus límites, son falibles y manipulables. Ambos pueden ser la ventanilla por la que entra el engaño. No obstante, se debe añadir una sutileza introducida por la construcción en abismo: el monarca recibe los cuentos a través del oído, cuando el lector los recibe a través de la vista. A pesar de sus fallas, ambos sentidos se relevan vectores de saber.

Tercera conclusión. Más allá de establecer una jerarquía entre tal o cual sentido, otra lección del *Sendebar* es que hay que pensar antes de actuar, sobre todo cuando las consecuencias son irreversibles como sería el caso si el rey ejecutara al infante. Además de lo manipuladoras que son las mujeres, en muchos casos la conclusión también pudiera ser "no confíes ciegamente en tus sentidos sin pensarlo antes". Porque si se repara bien, los sentidos no son tan culpables como los hombres que se exoneran de reflexionar y de ir más allá de las apariencias. Hay que desconfiar de los sentidos, pero igualmente de sí mismo. La obra aboga pues por una educación de los sentidos tanto como por la educación de la razón, lo que coincide con la aserción de Çendubete: "abiva tu engeño e tu oír e tu ver".

Soizic ESCURIGNAN es profesora en la Universidad de Poitiers donde enseña literatura e historia medievales. Como investigadora es miembro del CESCM (UMR 7302) o Centro de Estudios Superiores de Civilización Medieval, donde su investigación se centra en las crónicas peninsulares cristianas, las funciones y estrategias de la escritura historiográfica, los mitos y las representaciones del poder. Ha dedicado varios artículos a la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio y público en 2021: *Une Genèse pour l'Espagne, le récit des origines dans la* Estoria de España *d'Alphonse X le Sage* (eSpania books).

Soizic ESCURIGNAN est maître de conférences à l'Université de Poitiers, où elle enseigne la littérature et la civilisation médiévales. Membre du CESCM (UMR 7302) ou Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, elle est spécialiste de l'historiographie médiévale espagnole, de l'étude des récits historiques à visée idéologique, des mythes et des représentations du pouvoir. Elle a consacré plusieurs articles à la *Estoria de España* d'Alphonse X le Sage, notamment dans le cadre de la préparation à l'agrégation externe. Elle est en outre l'auteure d'une *Genèse pour l'Espagne, le récit des origines dans la* Estoria de España *d'Alphonse X le Sage* (2021, eSpania books).

EL CUENTO 18 DEL SENDEBAR: ¿EL COLMO DE LA ASTUCIA FEMENINA?

CÉCILE ALEX-CODET
Institution Sainte-Marie-Lyon
UMR 5648 CIHAM

El decimoctavo ejemplo del *Sendebar* ocupa un lugar estratégico: al tratarse del último ejemplo presentado por los privados antes de que el Infante salga del silencio, constituye el punto culminante de una de las líneas argumentativas estructurantes del conjunto, o sea la idea de que la astucia femenina no tiene límites. Sin embargo, si no fuera por la conclusión sacada por el último privado, este ejemplo no resultaría claramente misógino, pues, como dice María Jesús Lacarra en su introducción, este relato forma parte de aquellos en los que "no hay […] una clara hostilidad hacia las mujeres, sino más bien un afán por ridiculizar a sus ingenuas víctimas"[1]. Por ello, este cuento es, más bien, un ejemplo que trata de "los engañados", para retomar las palabras del prólogo[2]. Por lo tanto, el personaje femenino presenta bastante complejidad: verdadera heroína del texto, elabora el escenario de un desengaño cuyo beneficiario masculino parece más bien pasivo y ridículo. Esta última idea –la ridiculez del protagonista masculino– resulta central en la elaboración de los resortes cómicos del texto, cuya comicidad descansa sin embargo en una variedad particularmente llamativa de procedimientos, hasta burlarse de sí mismo.

También estudiaremos en qué medida este texto constituye a la vez el colmo del conjunto y una aporía: ¿cómo pretender contar una serie de ejemplos que denuncian la astucia femenina y concluirla con un ejemplo que demuestra la imposibilidad de conocer todas las artimañas de las mujeres? Así, nuestro relato constituye un colmo paradójico en el cual el autor utiliza de forma recurrente la hipérbole. Sin embargo, también se trata de un relato en el cual el discurso, sea el discurso referido, sea el discurso directo bajo forma de diálogo, tiene una importancia fundamental y permite la aparición de múltiples voces: el que toma la palabra es el que construye e impone su versión de la historia, es el que interpreta los hechos y orienta la interpretación de los lectores.

[1] *Sendebar*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 48.
[2] *Ibid.*, p. 64.

Así, nos encontramos frente a diversos locutores entre los cuales dos, el privado y la mujer del cuento, pretenden enseñarnos algo. En efecto, el saber y su adquisición son temas centrales del texto, donde se mezclan *libido* y *libido sciendi*, en una perfecta ilustración de la frase central del prólogo: "E el omne, porque es de poca vida, e la çiençia es fuerte e luenga, non puede aprender nin saber, mas cada uno aprende qual le es dada e enbiada por la graçia que le es dada e enviada de suso, de amor, profeçía e fazer bien e merçed a los que l'aman"[3]. Esa es, precisamente la lección que van a aprender tanto el "mançebo" del cuento como el lector, a lo largo de los tres movimientos que componen el texto: desde "E señor, dixiéronme", hasta "de las mugeres", luego desde "E el huésped" hasta "sabré fazer" y, por fin, desde "Estonçes lo llamó" al final. En la parte inicial, el protagonista vive un "ritual iniciático"[4] destinado a introducirlo en el conocimiento de las artimañas femeninas, mientras que la parte central aparece como un eco a esta introducción, en la medida en que el protagonista la reactualiza en su discurso, contando su propia experiencia. Sin embargo, la última parte ofrece un llamativo contraste, pues la que toma el mando entonces es la mujer, para desengañar al joven e invitarlo a más modestia en cuanto a la extensión de su saber.

De hecho, la importancia del discurso como vehículo del saber queda subrayada desde la primera línea, con la forma verbal "dixiéronme", de la cual se sirve el privado para introducir su cuento. Como los demás narradores del conjunto, no se refiere, pues, a una experiencia directamente vivida, sino a una experiencia que viene de cosas oídas. Así, el saber y la palabra circulan, como lo ilustran las múltiples formas del verbo decir, con varias derivaciones: "dixiéronme", "dixiéronle", "díxol", y por fin, en la intervención en discurso directo del que finalmente va a ser el maestro del joven, "¿quieres que te diga?". Esta fórmula sintetiza el deseo de saber del "mançebo". Por cierto, se multiplican paralelamente las palabras pertenecientes al campo léxico del saber y del aprendizaje ("sopiese e aprendiese", "buenos sabios", "aprender", "sabidor", y, por cierto, "sabrás nin aprenderás", que constituye una derivación de la forma anterior). Por fin, también se notan aquí las figuras del exceso, con un superlativo ("el que era más sabidor") y una hipérbole con la sinonimia de los adverbios "jamás nunca". Por otra parte, como lo apunta María Jesús Lacarra, dicho párrafo sintetiza las diferentes etapas de un ritual iniciático[5], aludiendo también a diversos textos bíblicos. Así, el desplazarse en busca del hombre más sabio recuerda el trayecto efectuado por la Reina de Saba

[3] *Ibid.*, pp. 63-64.
[4] *Ibid.*, p. 134.
[5] *Id.*

(1 Reyes, 10)[6], mientras que el sentarse "sobre la çeniza" recuerda a Job (2, 8)[7]. Estas referencias implícitas pueden constituir un primer rasgo de humor, al crear un desfase irónico con el protagonista que no tiene ni mucho menos la sabiduría científica o moral de los dos personajes bíblicos, lo que queda subrayado por su régimen: "ordio, pan de ordio e sal". Si bien estos ingredientes simbolizan, como la ceniza, la penitencia y la abstinencia, también es de notar que el "ordio" (o sea la cebada) es una comida reservada habitualmente a los animales, lo que anunciaría la suerte final del "mançebo": lejos de ser un 'Rey de Saba' que vuelve a su tierra rico de los múltiples conocimientos y múltiples presentes recibidos, más bien se convertirá en asno. Ahí empezaría entonces, aunque de forma todavía discreta, la ridiculización del personaje. Éste acepta sin vacilar las condiciones impuestas por el sabio, como indica la fórmula tradicional: "e él dixo que le plazía, e fízolo así", reforzada por el hecho de que la descripción de la acción del protagonista corresponda exactamente a lo prescripto por el sabio ("estonçes posóse sobre la çeniza"). Pero el narrador también añade: "e fizo muchos libros de las artes de las mugeres". En otras palabras, el protagonista actúa como un compilador medieval: reúne saberes para constituir una suma sobre determinado tema. En este caso, el tema es, pues, el de "las artes de las mugeres". Ahora bien, al ser el término "arte" un sinónimo del término "asayamientos" empleado en el prólogo[8], quizás se pueda ver aquí una autorreferencia del texto a sí mismo: ¿no estaría el *Sendebar* entre estos "libros de las artes de las mugeres"? ¿Sería, pues, este texto, el producto del cerebro de un joven sin seso?... Una sugerencia que no carecería de humorismo. Así, pues, en este primer movimiento que, en cierta medida, está cerrado sobre sí mismo pues contiene toda la primera etapa del recorrido del joven, ya encontramos algunos de los rasgos característicos de todo el texto: la idea de colmo, la comicidad y el tema del deseo de saber como motivos de la acción.

Nuestro joven, pues, en su camino de regreso a casa para aprovechar los recién adquiridos saberes, viene a morar en casa de un "omne bueno", término que no carece de interés, si recordamos que, en las mentes de la época, tenía un sentido bastante laudatorio:

> *En fait,* omne bueno *constituait une qualification évaluante, susceptible de traverser toutes les partitions proprement sociologiques. Mieux : sa vocation dominante fut sans doute de dénoter communément, de rassembler sous une même étiquette, en dépit de la naissance, de l'ordre, voire de la place occupée dans l'échelle de la richesse et du pouvoir, des hommes particulièrement aptes à servir l'intérêt général ; bref : une élite publique*[9].

[6] Traducción de la *Biblia* propuesta por la Conferencia episcopal española en: https://www.conferenciaespiscopal.es/biblia/1-reyes/.
[7] En la misma traducción: https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/job/.
[8] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 64.
[9] Georges MARTIN, *Les Juges de Castille, Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*, París, Klincksieck, 1992, p. 371.

Así pues, el joven no elige cualquier hospedaje, y, al contrario de lo que se podría creer interpretando "omne bueno" en un sentido exclusivamente moral, quizás este término no busque crear un contraste con la maldad supuesta de la mujer, sino más bien al contrario: a la 'bondad' del marido entendida en el sentido que sugiere Georges Martin correspondería la 'bondad' de su esposa, una mujer sesuda y capaz de actuar en pro del interés general al desengañar al "mançebo" y dar una lección a todos los lectores.

Este "omne bueno", pues, también está animado (como el joven, pero también como el rey del marco narrativo) por un deseo de saber que le lleva a preguntar "de todo aquello que levava", y es esta pregunta sobre los libros copilados que el protagonista lleva a cuestas la que le va a llevar a contar su historia: "e él le dixo dónde era e cómmo se había asentado sobre la çeniza e cómmo comiera el pan de ordio y cómmo pasara mucha cueita e mucha lazeria, e trasladó aquellas artes". Así, el texto adopta un funcionamiento en espiral, pues por el relato del joven volvemos a vivir lo contado en el primer movimiento, lo que permite la insistencia en dos elementos: el viaje ("dónde era") y la penitencia ("çeniza" y "pan de ordio"), último aspecto acentuado por la hipérbole de "mucha cueita e mucha lazeria", término que voleverá al final del cuento. Dicha insistencia acentúa el aspecto ridículo del personaje que subraya todos los sacrificios realizados con un objetivo más bien irrisorio, o sea el conocimiento de las astucias femeninas. Además, el aspecto irónico de este pasaje queda reforzado si lo relacionamos con el final del texto, pues bien parece que todo ello le fue de poco provecho al "mançebo". Sin embargo, mediante esta narración de su propia experiencia, él se convierte en otro de los múltiples contadores que intervienen en el conjunto. Compilador de saberes ajenos, contador de su propia historia…el joven acumula, pues, las funciones literarias, tanto más cuanto que desempeña en varias ocasiones su papel de contador, pues lo hace no solo ante el "omne bueno", sino también ante su muger ("E él contógelo todo"). Así, pues, se revive la iniciación tres veces: una vez en boca del joven ante el huésped, una vez en boca del huésped ante su mujer ("E contól' toda su fazienda") y, una última vez en boca del joven ante la mujer. Se le da, pues, una gran importancia a esta búsqueda y adquisición de los conocimientos relativos a las artes femeninas en un movimiento acumulativo y ascendente que quizás subraye el orgullo del protagonista. Sin embargo, cuanto más se insiste en la difícil adquisición de estos pretendidos saberes, más ridículo parece el protagonista al final. Del mismo modo, el calificativo de "omne bueno" que le atribuye el huésped más bien parece irónico al lector, pues de poco provecho puede ser este joven orgulloso y poco sesudo para el interés general.

En este punto de la historia aparece, entonces, un personaje que va a resultar fundamental en ella: el de la mujer del huésped. Aparece primero en un papel pasivo, en la medida en que escucha lo que le dice su marido y ejecuta sus órdenes: "e la muger fizo bien lo que l'castigara". Así, inicialmente, hace exactamente lo que se esperaba de ella en la época, o sea que acata a su marido y cuida de los huéspedes, en particular de su salud corporal: "rogóle que l'fiziese algo fasta que se fuese esforçando, ca estonçes era flaco". La mención de la flaqueza del joven probablemente aluda, con un matiz humorístico, a las consecuencias nefastas para el cuerpo de comer "ordio" y descansar sobre la ceniza. Sin embargo, también permite subrayar que la esposa del huésped desempeña plenamente una de las funciones femeninas fundamentales, o sea la de cuidar de los cuerpos mediante unas preparaciones medicales o culinarias. Así, este personaje femenino no está caracterizado para nada como una mujer mala de entrada, sino que, muy al contrario, pues cumple con los requisitos de la buena mujer en la época, con lo cual su marido confía en ella: "E después qu'esto ovo dicho, fuese a su mandado", o sea que volvió a su trabajo, según el glosario[10]. Si tiene ella algún rasgo varonil y algo que discrepa de los rasgos de la mujer perfecta en este segundo movimiento es, de nuevo, su *libido sciendi*, porque ella también, como el rey, como su marido, se muestra curiosa de saber más, quiere que la gente –y en este caso el mancebo– le cuente sus andanzas, y así "començó ella de preguntalle qué omne era e cómmo andava". La repetición del verbo preguntar acentúa el paralelismo de las dos acciones (la del marido, con "le preguntó de todo aquello que levava" y la de la mujer), aunque la segunda, en el contexto del cuento, parezca más bien poco justificada, pues el texto nos dice que su esposo ya le contó toda la historia (la "fazienda") del joven. No obstante, como lo dijimos, así adquiere el texto un ritmo ternario, y todo pasa como si hiciera falta que este último relato colmara el vaso para que se sacara la conclusión tajante siguiente: "tóvolo por omne de poco seso e de poco recabdo porque entendió que nunca podía acabar aquello que començara", donde la repetición de "poco" y el juego sinonímico entre "seso" y "recabdo" ponen aún más el énfasis sobre la falta de sensatez del joven. Estamos, pues, frente a una mujer capaz de razonar a partir de lo que le dicen (como lo indica el verbo "entendió"), y capaz de emitir juicios muy acertados. De hecho, aquí no solo habla el personaje femenino, sino también el narrador, sacando de una situación anecdótica (copilar todos los conocimientos sobre las artimañas femeninas), un principio general que el lector debe retener. Se trata de una sentencia conocida, presente por ejemplo en el Evangelio de san Lucas (14: 28-29):

[10] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 175.

> Así, ¿quién de vosotros, si quiere construir una torre, no se sienta primero a calcular los gastos, a ver si tiene para terminarla? No sea que, si echa los cimientos y no puede acabarla, se pongan a burlarse de él los que miran, diciendo: "Este hombre empezó a construir y no pudo acabar"[11].

El personaje femenino se convierte, pues, en el portavoz de la sabiduría con más autoridad –la del Evangelio–, y entonces parece lógico que este personaje sesudo y sagaz domine a partir de ahora la acción y el discurso. Así, oímos su voz en discurso directo, igual que oímos la del "más sabidor" y la del "omne bueno" su marido. El "mançebo" en cambio, habla muy poco en discurso directo, y la única vez que lo hace, es para reconocer la autoridad de la mujer. Ella, pues, se dirige a él con una antífrasis irónica: "Bien creo verdaderamente que nunca muger del mundo te pueda engañar nin es a enparejar con aquestos libros que as adobado". La presencia de dos hipérboles (primero con el juego de sinonimia entre los dos adverbios y luego con la fórmula "nunca muger del mundo") acentúan la amplitud de la antífrasis y añaden todavía más humorismo a este pasaje. Del mismo modo, la segunda cláusula ("nin es a enparejar con estos libros que as adobado") puede aparecer como doblemente irónica. En efecto, en un primer nivel de lectura está aquí para halagar al joven compilador: ninguna mujer en el mundo posee tanta astucia o tantos saberes como lo que puso en sus libros. Pero también se puede entender en sentido inverso, o sea comprendiendo que los libros compilados no sirven de nada porque no reflejan la realidad. Por fin, también podemos percibir de nuevo une burla metaliteraria del texto para con sí mismo, pues el personaje ridiculizado es el compilador de un conjunto que reúne todas las astucias femeninas entonces, quizás, el mismo autor del *Sendebar*, a no ser que el texto nos diga aquí cómo ha de ser leído, o más bien como no ha de ser leído: el lector avisado, precisamente, no ha de servirse de él como de una suma totalizante sobre la astucia femenina, obra que no existe ni puede existir. Esta primera réplica del protagonista femenino abre el paso a un momento caracterizado por su carácter casi teatral pues, si bien en la primera parte del cuento dominaba el relato, entonces va a dominar la acción, con una distribución de la palabra (discurso directo, aparte) que más bien se parece a la de una obra teatral. Y es precisamente el comentario aparte de la mujer el que va a dar paso a la última parte del texto, caracterizada por la organización de una burla a expensas (aunque también en beneficio) del joven: "Sea agora quam sabidor quisiere que yo le faré conosçer el su poco seso, en que anda engañado. ¡Yo só aquella que lo sabré fazer!". Aquí podemos notar la afirmación contundente de su identidad y de sus capacidades por parte de la mujer, con la repetición del pronombre personal "yo", afirmación que quizás haya de interpretarse como una muestra de orgullo. Además, son de notar las dos locuciones verbales ("faré conosçer" y "sabré

[11] Evangelio según san Lucas, 14: 28-29. Cita sacada de la traducción de la *Biblia* propuesta por la Conferencia episcopal española en: https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/lucas/.

fazer") que asocian, en quiasmo, un verbo de conocimiento con un verbo de acción, demostrando que, para una persona avisada, ambos (conocimiento y acción) están intrínsecamente mezclados. Sin embargo, también a partir de este pasaje se vislumbra la ambigüedad del personaje femenino quien adopta dos características diabólicas: la disimulación (con la ironía y el aparte) y el orgullo (con la afirmación de su personalidad y competencias). Por fin, cabe interesarse en este aparte por el campo léxico del saber, caracterizado por la oposición entre dos polos: "sabidor", "conosçer", "sabré", que se oponen a "poco seso" y "engañado", dos expresiones que se refieren al joven y que contribuyen a definirlo como un personaje poco sensato por antonomasia, ya que la expresión "poco seso" ya aparece unas líneas más arriba y queda reforzada por el participio pasado. Éste ("engañado") remite directamente al prólogo ("tovo por bien que aqueste libro [fuese trasladado] de arávigo en castellano para aperçebir a los engañados […] de las mugeres"[12]). Sin embargo, en el aparte, la fuente del engaño ha cambiado, dado que ya no es una mujer como en el prólogo o incluso como en la réplica precedente ("nunca muger del mundo te pueda engañar"), sino más bien el propio orgullo o la propia insensatez del joven, que le hacen ilusionarse sobre la extensión de su saber y fracasar en reconocer sus propios límites. En este sentido, este cuento también ha de relacionarse con los discursos finales del Infante que demuestran que la verdadera sabiduría consiste en reconocer con humildad los límites de su propio saber, incluso cuando se ha aprendido mucho. Por fin, la estructura hiperbólica "sea agora quam sabidor quisiere que yo le faré conosçer…" confirma la idea de que nuestro cuento constituye un colmo, pues afirma que incluso el saber más enciclopédico (o pretendidamente tal) queda superado por la astucia y las artimañas de una sola mujer. Así, pues, este pasaje (desde "E él contógelo" hasta "sabré fazer!") resulta clave en el texto por una parte por lo que nos dice y todos los ecos que establece con el resto del conjunto; por otra parte porque constituye, como lo dijimos, una bisagra entre un momento discursivo y un momento más activo y por fin porque con él alcanzamos el clímax de una tensión (¿qué va a pasar después de este aparte lleno de suspenso y amenazas?) que va a resolverse en el movimiento final.

En él, la que toma las riendas, la que actúa es la mujer, que, por cierto, es el sujeto gramatical de los verbos de la primera frase: "Estonçes lo llamó e dixo". Significativamente, el "mançebo" solo aparece como objeto y la mujer es la que toma y domina la palabra. Se dirige al joven llamándolo "Amigo", una palabra que ya contiene todo un convite sensual. En efecto, la palabra "amigo" en la época, sobre todo en boca de una mujer dirigiéndose a un hombre, alude directamente a unos amores extraconyugales y nada platónicos, como en las 'cantigas de amigo', en las cuales una mujer canta

[12] *Sendebar*, *op. cit.*, p. 64.

sus penas amorosas y cuánto echa de menos a su amante. De hecho, las palabras que siguen constituyen una suerte de autopromoción con fines seductoras: "yo só muger manceba e fermosa e en buena sazón". En esta nueva afirmación de sí misma, pues, la protagonista del cuento nos describe sus cualidades físicas, con un ritmo ternario y una repetición de la conjunción copulativa que volvemos a encontrar en la descripción de los defectos de su marido. Por cierto, esta acumulación y la multiplicación de las "e" dan la impresión de una serie infinita de elementos que se combinan a favor del cumplimiento del acto sexual, o incluso de que la mujer remeda el discurso de una prostituta que intenta vender sus encantos. El primero de ellos es la edad de la protagonista, que se presenta como "mançeba", lo que hace directamente eco al título y, pues, significaría (a no ser que mienta la mujer para mejor conseguir sus fines) que ambos protagonistas tienen más o menos la misma edad. El segundo es su belleza y el tercero aparece bajo la expresión algo enigmática "en buena sazón", que constituye una metáfora vegetal en la medida en que se aplica normalmente a la fruta que ha alcanzado su punto ideal de madurez. *A priori*, no se trata de una alusión a la edad, pues ya aparecía en "mançeba", sino que más bien lo que nos querría decir aquí es que está bien dispuesta para realizar el acto carnal. A favor de esta hipótesis está la organización del tríptico dedicado al marido, que responde término a término al tríptico de cualidades de su mujer. En efecto, podemos construir el cuadro siguiente:

Mujer	**Marido**	**Característica evocada**
Mançeba	Muy viejo	Edad
Fermosa	Cansado	Condición física
En buena sazón	De muy gran tiempo pasado que non yazió comigo	Gusto por la unión carnal

La mujer construye, pues, una verdadera e implacable demostración a favor de su unión carnal con el joven, igual que lo haría un letrado en un alegato o en cualquier disertación. Parodia, en cierto modo, un discurso de sabios, como cuando emplea la locución adverbial "por ende" que introduce la conclusión de su arenga. Por cierto, es como si dijera: ya que tú te pretendes sabio, pues hablemos entre sabios, y construyo para ti toda una argumentación sabia que, sin embargo, tiene fines lúbricos. Así es de entender, nos parece, la pareja de sinónimos "eres omne cuerdo e entendido", con la cual la mujer le recuerda muy concretamente (aunque, por supuesto, con mucha ironía) al joven sus ínfulas de sabiduría. Además, el efecto cómico de esta pareja adjetival queda reforzado porque no son ésas precisamente cualidades en adecuación con un convite erótico.

Así, pues, este pasaje introduce muy directamente (con el verbo "yazer" repetido dos veces en una políptoton con las formas "yazió" y "yaciese") el tema de la lujuria con una mujer casada que invita a un joven a acostarse con ella, lo que remite directamente al marco narrativo. De hecho, el convite de la madrastra del Infante se parece al de la mujer del "omne bueno" por los argumentos empleados (juventud de la protagonista femenina y del amante potencial que se contrapone a la vejez del marido legítimo) y por su carácter muy directo. A modo de recordatorio, el pasaje aludido es el siguiente: "seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran hedat e flaco, e tú eres mançebo"[13]. Del mismo modo, el joven del cuento se ve también compelido al silencio, aunque la orden provenga directamente de la mujer, y no de una necesidad impuesta por los astros: "non lo digas a nadie". Se trata aquí de la primera ocurrencia del imperativo (aunque aquí en forma negativa), modo verbal que va a aparecer repetidas veces en boca de la mujer al dirigirse al joven, demostrando que es ella la que tiene las riendas.

De hecho, el efecto de las palabras de la mujer es inmediato: "E quando ella ovo dicho, cuidó que le decía verdat e levantóse e quiso travar d'ella" (o sea: "cuando ella hubo hablado, él creyó que le decía verdad…"). La sensación de simultaneidad creada por la sucesión de la subordinada temporal y de la principal sugiere hasta qué punto las palabras de la mujer han enardecido al joven, que manifiesta su repentino deseo con una acción violenta. La comicidad viene aquí de la situación creada (un pretendido sabio lleno de deseo que se abalanza sobre una mujer), pero también de cierta ironía: no hacía falta pasar por tantas privaciones y tantas horas de estudio para volverse lujurioso en la menor ocasión… ¿a no ser que sean todas estas privaciones y estas horas las que convirtieron al joven en una víctima tan fácil de los atractivos femeninos? De hecho, la concatenación de los verbos de acción relacionados con la conjunción "e" muestra que ahora, ya no se trata para nada de contemplación intelectual: los cuerpos están en movimiento, con un joven que intenta recobrar el dominio de la situación también por el discurso, pues utiliza dos imperativos. Sin embargo, no lo consigue, pues él es el único en obedecer a su propia orden: "E él desnudóse", antes de que la mujer retome la iniciativa con una actitud que recuerda de forma literal la de la esposa del rey al principio del relato, pues "dio grandes bozes e garpiós'" (mientras que, de la seductora del Infante se decía "dio bozes e garpiós"[14]). Del mismo modo, como en este primer caso, la indignación fingida por la mujer tiene un efecto inmediato, aunque esta vez el que acude no es el rey, sino los vecinos ("e recudieron luego los vezinos"). Por cierto, estos paralelismos entre la mujer del cuento y la corruptora del marco narrativo no están a favor de la imagen de la primera, lo que contribuye a alimentar su ambigüedad.

[13] *Ibid.*, p. 75.
[14] *Id.*

No obstante, es ella quien tiene el mayor protagonismo ahora, al ser a la vez actriz y directora de escena. En efecto, también se dirige a su vez al "mançebo" con un imperativo, pero, al contrario de lo que pasa para el joven, obtiene la realización de la acción deseada, quizás porque también emplee una amenaza: "¡Tiéndete en tierra; si non, muerto eres!/ E él fízolo así". Es más: el joven casi se convierte en muñeca, en una puesta en escena sumamente cómica que, si bien tiene como objetivo aparente salvarlo, también contempla ridiculizarlo para que mejor escarmiente. A partir de allí y hasta que recobre la palabra para contestar a la mujer, el "mançebo" es puramente un objeto, y ya no un sujeto. Asimismo, es ella quien tiene la voz cantante, quien domina el discurso directo, pues lo que dicen los vecinos solo aparece en discurso indirecto, bajo la forma de una interrogación ("pescudaron"), lo que los pone en posición de inferioridad, pues, como otras muchas veces en el conjunto, los que plantean preguntas son los que no saben, y que quieren obtener conocimientos de otros que saben más, a los que respetan por su saber. Nos parece significativo que "los vezinos" aparezcan luego bajo el calificativo de "los omnes". En este cuento basado en las relaciones conflictivas entre los géneros, la mujer se convierte así en la que engaña a los hombres en general (pues les miente) y no solo a uno en particular. Del mismo modo, así es como califica al joven: "Este *omne* es nuestro huésped" (el subrayado es nuestro). A éste, pues, le introduce un "bocado de pan" en la "boca", en una versión burlesca del acto lujurioso que quería cometer, para el cual también se trata de introducir algo en un orificio. A continuación, el joven aparece cada vez más como un títere al que se le imponen varias acciones humillantes (introducirle algo en la boca por fuerza, echarle agua, desnudarlo), pues siempre aparece gramaticalmente con la función de objeto, designado por el pronombre "le". Frente a esta escena de comedia, los vecinos parecen más bien indiferentes: se contentan con irse: "estonçes saliéronse los omnes e fuéronse su carrera". Así, los hombres (de nuevo, designados por su género) abandonan la escena y la mujer queda como única dueña del lugar y de la palabra, pues de nuevo la oímos en discurso directo. Esta vez, la que cuestiona es ella, pero su pregunta no tiene el mismo sentido que las del rey o las de los hombres del cuento: no pide una información, sino la confirmación de su superioridad. Si bien se dirige de nuevo al joven llamándolo "amigo", esta palabra tiene ahora una connotación mucho más irónica. Su pregunta también sirve para sugerir la superioridad de la experiencia sobre cualquier conocimiento libresco, lo que confirma el joven. Significativamente, él solo recobra la palabra para confirmar la preeminencia de la mujer, en una formulación hiperbólica y con una introducción casi jurídica: "En buena fe, nunca la vi nin la fallé tal como ésta", lo que puede a la vez denotar cierta admiración, pero también la confirmación, por parte del narrador, de que la astucia femenina no tiene límites.

Al final, a ella le corresponde sacar la conclusión en palabra y a él la conclusión en actos, aunque la segunda derive de la primera. Las palabras de la mujer quedan marcadas por la idea de colmo y de hipérbole, con la repetición de los adverbios "mucho" y "nunca" y la formulación absoluta "tú nin omne de quantos son nasçidos". Además, lo que dice aquí ("que esto que tú demandas nunca lo acabarás tú nin omne de quantos son nasçidos") hace directamente eco al producto de su reflexión después de haber oído al joven: "tóvolo por hombre de poco seso e de poco recabdo, porque entendió que nunca podía acabar aquello que començara". Si bien la constatación se formuló primero en pasado, ahora se formula en futuro, lo que confirma su carácter absoluto. Ésta es, pues, la lección interna al cuento: no se ha de emprender una acción que no se podrá llevar a cabo, no se ha de intentar conocer algo cuya extensión supera nuestras capacidades. Por supuesto, esta lección no es para especialmente misógina, sino que concierne la vida en general, y, para la época, el ejercicio del poder en particular. En este sentido, nuestro cuento reúne los tres temas enunciados por María Jesús Lacarra en su introducción: "el saber, la corte y la misoginia"[15]. Los actos del joven vienen a apoyar las palabras de la mujer, que hace verdaderamente propias, pues la expresión "en mal avía despendido sus días" hace directamente eco a "Tú gasteste ý mucha lazeria y mucho mal día". No obstante, su actitud (aunque quizás excesiva), tal vez sea ejemplar por primera vez en el relato, pues acata las palabras de su maestra y saca las consecuencias de lo aprendido en sus acciones, o sea que hace exactamente lo que se espera del rey o de cualquier alumno. Así, pues, este cuento parece reconocer la autoridad femenina, tanto más cuanto que, al fin y al cabo, los libros misóginos compilados por el "mançebo" acaban conociendo la suerte de los libros heréticos. Por lo tanto, el cuento en sí termina con una victoria aplastante de la mujer, con lo cual es absolutamente necesario el comentario del privado para que el relato llegue a tener un significado misógino y así obtenga el efecto deseado: "non te di este enxemplo sinon que non mates tu fijo por palabras de una mujer". Frente a este discurso, el rey tiene una actitud parecida a la del joven del cuento, o sea que estas palabras del privado determinan sus actos: "E el Rey mandó que non matasen su fijo", formulación parecida a la de otros muchos ejemplos (2, 5, 10, 13 y 16). Sin embargo, esta vez se trata de la orden definitiva, pues la mujer ya no tiene la oportunidad de intervenir mientras que el Infante recobra la palabra y puede restablecer la verdad.

El hecho de que sea éste el ejemplo que logre influenciar definitivamente la decisión del rey confirma la idea de que, para el que organizó el conjunto, se trata de la mejor prueba de la astucia

[15] *Ibid.*, p. 48.

femenina. De hecho, esta mujer que consigue ser más astuta que todo lo anticipado por los sabios representa el colmo de la malicia femenina. Sin embargo, como hemos subrayado repetidas veces, no es para nada una figura unívoca, sino al contrario muy ambigua, con lo cual el cuento ofrece varias lecturas posibles. Esta plurivocidad queda multiplicada, además, por la presencia repetida de la comicidad, pues mediante la risa, el autor nos invita a burlarnos del personaje masculino e incluso, quizás, de todos estos libros que, (¿como el *Sendebar*?), pretenden advertirnos contra las artimañas femeninas.

Cécile CODET (ALEX-CODET), antigua alumna de la Escuela Normal de Lyon, *agrégée* de español y doctora en estudios hispánicos, es actualmente profesora en clase preparatoria en la Institución *Sainte-Marie-Lyon*. En relación con su tesis que trataba de la educación de las mujeres en los albores de la Modernidad y que defendió en 2014 bajo la dirección de Carlos Heusch, ha publicado numerosos artículos universitarios sobre problemáticas relacionadas con la historia de las mujeres, de la familia y de las representaciones. También trabajó sobre el personaje de Hernando de Talavera (ca. 1430-1507), editando dos de sus obras.

Cécile CODET (ALEX-CODET), normalienne, agrégée d'espagnol et docteure en études hispaniques, est actuellement professeure en CPGE à l'Institution Sainte-Marie-Lyon. En lien avec sa thèse portant sur l'éducation des femmes à l'aube des Temps Modernes qu'elle a soutenue en 2014 sous la direction de Carlos Heusch, elle a publié de nombreux articles universitaires sur des problématiques liées à l'histoire des femmes, de la famille et des représentations. Elle a également travaillé sur le personnage de Hernando de Talavera (ca. 1430-1507), dont elle a édité deux œuvres.

“Muerte de Antoñito el Camborio”

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabalí.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.
Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los erales sueñan
verónicas de alhelí,
voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir. […]

Federico García Lorca,
Romancero gitano.

EL *ROMANCERO GITANO* DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN SU CONTEXTO

GILLES DEL VECCHIO
Université Jean Monnet

Esta breve introducción se estructura en tres unidades. Propone en primer lugar un balance del contexto cultural del primer tercio del siglo XX caracterizado por un amplio panel de experimentaciones vanguardistas que los autores de la Generación del 27 observan detenidamente: cubismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo. A continuación, presenta la noción de "Generación" y los puntos de convergencia necesarios para validar dicha apelación. Destacaremos cómo la materia andaluza, que no constituye exclusivamente una fuente de inspiración, está irremediablemente presente en todas las fases de elaboración del grupo. En fin, la última unidad corresponde a una presentación de la biografía y de la obra del poeta e integra una serie de pistas de interpretación relativas al *Romancero gitano*.

1. El contexto cultural

Estudiar la producción lírica de los autores de la Generación del 27 es una etapa obligatoria dentro del recorrido universitario de un hispanista. Sin embargo, a la hora de mencionar a algunos de los principales autores del prestigioso grupo, la lista suele ser muy breve y solo reúne a dos o tres poetas. Lo que pretendo subrayar en este breve texto de introducción es el incomparable grado de popularidad de Federico García Lorca, en la medida en que el autor granadino figura entre los nombres de las listas más escuetas, y también se le menciona cuando la memoria falla en su intento de dar más de un ejemplo. Federico García Lorca es el nombre emblemático de la Generación del 27. No faltan motivos por ello: la producción literaria lorquiana es abundante; se caracteriza, entre otras cosas, por su gran musicalidad y un sentido afirmado del ritmo; muchos versos de Lorca reivindican y reactivan la fecunda tradición de la lírica popular y de lo popular en general; la personalidad del autor deja un recuerdo imborrable según los testimonios de aquéllos que lo conocieron; por otra parte, Lorca es un artista

completo, capaz de entregarse con la misma pasión a la prosa, al teatro, a la poesía, al dibujo y a la música; su ejecución también contribuye a la mitificación del autor.

Los autores de la Generación del 27 empiezan a componer en una época en la que los movimientos vanguardistas multiplican las iniciativas. Los miembros del grupo publican abundantemente entre 1920 y 1935. El recorrido global de la Generación se estructura en tres etapas. El primer periodo corresponde a los años 20, y recibe la influencia directa de las vanguardias y de la llamada "poesía pura" teorizada por Juan Ramón Jiménez. Predomina la voluntad de rechazar cualquier forma de sentimentalismo.

A partir de 1928, los cambios políticos son lo suficiente numerosos como para que se pueda considerar esta fecha como un hito en la producción lírica del grupo. El contexto se compagina mal con las teorías de desconexión total de la poesía respecto a la realidad circundante. Así, pues, después de la fase conocida como la "deshumanización del arte", se inicia el proceso contrario de rehumanización. Desde entonces, la poesía se encamina hacia una forma de poesía social. Para terminar, después de la guerra, la inmensa mayoría de los autores se ve obligada a salir de España. Con el exilio empieza la disolución del grupo de autores. Si Dámaso Alonso, Gerardo Diego o Vicente Aleixandre permanecen en España, la mayoría de los poetas emprende un exilio, a veces definitivo. Tal fue el caso de Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados.

El primer tercio del siglo XX es un periodo particularmente productivo. Los movimientos de vanguardia estimulan a los artistas en todos los sectores. Las primeras iniciativas son el cubismo (1907) y el futurismo (1909). El cubismo, que nace en Francia, no concierne exclusivamente a la poesía y se aplica en primer lugar a la pintura. En cuanto al futurismo, es una corriente que expresa la fascinación por la tecnología, la modernidad y el progreso que acarrean. El movimiento se erige contra cualquier forma de estancamiento o de inmovilismo. El rechazo de la norma y del pasado se afirma claramente, incluso con fuerza y violencia. Cualquier elemento capaz de sugerir el progreso y la evolución se convierte en tema digno de interés y en posible fuente de inspiración. En 1916, el dadaísmo de Tristan Tzara se propone trastornar el conjunto de códigos y convenciones privilegiando la extravagancia.

Los poetas y artistas españoles acogen esas iniciativas. Dos corrientes experimentales nacen localmente, lo cual afirma la clara voluntad de ruptura en materia de creación lírica: el creacionismo y el ultraísmo. El creacionismo aparece en España a partir de 1918 a iniciativa de Vicente Huidobro, y se apoya en el principio según el cual el poeta debe apartarse de la realidad y no debe ceder a la tentación de imitar dicha realidad. Según Huidobro, el poema debe gozar

de una autonomía absoluta como "creación". En cuanto al poeta, dispone de una libertad sin límites en materia de sintaxis y de creación de las imágenes que se propone transmitir a sus lectores. El ultraísmo favorece la fusión de los principios del conjunto de estas corrientes. Es el resultado de una voluntad asumida de llevar la experimentación más allá de lo que se hacía hasta el momento.

En 1925, la estancia en España de Louis Aragon y de André Breton contribuye a la rápida difusión del surrealismo. El manifiesto surrealista de 1924 aboga por un movimiento literario que libere definitivamente al autor de cualquier yugo impuesto por las convenciones. El objetivo consiste en procurar que las normas de cualquier estirpe dejen de tener repercusiones sobre la producción del artista. Este principio no solo implica que el autor rechace la norma moral y social, sino que también le dé rienda suelta al subconsciente.

Tales fueron las orientaciones que constituyeron el contexto literario y artístico de los poetas de la llamada Generación del 27. Federico García Lorca se siente particularmente atraído por la tradición popular, la herencia del folklore, el mundo andaluz y la experiencia surrealista. Tradición, folklore y Andalucía son temáticas que interfieren y que se articulan espontáneamente en la obra lorquiana. La experiencia surrealista se manifiesta en la producción dramática del autor. Entre los poemarios del granadino, solo *Poeta en Nueva York* ilustra esta tendencia. Por muy diferentes que sean, existe un vínculo estrecho entre *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*. En efecto, la publicación de *Romancero gitano*, fue un éxito inmediato que afirmó más aún la estatura del autor. Paradójicamente, la recepción fue más matizada en los círculos intelectuales muy cerrados de la capital. El menosprecio fue tanto más doloroso para Lorca cuanto que los comentarios burlones y paródicos procedían a menudo de sus amigos Buñuel y Dalí. Herido por los comentarios que lo convertían de manera reductora en folklorista, y de manera burlona en poeta de los gitanos, Lorca se promete a sí mismo no volver a escribir nada parecido al *Romancero gitano*. Y, de hecho, el siguiente poemario traslada al lector a un marco poético neoyorkino donde el capitalismo acosa al individuo y donde la ciudad deshumaniza al hombre de manera despiadada.

2. Andalucía y la Generación del 27

Con excepción del poemario elaborado en Nueva York, la poseía de Lorca –desde las composiciones de juventud hasta *Diván del Tamarit*– remite permanentemente a Andalucía y

constituye un intenso y conmovedor homenaje a dicho marco espacial, a su cultura, a su historia, a su gente. En el centro de esta trayectoria se sitúan dos poemarios: *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*.

Andalucía, más allá de la dimensión temática, ocupa un lugar primordial en la formación del grupo de autores. Los diferentes movimientos vanguardistas que acabamos de presentar brevemente captaron el interés de los jóvenes autores del grupo que percibían en estas iniciativas una posible y prometedora apertura hacia la renovación lírica que pretendían ilustrar con sus composiciones. De modo que los poetas también fueron los lectores de esta nueva manera de hacer poesía; consideraron las perspectivas que se les ofrecía; rechazaron o matizaron algunos aspectos; adoptaron y/o adaptaron otros. Ahora bien, para realizar esta labor de asimilación y de reorganización, era imprescindible que se pudiera acceder a los textos poéticos de estirpe vanguardista. En este aspecto Andalucía desempeña un papel de primerísima importancia en la medida en que las ciudades de Málaga y de Granada constituyen unos auténticos focos de difusión de la cultura. La actividad de aquellas dos ciudades es incesante: congresos, conferencias, invitaciones de autores, prensa, editoriales, recitales y festivales.

Por otra parte, considerar la evolución de la actividad de los autores del grupo impone que nos centremos en el impacto decisivo que tuvieron las revistas literarias. También contribuyeron a la difusión de la materia vanguardista, pero sobre todo favorecieron la publicación de parte de la producción lírica de la Generación del 27. Las revistas tienen su sede editorial en diferentes ciudades españolas del centro, del norte o del este peninsular, pero muchas de ellas son andaluzas: *Mediodía* (Sevilla), *Papel de Aleluyas* (Huelva), *Gallo* (Granada), y sobre todo la más relacionada de todas con los autores del 27, *Litoral* (Málaga).

Petersen estableció los criterios necesarios para que un grupo de autores pudiera adoptar la denominación de generación literaria. Más allá de las múltiples formas de convergencias (cronológica, espacial, ideológica, estética, humana), es absolutamente imprescindible que los autores en su conjunto se coloquen bajo la tutela de un mentor y que afirmen oficialmente su existencia como grupo generacional en torno a un acontecimiento cultural o histórico de primera importancia. Ambas condiciones se pueden comprobar en el caso de la Generación del 27. En efecto, los jóvenes poetas se muestran admirativos de forma unánime frente al autor a quien consideran como un auténtico ejemplo, Juan Ramón Jiménez. Por otra parte, el grupo adquiere existencia oficial como Generación en torno a la conmemoración del tercer centenario de la muerte del poeta Luis de Góngora.

Constatamos de nuevo que todas las etapas del proceso que contribuyeron a la formación y a la consolidación del grupo literario nos orientan irremediablemente hacia Andalucía. En efecto, Juan Ramón Jiménez es de Palos de Moguer, las conmemoraciones en torno a Góngora tuvieron lugar en Sevilla, y Luis de Góngora es un poeta cordobés.

En cuanto a la dimensión puramente temática, los principales autores veían en Andalucía una fuente de inspiración lírica inagotable. Un viaje al sur de la península es lo que inspira algunas composiciones de Gerardo Diego, como por ejemplo el soneto dedicado integralmente a la Giralda e integrado en el poemario *Alondra de verdad*. Jorge Guillén le dedicada un poemario a la ciudad de Málaga. Las referencias al litoral gaditano de la infancia abundan en los tres primeros poemarios de Rafael Alberti. Las composiciones de Lorca, con excepción de *Poeta en Nueva York*, recogen una multitud de referencias a la identidad andaluza desde la poesía de juventud hasta *Diván del Tamarit*, lo cual incluye los poemarios *Libro de poemas*, *Canciones*, *Primeras canciones*, *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano.*

3. Hacia el *Romancero gitano*

Federico García Lorca nació en 1898 en Fuentevaqueros (Granada). De ahí que se le designe a menudo como el poeta granadino. La perífrasis refleja perfectamente el origen andaluz del autor, pero ofrece una imagen reductora de Lorca, familiarizado con una gran diversidad de modalidades de expresión artística. Fascinado por el teatro, se dedica a la actividad dramática como actor y como dramaturgo. También siente especial interés por la pintura y por el dibujo. Es frecuente que sus poemarios integren varias producciones iconográficas con el objetivo de ilustrar algunos textos suyos. Los dibujos de Lorca aparecen a menudo en las portadas de las ediciones de la obra del autor andaluz, indicio de que existe una auténtica identidad gráfica en la obra pictórica lorquiana. Para completar el perfil de nuestro autor, cabe indicar que Lorca es también músico, que entabla una relación de complicidad con el compositor granadino Manuel de Falla, que sus aptitudes como pianista son excepcionales. Los que frecuentaban la madrileña *Residencia de estudiantes* nos han transmitido varios testimonios al respecto. Tal es el caso de Rafael Alberti, que en su obra en prosa titulada *Primera imagen de...*, recuerda con emoción y ternura al amigo andaluz:

> Una descarga como de eléctrica simpatía, un hechizo, una irresistible atmósfera de magia para envolver y aprisionar a sus auditores, se desprendían de él cuando hablaba, recitaba, representaba veloces ocurrencias teatrales, o cantaba, acompañándose al piano. Porque en todas partes García Lorca encontraba un piano. Uno grande, de cola, estuvo siempre abierto para el poeta en la sala de cursos y conferencias de aquella casa madrileña de los estudiantes. Si existe aún y hoy levantarais su tapa, veríamos que guarda años enteros de melodías romancescas y canciones de España. La voz, las manos de Federico están enterradas en su caja sonora. Porque Federico era el cante (poesía de su pueblo) y el canto (poesía culta): es decir, Andalucía de lo jondo, popular, y la tradición sabia de nuestros viejos cancioneros[1].

Como poeta, Federico García Lorca es el autor más reconocido, más estudiado y más traducido de la Generación del 27. Su imaginación fecunda, su capacidad creadora, su perfecto conocimiento de la cultura popular estimulan permanentemente al poeta que va elaborando a lo largo de los diferentes poemarios un universo andaluz lírico y mítico. Presentar brevemente la producción escrita del artista equivale a reconstruir las principales etapas de una vida sesgada en la flor de la edad. Es necesario tener en cuenta que en la mayoría de los casos existe un desajuste, a veces considerable, entre la fecha de composición de una obra y la fecha de publicación efectiva.

Federico García Lorca empieza una carrera de derecho en la Universidad de Granada en 1916. En 1918, se publica su primera obra titulada *Impresiones y paisajes*. Entre 1918 y 1920, el joven poeta compone los poemas que se reunirán más tarde en un poemario publicado en 1921 bajo el título *Libro de poemas*. A partir de 1919, Lorca se establece en la *Residencia de estudiantes*. Esta estancia madrileña es decisiva para el poeta ya que le permite entrar en contacto con otros autores que con el tiempo se convertirán en compañeros de generación literaria. También entra en contacto con Salvador Dalí y con Luis Buñuel. La relación de amistad es muy intensa entre Dalí y Federico. Pero se trata de una relación tumultuosa que oscila entre amistad, complicidad, admiración y manifestaciones de rechazo que Lorca vive como una auténtica traición. La *Residencia de estudiantes* también le permite a Lorca conocer a otro artista a la vez pintor y poeta, Rafael Alberti:

> Un día, un amigo pintor que vino a visitarme me trajo un libro –*Libro de poemas*, se titulaba– del que se hacían en Madrid los mejores elogios. El pintor era Gregorio Prieto, y el autor del volumen, Federico García Lorca: un muchacho granadino que pasaba los inviernos en la capital, hospedado en la Residencia de Estudiantes. Me entusiasmaron muchas de sus poesías, sobre todo aquellas de corte simple, popular, ornadas de graciosos estribillos cantables. [...] se perfilaba un gran poeta y ya me desvivía por conocerlo. Faltarían aún más de tres años para que eso sucediera[2].

[1] Rafael ALBERTI, *Primera imagen de…*, Madrid, Turner, 1975, p. 19.
[2] R. ALBERTI, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 146.

En 1920, el joven autor se deja llevar por sus dos grandes pasiones –la poesía y el teatro– y compone una obra dramática en versos, *El maleficio de la mariposa*, obra que consigue un éxito más bien moderado. A partir de esta fecha, el ritmo de composición se acelera. Empieza la elaboración de una serie de poemas con un reivindicado intertexto popular andaluz. El conjunto solo se publicará mucho más tarde, en 1931, en un poemario titulado *Poema del Cante Jondo*. Entre 1921 y 1924 prepara la serie de poemas reunidos en *Canciones*, cuya publicación será efectiva en 1927. Paralelamente a este proyecto, inicia la composición de otra serie de poemas en 1922. Sin embargo, la obra titulada *Primeras canciones* solo se publicará en 1935. Con el mismo entusiasmo escribe entre 1923 y 1927 los textos actualmente recogidos en *Romancero gitano*, el más emblemático de sus poemarios, publicado en 1928. Interrumpimos brevemente este recorrido biobibliográfico para presentar algunas características de esta obra.

A lo largo del *Romancero gitano*, el lector va familiarizándose con el universo lírico elaborado por la voz poética. El pueblo gitano ocupa el centro de los textos y del espacio construido. De hecho, la mayoría de los textos de la obra son un homenaje poético al pueblo gitano. Esta dimensión temática contribuye a reforzar la unidad estructural de la totalidad del poemario. Un segundo elemento garantiza la unidad del conjunto. En efecto, todos los textos poéticos adoptan el molde métrico del romance: versos octosílabos, asonancia en los versos pares. Los versos más breves del poema titulado "Burla de don Pedro a caballo" permiten subrayar el aspecto burlón que encierra el texto poético. En cuanto al romance "La casada infiel", las rimas asonantes del poema se concentran en los versos impares. De este modo, la transgresión de la forma corre pareja con la transgresión implicada por la relación adulterina.

El lector, invitado a penetrar en este mundo poético y codificado, descubre a unos personajes magnificados, por su comportamiento ("La casada infiel"), por su concepción del honor ("Reyerta"), por la reivindicación de un linaje o por su aspecto físico ("Prendimiento de Antoñito el Camborio por el camino de Sevilla"). Los personajes están relacionados con un panel de actividades que dinamizan la acción expuesta: se desplazan ("Romance de la luna, luna", "Romance de la pena negra"), dialogan y elaboran proyectos ("Romance sonámbulo"), recuerdan ("La monja gitana"), sufren ("Romance sonámbulo", "Reyerta"). Suelen ser víctimas de la autoridad oficial cuya actitud oscila entre indiferencia ("Preciosa y el aire", "Reyerta") y agresividad ("Prendimiento de Antoñito el Camborio por el camino de Sevilla", "Romance de la Guardia Civil española"). El tema de la muerte ocupa un espacio privilegiado en el poemario ("Romance de la luna, luna", "Reyerta", "Romance sonámbulo", "Muerte de Antoñito el

Camborio”). A veces, la simple mención de un material, de un objeto o de un espacio es ampliamente suficiente para inyectar en el seno del texto un dinamismo que connota la actividad colectiva: la fragua, el yunque, los collares y las sortijas (“Romance de la luna, luna”); el encaje (“La monja gitana”); el cultivo del olivo (“Romance de la pena negra”). La actividad asumida por los personajes no siempre remite a una forma de artesanía legal, como lo dejan entender a lo largo del diálogo los dos contrabandistas de “Romance sonámbulo”.

Las tensiones o conflictos pueden surgir en cualquier momento (“Reyerta”, “Muerte de Antoñito el Camborio”), y el placer relacionado con la deambulación se integra naturalmente en este universo idealizado a la manera de un mito (“Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”). El desplazamiento, sinónimo de libertad y a veces de comunión con el espacio, justifica la variedad de los marcos espaciales elaborados: el camino a orillas del río en “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, los relieves geográficos en “Romance sonámbulo”, el litoral y los olivares en “Preciosa y el aire”, el espacio urbano del “Romance de la guardia civil española”. La integración de topónimos es una estrategia para afirmar la meta del desplazamiento –Antoñito emprende el viaje hacia Sevilla– o para elaborar un incondicional homenaje a las ciudades más emblemáticas de Andalucía: “San Miguel”, “San Rafael”, “San Gabriel”. El espacio recorrido expresa el anhelo de libertad que caracteriza a una comunidad nómada en total osmosis con la naturaleza (“Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”), la actividad al margen de la ley (“Romance sonámbulo”), el erotismo más exacerbado (“La casada infiel”), la romería (“San Rafael”). Al contrario, cualquier forma de estatismo anuncia un peligro como confirman la muerte del niño en la fragua (“Romance de la luna, luna”), el cuerpo de la joven que flota en el aljibe (“Romance sonámbulo”), el cuerpo herido por los cuchillos de la rivalidad y de la envidia (“Muerte de Antoñito el Camborio”).

La elaboración literaria de los personajes presentados en los diferentes poemas revela la voluntad de magnificar y de idealizar a los gitanos del poemario. A pesar de que la voz lírica se indigna al constatar la pérdida de ciertos valores en el romance “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, los textos poéticos del *Romancero gitano,* hacen que perduren valores como el respeto –perceptible en el diálogo entre los dos jinetes de “Romance sonámbulo” –, el sentido del honor, reivindicado con orgullo por el personaje masculino que descubre la verdadera situación de la mujer en el poema titulado “La casada infiel”, el valor exacerbado incluso en los casos de fuerte desequilibrio en la lucha (“Muerte de Antoñito el Camborio”).

El proceso de mitificación supone por otra parte que se subraye varias veces la dimensión estética del gitano. Dentro de esta perspectiva, la descripción física suele ir acompañada de referencias a los metales. La luz de la luna proyectada sobre los gitanos no hace sino poner de realce su juventud y su hermosura. Pero la luna simboliza o anuncia varias cosas según el contexto de cada texto. Expresa la feminidad y su presencia puede ser anunciadora de un acontecimiento trágico. Los personajes femeninos de la obra persiguen una felicidad que parece imposible de alcanzar, lo cual genera dolor y frustración.

Después de este breve recorrido general en torno al *Romancero gitano*, reanudamos con la cronología relativa a la biobibliografía de Lorca. En 1924, el teatro vuelve a estimular al autor de Granada que compone el drama titulado *Mariana Pineda*. En 1929, Lorca emprende su largo viaje a Nueva York y, al año siguiente, acaba la elaboración de su obra poética surrealista, *Poeta en Nueva York*. La publicación no se realizará en vida del poeta. En efecto, los lectores tuvieron que esperar hasta 1940 para acceder a este texto excepcional en la trayectoria lírica del poeta.

De vuelta a España, después de su estancia en Estados Unidos y en Cuba, Lorca funda una compañía de teatro, "La Barraca", y se propone dar a conocer al público los grandes textos dramáticos del Siglo de Oro. El teatro sigue imponiéndose a lo largo de esta etapa de la trayectoria creativa del autor. En 1930 compone *La zapatera prodigiosa*. La obra goza de una acogida entusiasta por parte del público español y también extranjero. El drama de la mujer insatisfecha alcanza un éxito particular en Buenos Aires y en Montevideo. También en 1930, el poeta dramaturgo termina la redacción de *El público*. 1931 marca un hito en la producción teatral de Federico García Lorca en la medida en que el autor compone durante el mismo año tres obras dramáticas: *Retablillo de don Cristóbal*, *Así que pasen cinco años*, y *Leyenda del tiempo*. A partir de 1932, el poemario *Diván del Tamarit*, publicado por primera vez en 1940 después de la muerte del poeta, concentra la atención del autor, lo cual no le impide reanudar simultáneamente con el teatro a partir de 1933. Durante los últimos años de su vida, Lorca se dedica más particularmente al teatro: *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1935). En 1934, con motivo de la muerte del torero Sánchez Mejías, Lorca escribe el poema homenaje titulado "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* son textos escritos en1935. En fin, el ciclo dramático andaluz se cierra en 1936 con *La casa de Bernarda Alba*.

El contexto social y político particularmente perturbado por unas tensiones generalizadas abre camino a un conflicto que parece cada vez más difícil de evitar. Los disturbios y los actos violentos acaban culminando de forma irremediable con el asesinato de Calvo Sotelo en julio de 1936. Lorca fue detenido en casa de su amigo poeta Luis Rosales el 18 de agosto y fue ejecutado a los pocos días, el 19 de agosto de 1936. La incomprensión fue absoluta tanto en España como fuera del país. Federico García Lorca se convirtió en víctima de los acontecimientos históricos a pesar de su estatura internacional, de su prestigio y de su juventud. El trauma aplastante se propagó más allá de las fronteras del país. Quien lo formuló mejor que nadie, con sobriedad y emoción, fue otro poeta andaluz, el sevillano Antonio Machado que nos transmitió estos tan sencillos pero tan conmovedores versos sacados del poema titulado "El crimen fue en Granada": "...Que fue en Granada el crimen / sabed -¡pobre Granada!-, ¡en su Granada!...".

Gilles DEL VECCHIO estudió filología hispánica en la Universidad de Toulouse-le-Mirail. *Agrégé* de español, se doctoró por la Universidad de Provenza en 2002 con una tesis sobre el Marqués de Santillana. Es autor de una *HDR* sobre la influencia de la lírica popular en la poesía de juventud de Rafael Alberti. Actualmente es catedrático de literatura hispánica en la Universidad Jean Monnet, director adjunto del colegio doctoral ED3LA, y director de la revista *Voix contemporaines*.

Gilles DEL VECCHIO a effectué ses études d'espagnol à l'Université de Toulouse-le-Mirail. Agrégé d'espagnol, il a soutenu sa thèse de doctorat sur le Marquis de Santillane en 2022. Il est l'auteur d'une HDR portant sur l'influence de la lyrique populaire dans la poésie de jeunesse de Rafael Alberti. Il est actuellement Professeur des Universités à l'Université Jean Monnet, directeur adjoint de l'école doctorale ED3LA, et directeur de la revue *Voix contemporaines*.

LAS FUENTES POPULARES EN LA ELABORACIÓN DEL *ROMANCERO GITANO* DE F. GARCÍA LORCA

CLAUDE LE BIGOT
Université de Rennes 2 - CELLAM

Sin meternos detalladamente en el examen de las aclaraciones que nos proporciona Mario Hernández en su reciente edición del *Romancero gitano*[1], en torno a las fechas de composición de los romances que iban a integrar el poemario definitivo, es importante tener a la vista para el objeto de nuestro trabajo, que los textos de *Poema del cante jondo* se escribieron todos en el año 1921. No es un detalle baladí, ya que la variada métrica de los poemas breves de este libro es más afín a la brevedad y la polimetría que conllevan los distintos palos del cante flamenco. Escribe Ricardo Molina:

> La copla flamenca nunca se atiene rigurosamente a rígido patrón métrico, aunque se ajuste libremente a unas cuantas formas métricas, trísticos[2], cuartetas romanceadas, endechas, seguiriyas, romances y romancillos […]. Lo importante es subrayar que su cauce métrico deja siempre cómodo margen a la inspiración del cantaor, que se mueve en él sin sentirse preso ni subyugado por normas[3].

Cabe decir que si *Poema del cante jondo*[4] sigue una pauta polimétrica, no rechaza por lo tanto el verso de romance, el verso más popular de todo el elenco hispánico. En cambio, el *Romancero gitano* se presenta como un poemario absolutamente unitario desde el punto de vista de la métrica, reuniendo composiciones que obedecen todas al patrón estructural del romance, excepto el romancillo titulado "Burla de don Pedro a caballo". Esta aparente oposición formal no impide un profundo parentesco entre ambos libros en su relación con el alma "gitano-andaluza", que Lorca consideraba como un rasgo específico de la cultura mediterránea en lengua española hasta establecer una ecuación cifrada en la fórmula: "lo gitano

[1] Mario HERNÁNDEZ, *Primer romancero gitano (1924-1927). Otros romances del teatro (1924-1935)*, Madrid, Alianza editorial, Biblioteca García Lorca, 2000. Por su aparato crítico es imprescindible la consulta de dicha edición.
[2] Un trístico es un terceto.
[3] Ricardo MOLINA, *Cante flamenco. Antología*, Madrid, Taurus, 1965, p. 16.
[4] Aunque la primera edición de *Poema del cante jondo* salió de la editorial Ulises en 1931, los poemas fueron escritos en 1921.

es lo andaluz”[5]. Con esta expresión, el poeta granadino quería evocar el peso de la historia en la forja de la sensibilidad andaluza. Muchas veces, la crítica trajo a colación que el mundo gitano descrito en el *Romancero gitano* era pura idealización, además de presentarse como una aproximación culta a la gitanería. El caso es que García Lorca no se comporta como un sociólogo, tal vez más como un antropólogo del mundo de los gitanos. Y pese a las apariencias, abogamos a favor de una idea clave al enfocar la importancia de las fuentes populares en la elaboración del *Romancero gitano.* No sólo se puede rastrear huellas, préstamos y modulación de un trasfondo etnográfico popular, sino que, por su contenido, el poeta mantiene intacto e incluso ahonda los lazos con la sensibilidad gitano-andaluza. El llamado gitanismo de Lorca no debe llevar a confusión; como él mismo lo dijo en una presentación pública del libro en octubre de 1935. Ahí declaró:

> [*Romancero gitano*] es un libro anti-pintoresco, anti-folclórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta […] y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro […] la pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender[6].

Intentaremos explicar para evidenciar el sustrato popular de *Romancero gitano* cómo García Lorca logró conciliar una antigua tradición cultural (romanceril y flamenca) con una elaboración más culta debida a la inventiva del poeta, coincidiendo con la misma intuición expresada por Mario Hernández:

> El cante jondo, cante gitano-andaluz en su desarrollo moderno, está en la raíz de los dos libros, conviniéndole al *Romancero* la misma apuntada calificación de gitano-andaluz, por la suma de elementos que en él concurren, bien entendido que el romance lorquiano es un romance culto, de sabia complejidad, por más que sus raíces espontáneas se ahínquen en una remota tradición oral[7].

1. El primitivo trasfondo popular

El romance “Preciosa y el aire” es buen ejemplo de cómo el poeta se hace con una tradición popular, cuyas resonancias asimilaron influencias remotas, mezcladas a veces con

[5] F. GARCÍA LORCA, *Prosa*, Madrid, Alianza editorial, 1972, p. 50.
[6] *Ibid*., p. 51.
[7] M. HERNÁNDEZ, *Primer romancero…*, *op. cit.*, p. 14.

reminiscencias cultas. Varios críticos apuntaron el recuerdo de *La gitanilla* de Cervantes, que sirvió de frontispicio a la recopilación de sus *Novelas ejemplares*, por rendir homenaje a la creación artística, ya que Preciosa es buena bailadora y cantante, además de su capacidad para escribir romances. Las virtudes que compendia aquella Preciosa gitana bastaban para que Lorca la considerara como parangón artístico de lo que puede encarnar un garbo natural y milenario. Avanza Lorca en una conferencia que "Preciosa y el aire" es un romance que trata de "un mito de playa tartesa", con la secreta intención de dar a sus romances la pátina del tiempo, intensificando el misterio de los orígenes. Pero, al mismo tiempo, la presencia de versos sacados directamente del corpus de las saetas aflora a la memoria de los fieles de Semana Santa, cuando se oye: "¡Mirad por donde viene!"[8]. En la edición de Allen Josephs y Juan Caballero, se cita como fuente una saeta tradicional:

> Míralo por onde viene
> agobiado por er doló
> chorreando por la siene
> gota e sangre y suor[9].

Y por si fuera poco, no perdemos de vista que el propio Lorca utilizó en su *Poema del cante jondo* la misma expresión: "¡Miradlo por donde viene!/ [...] ¡Miradlo por donde va!". La frecuencia errática de tales expresiones confirma que el poeta inventaba su propia "tradicionalidad", según el concepto de Ramón Menéndez Pidal. En resumidas cuentas, Lorca superpone lecturas, influencias y su saber personal.

A pesar de que tenía en poca estima el conocido romance "La casada infiel", que el poeta consideraba como "poco andaluz" y "popular hasta la desesperación"[10], la anécdota referida tiene sus antecedentes en varias coplas inspiradas por el amor loco y la culpabilidad. El aparente desprecio que manifiesta Lorca se apoya en el hecho de que lo veía como un caso farolero, oído en bocas de unos muleros que guiaron a los hermanos Lorca por la Sierra Nevada. Lo detallado del relato erótico y su tono socarrón invita al lector a rebajar la composición a la jactancia de compañeros de taberna, fuera del lujoso chisporroteo metafórico que trasciende la anécdota.

[8] F. GARCÍA LORCA, *Poema de cante jondo. Romancero gitano*, Allen Josephs y Juan Caballero (ed.), Madrid, Cátedra, 1996, p. 228, v. 40.
[9] *Ibid.*
[10] Véase nota en la edición de Allen Josephs y Juan Caballero, *ibid.*, p. 245 o F. GARCÍA LORCA, *Prosa*, *op. cit.*, p. 62.

Hay que tener en cuenta la situación de enunciación, desde la que el gitano sospechaba un disparate por parte de la mujer. El inicio del romance dice:

> Y que yo me la llevé al río
> creyendo que era mozuela,
> pero tenía marido[11].

Situación bastante equívoca, en la que la mujer lleva toda la responsabilidad de su impulso carnal, si se toma en cuenta el final del romance:

> y no quise enamorarme
> porque teniendo marido
> me dijo que era mozuela
> cuando la llevaba al río.

La hipótesis de una farolería, si tomamos en cuenta el hecho de que el cante flamenco, al tratar el tema de la culpabilidad, suele poner más recato, hasta cierto pudor[12], recordando una copla recogida por el folclorista Antonio Machado y Álvarez[13]:

> Por Dios te pío jitano
> por la salú de tu mare;
> lo que tú has jecho conmigo
> no se lo igas a naide.

En una línea muy similar se podría citar este ejemplo: "Que lo qu'el arma le píe/ se lo prohibe el debe"[14].

Pero en otros lugares, la lógica machista prevalece, contrarrestando el discurso lorquiano que se rinde a mayor moderación. Se puede rastrear en la antología de Ricardo Molina lo siguiente:

> La mujer que quiere a un hombre
> y no sabe resistir,
> dice que no con la boca
> y con los ojos que sí[15].

---

[11] F. GARCÍA LORCA, *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 243. Es curioso ver como las versiones francesas más recientes traducen "mozuela" por "fille", cuando es conocido que se trata aquí de un regionalismo andaluz que significa "soltera". Pienso que la traducción más correcta hubiera sido: "*J'ai cru qu'elle était célibataire/ mais elle avait un mari*".
[12] Como lo recuerda una nota de la página 245.
[13] F. GARCÍA LORCA, *Romancero gitano*, *op. cit.*, nota 40-41, p. 245.
[14] Mario BOIS, *Le flamenco dans le texte. Grand chant et poésie populaire*, Biarritz, Atlantica, 2016, p. 141.
[15] R. MOLINA, *Cante flamenco…*, *op. cit.*, p. 140.

Postura que no encaja con la sensibilidad lorquiana. No obstante, no hace falta atribuirle al corpus de la copla flamenca pruritos de pudor, cuando la traición de la mujer es patente:

> Estos sí qu'está gitano
> que yo t'esté manteniendo
> y otro t'esté camelando[16].

Un detalle formal que viene a consolidar la idea de que este romance tiene un significado particular en la arquitectura del poemario es que la rima asonante "í-o" se establece desde el primer verso, de modo que el esquema se desarrolla con un eco sonoro en los versos impares de punta a rabo[17]. Este detalle desbarata la convención habitual, pero deja la impresión de que el poema arranca *in medias res*, dejando al lector otra vez la sensación de poema truncado, como en el Romancero viejo.

El "Romance de la pena negra" resulta ser un compendio de las relaciones que el poeta establece entre el sustrato de poesía popular con ecos de "petenera" (vv. 9-14) y de "alboreá" (vv. 41-46) y la poesía culta:

> Soledad: ¿por quién preguntas
> sin compaña y a estas horas?
> Pregunte por quien pregunte,
> dime: ¿y a ti qué se te importa.
> Vengo a buscar lo que busco,
> mi alegría y mi persona.
> ……
>
> Con flores de calabaza,
> la nueva luz se corona.
> ¡Oh pena de los gitanos!
> Pena limpia y siempre sola.
> ¡Oh pena de cauce oculto
> y madrugada remota!

Pero hay más, gracias al sistema de enunciación que establece un diálogo entre Soledad Montoya y su interlocutor. El entramado discursivo deja oír varias voces (personajes, naturaleza, pueblo anónimo), formando un relato más o menos oralizado. Pongamos por ejemplo la amonestación aforística en boca de Soledad, cuando intenta buscar una solución a

[16] M. BOIS, *Le flamenco…*, *op. cit.*, p. 216.
[17] Existe en *Romancero gitano*, otro caso en un romance en tres partes donde el poeta adopta la rima en los versos impares y pares en las partes siguientes. Véase "Romance del emplazado", pp. 272-276.

su angustia y su sensación de abandono. Parece que está fuera de quicio cuando dice: "Pregunte por quien pregunte,/ dime : ¿y a ti qué se te importa". Como dijo Lorca al comentar este poema: "La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es una angustia porque con pena se puede sonreír, ni es un dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada […]"[18].

El conjunto del poema pone al mismo nivel una sensación anímica y un rasgo constitutivo. La prosopopeya no es mera figura retórica sino una realidad en acto, hacia la que converge la dimensión legendaria de la materia del poema. Semejante polifonía aflora en las constantes alusiones a una naturaleza con voz cantante: "Yunques ahumados sus pechos/ gimen *canciones* redondas" (vv. 7-8), "bajo el *rumor* de las hojas" (v. 22), "Por abajo *canta* el río" (v. 39), sea con la máxima sencillez, sea desde una expresión más rebuscada en la primera cita. Nos cuenta también que la voz de Soledad es un llanto ante una frustración profunda (amorosa, afectiva, existencial): "Lloras zumo de limón/ agrio de espera y de boca" hasta el momento en que su interlocutor le recomienda: "y deja tu corazón/ en paz, Soledad Montoya" (vv. 37-38). El lector sospecha que fundamentalmente la aciaga condición de Soledad es una pena de amor, acaso un amor inencontrable, contrariado ("un amor agudo a nada") según las declaraciones de Lorca[19]. Ahora bien, al rematar su romance con una *alboreá*, Lorca extiende la suerte de Soledad al destino amargado de la raza gitana: "Con flores de calabaza/ la nueva luz se corona." (vv. 41-42). Recalca el poeta la condición trágica de los gitanos, sin dar la razón; tan sólo intensifica el misterio secular e irremediable del eterno dolor de los gitanos: "¡Oh pena de los gitanos!/ Pena limpia y siempre sola./ ¡Oh pena de cauce oculto/ y madrugada remota!". En un recital de poesía en compañía de Margarita Xirgu en la Residencia de Estudiantes de Barcelona declaró Loca lo siguiente:

> En el meu llibre (*Romancero gitano*) hi ha un sol personatge. Un sol personatge que omple de cap a cap l'obra. Aquest personatge és "la pena" que no té res a veure amb la tristesa, la desesperació. "La pena" es une mena d'ombra interior, profunda. Es més aviat del cel que de la terra[20].

La pena de Soledad Montoya enlaza con un tema frecuente en las *peteneras*: la locura de amor. Según la leyenda la Petenera (deformación derivada del topónimo de Paterna) fue una

[18] F. GARCÍA LORCA, *Prosa*, *op. cit.*, p. 62.
[19] Véase la nota 14 en F. GARCÍA LORCA, *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 248.
[20] Véase M. HERNÁNDEZ, *Primer romancero gitano*, *op. cit*, p. 248. Este recital se celebró el 9 de octubre de 1935.

mujer que encendía la pasión entre los hombres y que murió a manos de uno de ellos, enloquecido de celos. Las letras de estas coplas conllevan buena dosis de misteriosa leyenda no carente de superstición. Los versos 9-14 conservan cierta opacidad en cuanto a lo que busca Soledad; tan sólo dice el texto lorquiano que Soledad no encontró lo que podía facilitarle la alegría y más lejos (vv. 27-29) va como una loca totalmente desorientada. Esto encaja con la tonalidad de la "petenera" que implica sensualidad, garbo y algo de arrogancia:

> […] ¿Por quién preguntas
> sin compaña y a estas horas?
> Pregunte por quien pregunte,
> dime: ¿y a ti qué se te importa.
> Vengo a buscar lo que busco,
> mi alegría y mi persona.

Merece destacar la calidad sonora de estos versos en los que el poeta acude al juego reiterativo de la políptoton ("pregunte"/ "preguntas", "buscar"/ "busco"), tal como la copla flamenca, que no duda en repetir las mismas palabras. Acaso el efecto de las oclusivas (P, K) y de los dentales (T, R) mimetiza el zapateado del baile flamenco, aunado al juego de las vocales de la asonancia "ó-a", lo cual aligera el contraste con el consonantismo, del mismo modo que el braceo de las bailaoras sublima el zapateado. Igualmente, podemos contemplar los versos 31-34 con sus exclamaciones que, por supuesto, no son gritos de dolor, sino de rabia y exaltación[21], tensión claramente expresada por el cúmulo de la bilabial (M):

> ¡Qué pena! Me estoy poniendo
> de azabache, cerne y ropa.
> ¡Ay mis camisas de hilo!
> ¡Ay mis muslos de amapolas!

Ocurre a veces que el compás del octosílabo se ajusta perfectamente a la idea expresada como en el "Romance del emplazado" que alude a un "martinete"[22]:

> Y los martillos cantaban
> sobre los yunques somnámbulos,
> el insomnio del jinete
> y el insomnio del caballo.

[21] Por eso una traducción del "¡Ay !", no puede ser un grito de dolor "Aïe !" sino "Ah !".
[22] Citado al pie de la página 274.

Llama la atención la repetición de "insomnio", pero sobre todo la construcción sintagmática paralela de estos versos que forman una cuarteta a semejanza del *martinete*. Aquí el ritmo ensambla dos octosílabos dactílicos (con acentos en 1ª, 4ª, 7ª sílabas) y dos octosílabos trocaicos (con acentos en 3ª y 7ª), pero diseñan una perfecta regularidad que recuerda el golpeo del martillo en el yunque. Por otra parte, con estos versos, el poeta enlaza el motivo de la fragua con una actividad frecuente entre los gitanos, pero con la singularización de que lo que va a salir de la fragua es la criatura mítica del centauro. Lorca echa aquí un nuevo puente entre el cante flamenco y el mundo gitano.

2. Fantasía e inventiva en el tratamiento de lo popular

Pese a las pretensiones de Lorca, poeta y músico, hay que reconocer que la prosodia del verso tiene poco que ver con la música, y no todo se reduce a un mimetismo, tal vez muy subjetivo. Ocurre que, en el cómputo silábico de los versos, se encuentran varias posibilidades de canción, si se hacen sinalefas o diéresis. Pero a nivel sonoro, es imposible equiparar los efectos de una diéresis con una extensión del diptongo[23] hasta asimilarla a las glosolalias del cantaor. Sólo el cante permite conseguir tal efecto, como lo oímos al escuchar al cantaor. En efecto, el cantaor puede alargar el tiempo de un diptongo, como lo presentamos en la copla siguiente:

> Dame un dieeeeeeeente de tu boca
> de los que tieeeeeenes delante
> me lo pondré en le pechera
> como si fueeeeera un diamante[24].

A lo mejor, García Lorca entendió perfectamente como músico y poeta que el lenguaje del poema no podía rivalizar con el lenguaje de la música y que su intento al escribir *Poema del cante jondo* era una quimera poética, un sueño en vilo, para expresarse así. Entonces, decide volver hacia las potencialidades narrativas del romance, el cual cala hondo en la memoria colectiva de los gitanos. En cierta medida, cuando la poesía pretende rivalizar con la música,

[23] Sobre este punto, remitimos a Michel DEGUY, *Ut musica, ut poiesis, Dialogue avec Bénédicte Gorrillot*, París, Éditions du Canoë, 2023, p. 67.
[24] M. BOIS, *Le flamenco…*, *op. cit.*, p. 96.

será de manera paradójica: "la poesía imita la música a partir de lo que le falta"[25]. Semejante reflexión estaba ya en la mente de Mallarmé cuando se preguntaba "*comment remédier au défaut des langues*". Existe la misma distancia entre el signo y su referente, que en la proximidad de las artes cuyos lenguajes no pueden confundirse. Pienso que el lenguaje del poema abre posibilidades de reducir la distancia por la metaforización; y en el caso de Lorca, aunando narratividad y metaforización pone en marcha un lenguaje saturado por el imaginario.

La lengua tiene a su disposición muchos medios para trascender su nivel de superficie. En primer lugar, Lorca acude a imágenes –más o menos simbólicas– conllevadas por el *significado* de las palabras. En nuestro caso, podemos observar el papel de las referencias sonoras, que significan como la Guardia Civil entró a saqueo en la ciudad de los gitanos:

Pero la Guardia Civil
avanza sembrando hogueras,
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.
Rosa la de los Camborios,
gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.
Y otras muchachas corrían,
perseguidas por sus trenzas,
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.
Cuando todos los tejados
eran surcos en la tierra,
el alba meció sus hombros
en largo perfil de piedra.

*

¡Oh ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena[26].

El significado general no plantea dificultades; asistimos a una matanza en la que se cifra la secular opresión de los gitanos, perseguidos por quienes encarnan la autoridad más brutal:

[25] M. DEGUY, *Ut musica, ut poiesis…*, *op. cit.*, p. 64. La traducción es nuestra.
[26] F. GARCÍA LORCA, *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 282-283.

"Rosa la de los Camborios,/ gime sentada en su puerta/ con sus dos pechos cortados", "en un aire donde estallan/ rosas de pólvora negra." Pero más que el efecto sinestésico de tales versos, hay que apuntar el papel del silencio de lo "no dicho": "La Guardia Civil se aleja/ por un túnel de silencio" (vv. 118-119). Concluye el poema con la *voz off* del poeta, que se hace testigo del horror (real o imaginado) de la represión. La puntuación (exclamación y pregunta) no hace sino reforzar una dicción dramática en la que se ha refugiado el asco, la compasión, la denuncia. Todos los valores portados por un imaginario tétrico. En un artículo del año 1977, Roland Barthes comentaba que lo que llamamos la música de la lengua es en realidad una "calidad de lenguaje":

> *en devenant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. […] La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette signifiance, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer*[27].

Lo que yace bajo el feno-texto (o sea las manifestaciones sonoras del texto, la prosodia del verso) es otra cosa que el geno-texto que afecta el más acá del idioma, que no se limita a la superficie fónica, sino que aúna el contenido (el mensaje) del enunciado con la voluptuosidad del significante, que Barthes designa con la idea del "*grain de la voix*":

> *Le "grain de la voix" n'est pas – ou pas seulement – son timbre ; la signifiance qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose qui est la langue (et pas du tout le message). Il faut que le chant parle, ou mieux encore, écrive, car ce qui est produit au niveau du géno-chant est finalement de l'écriture*[28].

Esta misma diferencia está en la mente de García Lorca, desde su conferencia sobre "Las nanas infantiles", cuando el poeta insiste en la calidad de la voz (intrínseca al texto, piensa, Barthes, cuando habla de la "*qualité de langage*"), la cual en este caso crea un ritmo propio para el sueño:

> […] hace falta dos ritmos: el ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos dos ritmos para el cuerpo y el para el oído con distintos compases y silencios, los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño[29].

---

[27] Roland BARTHES, "La musique, la voix, la langue", en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París, Seuil, 1982, pp. 251-252.
[28] R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus…, op. cit.*, pp. 241-242.
[29] F. GARCÍA LORCA, *Prosa*, *op. cit.*, p. 152.

Recordemos el "Romance de la luna, luna", porque viene totalmente vinculado con el tema de la canción de cuna. Pongamos como ejemplo los siguientes versos:

> En el aire conmovido
> mueve la luna sus brazos
> y enseña, lúbrica y pura,
> sus senos de duro estaño.
> Huye luna, luna, luna.
> Si vinieran los gitanos,
> harían con tu corazón
> collares y anillos blancos.
> Niño, déjame que baile.
> Cuando vengan los gitanos
> te encontrarán sobre el yunque
> con los ojillos cerrados[30]. (vv. 5-16)

No sólo Lorca reúne elementos que "agitanizan" el ambiente ("gitanos", "yunque", "caballo", "fragua", etc.) pero el comienzo de la cita enlaza con el braceo elegante de las *bailaoras*, con gestos sensuales hasta la erotización tan frecuente en el desafío entre el varón y la mujer. La antítesis ("lúbrica y pura") para definir la luna no deja de recordar los rasgos ambivalentes de la mujer atractiva y tentadora, a medio camino entre lasciva y maternal[31]. La extraña metaforización acrecienta el misterio; el ritmo diseñado por repeticiones casi ingenuas, muy acordes con la canción de cuna ("el niño la mira, mira", "huye luna, luna, luna", "el aire la vela, vela") imponen un compás. No se trata de imitar, en el sentido vulgar, el cante o el baile como ocurre a veces en *Poema del cante jondo* sino que en el *Romancero gitano*, la lengua del poema se enriquece con algo que no forma parte de lo lingüístico: capta algo del poder sincrético de la música o del canto (tonalidad, ambientación, melodía. En un análisis detallado de las relaciones entre canción de cuna y poesía, Zoraida Carandell comparte esta misma opinión al señalar que el ritmo del poema es supralingüístico:

> *Si la berceuse, selon Lorca, repose sur une dissonance entre le texte et la mélodie, entre le rythme intellectuel et le rythme physique, le lecteur est invité à chercher dans les poèmes cette même dissonance et à voir dans la corrélation rythme physique/ rythme intellectuel un effet semblable à celui qui existe entre la poésie orale et le poème écrit, entre l'exécution et le texte.*

[30] F. GARCÍA LORCA, *Romancero gitano, op. cit.*, pp. 224-225.

[31] En el artículo que Michèle RAMOND dedica al análisis de este poema, se atreve a comentar que el niño manifiesta una relación edípica con la luna-madre. Véase: "Sujet psychique et sujet narrateur : 'Romance de la luna, luna'", en *Sujet et Sujet parlant dans le texte, Actes du Ier Colloque du Séminaire d'Études Littéraires (S.E.L.)*, Tolosa, Verlag, 1977, pp. 63-71.

> *En décrivant, l'effet de dissonance crée par la berceuse, Lorca s'interroge […] sur la manière de dire le rythme, de métaphoriser le rythme ou la musique dans le poème. On pourrait alors réfléchir à la fonction du rythme, non comme mimétique de sens, mais comme sens second, venant brouiller les repères de la signification*[32].

Destacamos nociones claves: "*l'exécution*", la "*métaphorisation du rythme*", "*poésie déclamée*" para acercarnos a las relaciones entre música y poesía. Aquí es donde es posible captar la originalidad de la poética lorquiana y su práctica, ya que le encantaba leer sus poemas ante un público. Cuando el poeta alude a la "poesía hablada"[33], piensa en lo que podemos llamar la "dicción", en el sentido más amplio de la palabra. En la ejecución del cante, la voz deja oír la calidad sonora de su canto, del mismo modo que la magia verbal de Lorca fomenta la valoración estética del significante. A nuestro parecer, coinciden perfectamente la idea lorquiana de "poesía hablada" y la de R. Barthes cuando éste habla de "*l'écriture chantée de la langue*"[34]. La materialidad de la lengua no es sólo sus efectos fónicos sino el surgimiento de la voz (dicción, tonalidad, ritmo) o sea un mecanismo musical. Acaso sea el significado exacto de "cante jondo", que las explicaciones de Lorca mantienen en un envoltorio misterioso, porque no se somete al racionalismo de un análisis lingüístico. El enlace que se produce en la "poesía hablada" entre materia verbal y el poema leído en voz alta, necesita la presencia del cuerpo, lo que Lorca llama "el duende":

> Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto[35].

Este comentario de F. García Lorca entronca de manera patente con el *Poema del cante jondo* que viene a ser un elogio del arte musical con todas sus resonancias. Coincide con la conclusión final del magnífico estudio de Thomas Le Colleter, en la que avanza a propósito de *Poema del cante jondo*: "*Cet art du surgissement et de la tension, qui va puiser sa force dans l'expérience de la douleur, Lorca le fait sien dans l'élaboration et le renouvellement de sa propre esthétique*"[36]. Añadiremos nosotros que entre *Poema del cante jondo* y *Romancero*

[32] Zoraida CARANDELL, "Berceuse et poésie dans l'œuvre de García Lorca. L'exemple du *Romancero gitano*", en Monserrat Prudon (ed.), *Les mouvements d'avant-garde dans la péninsule ibérique, approches traversières*, Saint-Denis, Presses de l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2001, p. 42.
[33] R. BARTHES, *op. cit*, p. 241.
[34] *Ibid.*, p. 242.
[35] F. GARCÍA LORCA, *Prosa*, *op. cit.*, p. 179.
[36] Thomas LE COLLETER, *La matière ensorcelée*, París, Classiques Garnier, 2019, p. 476.

gitano existe una inversión de la relación con la música. El *Poema del cante jondo* procura, con sus propios medios, mimetizar el espíritu del cante; pero en el *Romancero gitano*, la importancia de lo narrativo hace que la música se diluye en la carga expresiva del poema (lo que no elimina por lo tanto el papel del significante sonoro). Estamos frente a una extensión moderna del *ut pictura poiesis* horaciano, que se desarrolla en la interdiscursividad de las artes (pintura, música, poesía). Pero tal operación no es una fusión que llevaría a una especie de ópera total. La sensibilidad del poeta sigue poniendo su confianza en la primacía del *logos*, extendida a la materia verbal, una *phonê* que da sentido. Como lo planteábamos en el comienzo de este estudio, Lorca se hace con un trasfondo popular, pero metamorfoseándolo con su capacidad inventiva, buscando por lo j(h)ondo, los latidos de la vida, a sabiendas de que el arte del lenguaje tiene sus propios medios, que no pueden rivalizar con los de la música. De modo que la fórmula horaciana, pasada por la criba de Lorca viene a ser con *Romancero gitano*: *Cum musica, tum poiesis*[37].

Claude LE BIGOT es profesor emérito de la Universidad de Rennes 2 (Alta-Bretaña). Sus trabajos versan esencialmente sobre la poética del texto y la historia de la poesía española de los siglos XX-XXI. Entre sus numerosas publicaciones se pueden citar: *Un fsiglo de compromiso en la poesía hispánica (1898-2010)*, Jaén, Université de Jaén, 2020, e *Histoire de la poésie espagnole XXe-XXIe siècles*, Binges, Orbis Tertius, 2022.

Claude LE BIGOT est professeur honoraire de l'université de Rennes 2 (Haute-Bretagne). Ses travaux portent essentiellement sur la poétique du texte et l'histoire, de la poésie espagnole des XX-XXIe siècles. Parmi ses nombreuses publications : *Un siglo de compromiso en la poesía hispánica (1898-2010)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2020, et *Histoire de la poésie espagnole XXe-XXIe siècles*, Binges, Orbis Tertius, 2022.

[37] D'une part la musique, d'autre part la poésie.

SUEÑO Y ONIRISMO EN ROMANCERO GITANO (1928) DE FEDERICO GARCÍA LORCA

GRÉGORY COSTE
CPGE – Lycée du Parc, Académie de Lyon

Consideraciones liminares sobre el onirismo en la obra de Lorca

Basta recorrer, siquiera someramente, la obra lírica como la dramática del poeta andaluz para darse cuenta de la especial relevancia que tiene el elemento onírico en la conformación de su universo literario. Dicha presencia del sueño y de las ensoñaciones en la creación lorquiana puede ser episódica, circunscrita a algún que otro poema suelto, o mucho más enjundiosa, imprimiendo una nítida estructura y marcando con una impronta decisiva un conjunto textual.

En *Romancero gitano* es fácilmente detectable la proclividad de Lorca hacia el mundo de las sombras y fantasías que acechan en los intersticios de la conciencia, y se imponen en el agónico claroscuro de los días extenuados. Resulta del todo prevalente la ambientación nocturna en el poemario, menudean los romances bañados en una atmósfera de sueño o de pesadilla, destaca sobremanera la presencia de personajes soñolientos, adormecidos o dormidos, hallándose también algún que otro insomne reluctante que lucha denodadamente contra las atracciones fatales de Morfeo. En no pocas ocasiones, las fronteras entre el mundo del sueño y la vigilia se difuminan, creando un mundo de irrealidades o de realidades vaporosas, nebulosas, indeterminables, de difícil definición y asignación.

El interés de Lorca por los ambientes oníricos viene determinado por el contexto estético-histórico en el cual se inserta como creador y artista. No se nos puede ocultar la influencia que pudo haber ejercido en él, así como en los demás exponentes de la vanguardia española de principios del siglo XX, el surrealismo francés y su especial indagación en las potencialidades transgresoras y regeneradoras de la experiencia onírica. Junto con la voluntad de renovación poética intensa, serán el automatismo psíquico, la escritura automática y el sueño los elementos fundamentales que acabarán conduciendo a la formación del grupo surrealista en 1924, año en

que se publican *Una ola de sueños* de Louis Aragon y el *Manifiesto del surrealismo* de André Breton[1].

Que la valoración surrealista de los sueños haya calado en Lorca –igual que lo hizo con Dalí y Buñuel– como instrumento para asomarse al mundo interior, como posibilidad para relacionar los más diversos lugares y tiempos, los escenarios más insospechados y las voces más profundas a través de las cuales se expresaba el deseo, es poco dudoso.

Aparte de estos factores coetáneos, también son de resaltar predisposiciones personales del autor y una peculiar sensibilidad que le llevaron a cifrar en la imagen onírica la clave de su quehacer literario. Al respecto nos remitiremos a unas declaraciones del autor en la conferencia que dedica en 1932 a *Romancero gitano*, cuatro años después de la publicación de su libro, donde Lorca narra un episodio nuclear de su infancia cuyo influjo fue decisivo y continuo en su empeño literario:

> Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros, se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante, y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré, y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz lo llamó: "¡Amargo, ven!".
> Desde entonces el Amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miró de aquella manera, ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía. Esta figura es una obsesión en mi obra poética. Ahora ya no sé si la vi o se me apareció, si me lo imaginé o ha estado a punto de ahogarme con sus manos[2].

De esta declaración nos importa hacer tres observaciones. Primero resaltaremos el carácter fundacional de este episodio de la infancia del poeta, a modo de escena primitiva, que instituye un *arché*, la figura del Amargo, personaje "enigmático" de presencia "obsesiva" en la mente y la obra de Lorca. Este personaje viene a ser el epítome de lo andaluz tal y como lo concibe el poeta ("ángel de la muerte […] que guarda las puertas de Andalucía")[3]. Todavía más relevante nos parece notar cómo se cuenta este lejano pero seminal incidente infantil. Lorca insiste en la imprecisión de ese recuerdo, en su vaguedad, seguramente por pertenecer a la primera memoria

[1] Frente a la primacía de la lógica y del racionalismo, Breton vislumbraba alguna esperanza de futuro en la figura de los "filósofos durmientes" e invocaba con énfasis la facultad de la imaginación y lo maravilloso. En última instancia, el sueño y la imaginación, potenciadores de la expresión de lo maravilloso, constituían las vías para llegar al ejercicio pleno de la libertad por parte del hombre y conformaron el núcleo de la llamada "revolución surrealista".

[2] Federico GARCÍA LORCA, "Conferencia recital del *Romancero gitano*" en *Obras Completas*, t. III, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 184.

[3] En este personaje atormentado, declinado en miríada de figuras ficcionales a lo largo de la obra lorquiana, se condensan el rencor, la pena ("negra" de Soledad Montoya, por ejemplo), la melancolía, la desilusión, valores y sentimientos conectados íntimamente todos ellos con el mundo gitanoandaluz.

de la niñez, pero también porque viene envuelto en una esencial incertidumbre, porque está hecho con la materia propia de los sueños. Confiesa el poeta que esta aparición puede ser una sugestión de la imaginación ("ya no sé si la vi o se me apareció, si me lo imaginé"), el producto fantasioso de una mente calenturienta. Por su misma realización fenoménica, esta visión –con su repentino surgimiento y su desaparición casi instantánea, su aislamiento de cualquier contexto narrativo, su fuerte carga emotiva, su incongruencia que roza el absurdo (el gigantismo del personaje, un odio inexplicado concretado en esputo)– presenta características definitorias de la imagen onírica.

No deja tampoco de tener algún interés la escenificación de la anécdota, enmarcada por una ventana que delimita dos mundos, que actúa como umbral entre el universo doméstico del niño Federico y una exterioridad que encarna la otredad radical, hostil e irresistiblemente atractiva del Amargo. Este será de hecho un foco de imantación temática y un acicate para la labor creativa del poeta (voluntad de saber, de "descifrar" esta visión). Para nosotros, este episodio nuclear en la génesis de la obra lorquiana[4] ha de relacionarse con la experiencia que relata Breton en su primer *Manifiesto* y de la que Georges Sebbag ha dado cuenta en el estudio genealógico del onirismo (pre)surrealista[5]. Nos referimos al mensaje automático recibido por Breton a finales de enero de 1919, en un estado de pre-sueño: "Hay un hombre cortado en dos por la ventana". De ese mensaje desconcertante y violento derivará la escritura automática y la indagación obstinada del grupo surrealista en la imaginación onírica. El símbolo de la ventana, como apertura hacia lo ignoto y *limes* entre dos mundos, opera en ambos casos, incitando al esclarecimiento del misterio, sobre todo verbal para un Breton ya adulto, puramente visual para un Lorca todavía niño, y guía sus pasos hacia los terrenos de la escritura onírica, "sonambulista" o funambulista (entre dos aguas).

Por fin, como acabamos de ver, en Lorca el misterio de lo andaluz, revelado en esta visión primigenia y alucinada, será el objeto constante de su búsqueda poética. Esta esencia de la tierra andaluza y de su gente no la irá persiguiendo obviamente el poeta desde una perspectiva etnológica, ni en el recetario del costumbrismo o del pintoresquismo folclorista, sino asumiendo el papel de hierofante y de pasador entre dos mundos. Para conectar con este misterio del alma

[4] Véase Zoraida CARANDELL, "Le régime lyrique du personnage : Amargo et son cortège dans l'œuvre de García Lorca", *HispanismeS*, 19, 2022, [https://journals.openedition.org/hispanismes/16760]. En este artículo la estudiosa rastrea la presencia continua de este personaje "transgenérico" del Amargo y sus múltiples avatares a lo largo de la obra lorquiana. También relaciona su figura con una dimensión programática y arquitectónica que rige el conjunto de la creación lírica y dramática del autor.

[5] Georges SEBBAG (coord.), *Sommeils & Rêves surréalistes*, París, Jean-Michel Place (ed.), 2004.

gitanoandaluza, alejada del materialismo y del racionalismo occidental, y plasmarla en su obra, Lorca, cual mistagogo, recurre a los poderes de lo invisible, invoca al duende, a la religión mistérica, a las fuerzas telúricas, a las creencias panteístas de Oriente. También usará la fantasía fecundadora de las visiones oníricas y el poder del ensueño para suscitar poéticamente el espíritu de lo gitano[6].

Entendemos por tanto que la aproximación de Lorca a la fantasía onírica es fundamentalmente instrumental, aunque no deja de tener un valor poético *per se*. A diferencia de los surrealistas franceses, que magnificaron el poder esencial del sueño y de la surrealidad para romper los antiguos moldes estéticos y favorecer el advenimiento de un futuro (incierto) de libertad absoluta, a partir de un gesto de ruptura explícita, el posicionamiento de Lorca es el de un hombre-poeta que busca la aproximación y el entendimiento de un misterio ya dado. Su búsqueda poética no es "conquista" como dijera Breton, sino redescubrimiento de una tradición milenaria, desvelamiento y traslación poética de una cosmovisión que opera en el presente. Para decirlo con más contundencia, el proyecto surrealista es revolucionario y utópico cuando el proyecto lorquiano es místico y profundamente arraigado en una tierra y en una cultura, la andaluza.

Como método para estudiar del elemento onírico en *Romancero gitano* hemos decidido ordenar nuestro análisis en torno a tres apartados. Indagaremos sucesivamente en la relación que mantienen el sueño y la escritura onírica con el proceso de mitificación, con el erotismo y con la muerte, tres ejes temáticos considerados entre los más sustanciales en este poemario.

1. El mundo onírico de la infancia: sueño y mito

No cabe etapa de la vida humana más propicia y propensa a la ensoñación fabulosa que la niñez. Así lo puntualiza Gaston Bachelard en *La poétique de la rêverie*:

> *Toute enfance est fabuleuse, naturellement fabuleuse. Non pas qu'elle se laisse imprégner, comme on le croit trop facilement, par les fables toujours si factices qu'on lui raconte et qui ne servent qu'à amuser l'ancêtre qui raconte. […] C'est dans sa propre rêverie que l'enfant trouve ses fables, des fables qu'il ne raconte à personne. Alors, la fable c'est la vie même*[7].

[6] "En el *Romancero* es el gitano, realidad o sueño, convertido en mito, como todo ese mundo de santos y vírgenes, reyerta y sexo, espera, y siempre muerte. Lo que en manos de otros poetas fue retrato o donaire, gravedad o pintoresquismo, en Lorca pierde contorno real para entrar en el mundo atemporal de los sueños". Rafael MARTÍNEZ NADAL, *Federico García Lorca. Autógrafos*, Oxford, The Dolphin Book, 1975, p. 29.

[7] Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie* [1960], París, Quadrige PUF, 1994, p. 101.

Estas palabras hacen eco a la celebración de la infancia que en repetidas ocasiones hizo el propio Lorca[8]. Pero cuando mejor se explaya la fantasía del niño es sin duda en el momento de dormirse, cuando las sugestiones de la maravilla extienden su belleza sobre la realidad que se desvanece al anochecer: "el niño tiene un juego lírico de belleza pura antes de entregarse al sueño"[9].

Aunque no predominan en *Romancero*, los niños son protagonistas de los dos poemas iniciales[10], "Romance de la luna, luna" y "Preciosa y el aire". En ambos casos las figuras infantiles se asocian con una imaginación onírica tendente a un proceso de mitificación; una mitología nueva, de original sustancia, engendrada por la subjetividad de dos niños gitanos en la soledad de la noche. Si bien, en rigor, los dos "mitos"[11] presentados no son de pura invención, lo que contribuye a renovarlos y transustanciarlos es la mediatización del sustrato simbólico y/o mitológico por la fantasía onírica de los niños. Por tanto, y como decía Bachelard, es en su propia ensoñación nocturna donde encuentran los niños la materia de su fabular.

"Romance de la luna, luna" es ejemplar por el complejo juego que despliega en las fronteras entre la realidad y el sueño. Que encabece el poemario no nos parece casual: insinúa una intencionalidad autoral, la de proponer una estética fundamentada sobre la indeterminación, la fusión y confusión de planos contrarios.

La duplicación de la "luna, luna" en el título, y luego retomada en sucesivos versos, ya es una señal de la dualidad intrínseca de esta entidad, una señal anunciadora de su desdoblamiento en astro y mujer, en iniciadora a los placeres carnales y en instigadora del sueño-muerte. Pero esta duplicación también informa de la desviación imaginativa que opera la mente del niño gitano a partir de una materia prima: los cuentos y fábulas heredados de una cultura, como decía Bachelard. Es interesante ver cómo la luna, a la que se presta tradicionalmente valores hieráticos, se dinamiza para convertirse insólitamente en una sensual y seductora bailaora

[8] Pensamos en el poema "Tu infancia en Mentón" (*Poeta en Nueva York*, 1930) donde, citando a Jorge Guillén, definía la niñez como "fábula de fuentes", o en esa otra declaración donde enaltecía el poder creativo y poético del niño al que buscaba rescatar en su canto: "Muy lejos de nosotros, el niño posee la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructor. Es inocente y, por tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave de la sustancia poética". F. GARCÍA LORCA, "Canciones de cuna españolas", en *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 122.

[9] *Id.*

[10] Además de ser figuras centrales en los poemas arcangélicos.

[11] Lorca recalcaba en una carta dirigida a Jorge Guillén, en 1926, la novedad de su propuesta mitológica en estos términos: "El libro empieza con dos mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro. Mito de la luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y mito de playa tartesa […]". Citado por Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO en la introducción a *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2022, p. 98.

gitana. Sorprende igualmente la traslación del antiquísimo mundo aristocrático castellano del que procede esta luna (con su "polisón de nardos" asociado a las damas elegantes de los cuentos) al mundo gitanoandaluz de una humilde fragua, realizando así una especie de sincretismo cultural. Este hibridismo de la "luna, luna", aristócrata y gitana, pétrea y ondulante, promesa de muerte y de sexo, resulta de su adaptación y apropiación por la fantasía del niño en el momento de dormirse[12].

Pero querríamos proponer otra interpretación de la dualidad "luna, luna" entendiéndola literalmente, es decir como luna duplicada, como reflejo de luna. La presencia surreal y mítica de la luna se podría revisar en este sentido como visión hipnagógica del niño en esa etapa primera del sueño donde la realidad se transforma bajo las sugestiones de la imaginación onírica y del subconsciente. La irrupción de la luna en la fragua resultaría de una imagen fantaseada a partir de un reflejo de luna que se filtra por la ventana y riela, bailando trémulamente sobre el yunque (siendo los dos "senos de duro estaño" las puntas del yunque iluminados por el reflejo lunar). Puede ser este haz de luz lunar lo que el niño soñoliento se representa como la llegada de una mujer sensual y provocativa. En esta etapa preonírica que caracteriza el hipnagogismo se despierta la fantasía erótica del niño al mismo tiempo que la culpa que acompaña este deseo sexual naciente[13]. De forma que al "mito de la luna mortal" se superpone otra falsilla mítica revisitada, la de los amores ilícitos entre Venus (luna venusina) y el joven Marte en la fragua de Vulcano. Así, sugestionado por su imaginación preonírica e impulsado por la atracción sensual de la luna, el niño se va acercando al yunque/mujer (pertenencia exclusiva de los hombres gitanos) hasta abrazarlo/la provocando su muerte, tal y como había vaticinado la luna ("Cuando vengan los gitanos,/ te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados", vv. 14-16).

También importa notar que, al final del romance, la dulce letanía de los dos últimos versos cubre el clamor de los gitanos que han vuelto al hogar. Se impone el silencio armonioso del aire, descargado de la emoción dramática y erótica, donde solo resuena la musicalidad de unos

[12] Hablamos de fantasía infantil porque es evidente que toda la escena está enfocada por la mirada fascinada e hipnotizada del niño frente a tan insólita y seductora visión. El poema pone énfasis desde el inicio en esta mirada obnubilada, cautiva de sus propias proyecciones imaginarias, en la soledad y penumbra de la fragua ("El niño la mira mira./ El niño la está mirando").

[13] Interpreta Michel Gauthier el galopar del jinete "tocando el tambor del llano" como los propios latidos desbocados del corazón del niño en los que se juntan la emoción sexual y el miedo a la figura paterna con quien su sueño sensual lo sitúa en una posición de competencia. M. GAUTHIER, *Federico García Lorca : Le Romancero gitano. Poésie et réalités*, París, L'Harmattan, 2011, p. 37.

versos que son paralelísticos a los del inicio ("luna, luna" / "vela, vela")[14]. Con estos dos versos finales de una nana se concluye el romance porque el niño se ha dormido/muerto acarreando la extinción de la imaginación preonírica, el triunfo de la nada y el imperio del silencio.

Lo que destaca en la construcción del poema es la oscilación entre realidad e imaginación, la difuminación de las fronteras entre el mundo de la vigilia y del sueño que contribuyen a crear un poema de una gran densidad sugestiva, fundamentalmente plurívoco y difícilmente reductible a una sencilla y conmovedora historia (la muerte de un niño gitano en una noche de luna llena).

En "Preciosa y el aire", la ensoñación nocturna de una niña es otro factor desencadenante para la reelaboración de un denso y variado sustrato mítico[15]. Si en "Romance de la luna, luna" la tensión generadora del poema se daba entre el mito constituido de la luna letal y su recreación en clave onírica, en este segundo romance se contrapone la "subjetivización" fantástica de un mitema (el viento sátiro) con la objetividad brutal y mostrenca del mundo de los blancos.

En este poema, Preciosa se encuentra en una tierra fronteriza, caminando de noche por "un anfibio sendero" (v. 3), comprendido entre dos espacios y dos mundos. Se trata de un entredós topográfico (entre la orilla del mar donde están asentados los "gitanos del agua", v. 13, y los "picos de la sierra", v. 9, donde moran los ingleses). Pero además de tener un valor referencial topográfico, también entraña este entredós una operatividad simbólica. El "camino anfibio" sirve para connotar el periodo de la vida en que se encuentra la joven, en esa época donde sus encantos femeniles empiezan a llamar la atención (por eso este caminar solitario en la noche y este "sonsonete", v. 6, que sale del sugestivo pandero, a modo de llamamiento lanzado al deseo masculino), y también permite definir antagónicamente a estos dos grupos humanos que son los gitanos y los ingleses. Mientras los primeros se afanan en una actividad gratuita, desinteresada y creativa ("levantan por distraerse/ glorietas de caracolas/ y ramas de pino verde", vv. 14-16), los carabineros que guardan la casa del cónsul inglés "duermen". Su sueño (dormir) es paradójico porque viene asociado a la actividad de vigilancia ("[…] duermen/

[14] Estos dos versos están sacados de una nana de los gitanos de Granada mencionada por Lorca en su conferencia "Canciones de cuna españolas" que leyó el 13 de diciembre de 1928. La copla de esta nana dice lo siguiente: "Tengo una choza en el campo/ tengo una choza en el campo./ El aire la vela, vela./ El aire la vela, vela".

[15] Lorca utiliza varios hipotextos para la elaboración de este romance. Se inspira sin duda en el libro VI de *Las Metamorfosis* de Ovidio en que Bóreas rapta a una doncella. Mas allá de esta referencia, desde las mitologías más primitivas, el viento es símbolo erótico evidente. El miedo, que es patente también en nuestro romance, enlaza con otra figura mitológica, Pan, dios helénico de pastores y ganados que se divertía asustando a los viajeros. Aquí el pánico expresado se identifica con el terror de la violencia sexual. Por fin, entre el pueblo gitano existía la creencia extendida de que el soplo del viento era el estornudo del diablo y podía dejar embarazada a las muchachas.

guardando las blancas torres", vv. 10-11), lo cual sugiere que más allá de la vigilia y vigilancia hay algo que está dormido en ellos: el poder creativo, la fantasía pura y gratuita, la facultad de imaginación mítica. Y si su dormir es activo es porque es un dormir sin sueño, es decir sin fantasía, y a la postre, lo que guardan no es sino el recinto fortificado de la racionalidad blanca ("blancas torres").

El núcleo dramático del poema está conformado por la concreción imaginaria del viento en la mente de la joven y la visión alucinada a que da pie tras su recalificación en "San Cristobalón desnudo" (v. 21). La persecución furiosa del viento cobra una dimensión cósmica implicando a toda la naturaleza que se estremece ante su potencia y amenaza. Lo que escenifica el poema es una alucinación propiciada por la noche, en ese momento crepuscular en que se desdibujan los contornos de las realidades diurnas dejando espacio para que las creencias, leyendas y mitos tomen cuerpo. En este caso no se trata de hipnagogismo pero sí de una ensoñación nocturna, terrorífica y grandiosa, que el poema vivifica mediante una actualización directa en presente y unas imágenes tan impactantes y expresivas que la voz poemática, y el lector con ella, llega a experimentarla y a entusiasmarse ("¡Preciosa, corre, Preciosa,/ que te coge el viento verde!", vv. 37-38).

La última parte del poema introduce mediante elipsis un cambio de escenario y ambientación, a las antípodas del mundo mítico y fantástico de los gitanos. La rica y rutilante imaginería del poema, el verbo arrebatado y coruscante desaparecen en el mismísimo momento en que despiertan los carabineros. La ensoñación cósmica y mítica alumbrada por la mente febril de la niña gitana deja de actuar como "potencia de poetización"[16]. Se postula así un contraste rotundo entre la representación de un eros telúrico, mitificado, sobrenatural, nutrido por el ubérrimo imaginario de numerosas civilizaciones antiguas con las cuales el mundo gitano al que pertenece la niña mantiene un estrecho vínculo, y la forma trivializada y ordinaria de expresar el deseo sexual en la mansión aséptica del cónsul inglés. Este deseo aflora de modo metonímico y se expresa bajo una modalidad vulgar dándole a elegir a la niña entre un "vaso de leche tibia" (v. 52) y una "copa de ginebra" (v. 53), para que esta determine la forma en que pretende ser tratada, si como niña o mujer. Por tanto, con la realidad que se impone al despertarse los ingleses, se esfuma el terror sagrado, expresado en clave épico-lírica, en pro de la evocación adocenada y burda del sexo triste de los sajones.

[16] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 14.

Así para Lorca, la fantasía onírica, las sugestiones crepusculares de la imaginación ofrecen la ocasión de revivir y "reescenificar" un amplio acervo mitológico o legendario mediante la figura propiciatoria de los niños gitanos, por ser idóneos mediatizadores, por tener esta peculiar disposición anímica a enriquecer la realidad con sus fábulas. Como se echa de ver en estos dos poemas, el erotismo es un componente especialmente descollante en la fantasía onírica; por ella se manifiesta y representa el deseo sexual en su fuerza primigenia, primitivista, sin el embozo de la racionalidad y conciencia diurna.

2. Onirismo y erotismo

Que *Romancero gitano*, igual que el resto de la producción lorquiana, rezume erotismo por cada una de sus páginas es una obviedad incontrovertible. Tanto es así que Francisco Umbral llegó a proponer el término "pansexualismo" para dar cuenta de lo que analiza como una obsesión casi monotemática, una "sed de sexo" inextinguible que tiñe de un erotismo heterodoxo, denso y profuso su obra. A este primer "desgarrón sexual" que mencionara F. Umbral, se suma y superpone otro conflicto, otra fuente de tensión, un "desgarrón psicológico" entre realidad y onirismo[17].

La relajación que produce la ensoñación[18] –asordinando la voz de la moral y sus severos dictados, levantando la censura del Superego y demás Cerberos internos del decoro–, permite dar rienda suelta a los impulsos eróticos que se expresan en los poemas con velo metafórico, no tanto por recato pudibundo cuanto por llevar el sello de una doble referencia, por venir amasados en un crisol que aúna la concreción del mundo (realidad) con la evanescencia de una fantasía erótica, a veces escapista o compensatoria (onirismo erótico)[19].

---

[17] Francisco UMBRAL, *Lorca, poeta maldito* [1968], Barcelona, Austral, 2020, p. 89. En nuestro libro, se refleja esta apetencia por todas las formas proscritas de lo sexual, mediante evocaciones apenas encubiertas de homosexualidad –o cuando menos por la presencia de una sensibilidad homoerótica apabullante–, hallándose también casos palmarios de hierogamia ("Romance de la luna, luna", "Preciosa y el aire"), de incesto ("Thamar y Amnón"), de adulterio ("La casada infiel"), de sadismo ("Martirio de Santa Olalla"), de paraerotismo sacrílego (romances arcangélicos). Una sensualidad turbia y persistente envuelve el conjunto poemático y se proyecta con una intensidad sin par hacia la figura eminentemente atractiva, tentadora, erógena y fetichizada del gitano.

[18] Como bien se ha demostrado, las ensoñaciones y los sueños obedecen a los mismos mecanismos: condensación, desplazamiento, elaboración secundaria, utilización de los elementos de la realidad exterior para satisfacer deseos ambiciosos o eróticos: "*comme les rêves, les rêveries diurnes sont des accomplissements de souhaits, comme les rêves, elles jouissent d'un certain relâchement de la censure pour ce qui est de leur création*". Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, *Œuvres Complètes*, vol. 4, París, PUF, 2004, p. 543.

[19] Además del placer puramente formal. Afirma Freud que al recoger el fruto de sus fantasías, el creador "*atténue le caractère du rêve diurne par des travestissements et des voiles, et il nous enjôle par un gain de plaisir purement*

Uno de los poemas de *Romancero gitano* que más ejemplar es en cuanto al desarrollo de la ensoñación erótica es "La monja gitana". El silencio ("Silencio de cal y mirto", v. 1) y el recogimiento, impuestos por el encierro conventual de la protagonista, así como su labor mecánica de bordado, propician el vuelo de la ensoñación diurna ("Vuelan en la araña gris,/ siete pájaros del prisma", vv. 5-6). Las limitaciones y coacciones ejercidas contra su cuerpo, enclaustrado y sometido a tareas rutinarias, potencian el deseo carnal, despiertan el ansia frenética de entregarse, en cuerpo y alma, a la masculinidad ruda y avasalladora de caballistas gitanos.

Al principio del poema, en esta etapa preliminar a la ensoñación, predominan la modalidad optativa ("ella quisiera bordar/ flores de su fantasía", vv. 11-12) y el régimen comparativo ("La iglesia gruñe a lo lejos/ como un oso panza arriba", vv. 7-8). La frustración de la monja activa el proceso de compensación imaginativa, incitándola a sustituir simbólicamente unas flores por otras en el mantel que borda para la misa. En vez de alhelíes, símbolos de pureza y ternura, su fantasía se decanta por atrevidos girasoles, magnolias y azafranes, flores de colores vivos, de hojas grandes y fragancias fuertes, "connotadoras" en suma de vitalidad y sensualidad gitana. En esta fase preliminar al ensueño, la percepción y la imaginación van por separado, alternan disyuntivamente, cediendo terreno la una a la otra o manteniendo un necesario hiato: la plegaria colectiva en la iglesia es *como* el gruñido de un oso pero es plegaria al fin y al cabo, la flor que borda en su tela pajiza es un alhelí aunque *quisiera* la monja que fuera otra flor; a estas flores sensuales convocadas por su deseo se sustituye la percepción de una fruta, las cinco toronjas *cortadas*, cuya realidad sensorial y sensual se cortocircuita a su vez con el pensamiento piadoso en las heridas de Cristo. Pero conforme se va profundizando la ensoñación, la realidad perceptiva y la realidad fantaseada acaban fusionando. El mirar adentro y el mirar afuera se resuelven unitariamente en la bella imagen de los dos caballistas que galopan en la retina de la monja: "Por los ojos de la monja/ galopan dos caballistas" (vv. 21-22). Los versos finales del poema ilustran magistralmente este *vislumbrar de la fantasía* ("¡Qué ríos puestos de pie/ vislumbra su fantasía", vv. 31-32) que conduce, con erótico temblor, a superponer o entretejer ("bordar"), sobre la imagen del paisaje natural, la imagen fálica de dos hombres dispuestos a colmar su deseo.

---

formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre à travers la présentation de ses fantaisies". S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, 1985, p. 46.

Por ende, el verdadero fruto de la labor de aguja de la monja no es el decepcionante e insulso mantel de misa que le habrán encomendado sino este ensueño tejido de realidad natural y deseo erótico que nos propone el poema (naturalizando así su impulso sexual). Desde Freud no se ha dejado de señalar la continuidad que existe entre el sueño y la obra, siendo esta la culminación de la actividad onírica después de que su "materia bruta" (*Rhostof*) haya sido esclarecida, desenmascarada (*Entlarvtung*), y haya encontrado su forma o textura específica. La ensoñación es pues una primera experiencia estética que abre la puerta a la "figurabilidad" del deseo. Es precisamente lo que nos propone Lorca en este poema: la representación y escritura de otro deseo que aquel que borda la monja en su mantel, es decir el deseo por el cuerpo del hombre gitano antes que por vivir en el cuerpo de Cristo[20].

Pero es sin duda el poema "Thamar y Amnón", en la última sección dedicada a los romances histórico-legendarios, el que lleva a sus cotas más altas la correlación subrayada entre erotismo y onirismo. Este romance –cuyo hipotexto primigenio es el relato veterotestamentario contenido en el Libro II de Samuel– despliega un fuerte erotismo, con la habitual inclinación lorquiana hacia los temas más oscuros de la sexualidad, nimbado de nocturnidad y ensueño. Es precisamente el elemento onírico, ausente en la primitiva historia bíblica, el que actúa como operador de reescritura y como potenciador de la carga erótica de la anécdota.

Dicha dimensión onírica está claramente presente en la caracterización de Thamar ("Thamar estaba soñando/ pájaros en su garganta,/ al son de panderos fríos/ y cítaras enlunadas", vv. 13-16). En esta noche veraniega de calor sofocante y en estas "tierras sin agua" de Andalucía, el sueño, canto y posible baile[21] de Thamar van dedicados a la ansiada frescura que pide para su cuerpo desnudo ("pide copos a su vientre/ y granizo en sus espaldas", vv. 19-20). Su canto que también es llamamiento al deseo masculino –como lo era el sonsonete del pandero de Preciosa– es de una feminidad refrescante por ser de ascendencia lunar ("fríos panderos", v. 15, "cítaras

[20] Paralelamente a este deseo impío que se expresa a través de la ensoñación erótica de la monja gitana y contra la preceptiva religiosa, Lorca se complace en soñar con santos maliciosos, magnéticos, seductores y provocadores. Lo que desenmascara la voz poética en algunos poemas, en particular en los tres romances arcangélicos, es la potencialidad erótica que radica en las figuras bíblicas. La fantasía poética consiste esta vez en partir de la abstracción celeste de los arcángeles para revestirla de una corporeidad seductora, erotizada y sexualizada. En esta "revisitación" sacro-profana, los arcángeles traídos a la tierra y fantaseados por el yo lírico son bellos muchachos juncales, de rasgos agitanados y modales equívocos. Así es, por ejemplo, de San Miguel, que desde el promontorio de la torre de su iglesia contempla la romería y enseña garboso sus encantos moceriles, cifrados en los muslos que tienen para Lorca un atractivo superlativo. En el clima "imagístico-onírico" de este poema, el santo en su hornacina se asimila a un muchacho afeminado que se adorna, se peina, se mira en el espejo de su tocador ensayando pícaramente gestos y mohines cual *vedete* de un espectáculo cabaretero.

[21] Deducimos el baile del uso de la preposición locativa "por" ("Thamar estaba cantando/ desnuda por la terraza") que indica desplazamiento y movimiento.

enlunadas", v. 16). De igual naturaleza es el ansia de su hermano Amnón que también tiene para responder al deseo femenino una "fresquísima cama" (v. 50) y "una yedra de escalofrío/ [que] cubre su carne quemada" (vv. 51-52). El deseo erótico es fruto por tanto de esta necesidad apremiante del elemento refrescante que reclaman ambos cuerpos a fin de aliviar el sofoco de una noche canicular. El deseo incestuoso de Amnón surge en el poema de una visión que es análoga, aunque inversa, a la que encontramos en el primer romance del libro: "Amnón estaba mirando/ la luna redonda y baja/ y vio en la luna los pechos/ durísimos de su hermana" (vv. 33-36)[22]. La mediatización de la luna es en cualquier caso fundamental; en ella se originan el hechizo y el flechazo ("flecha recién clavada") que han de conducir a la relación incestuosa.

El elemento propiamente dramático del romance, que provoca la violación de Thamar por su hermano, procede del conflicto que surge entre el sueño nocturno de la mujer y la realidad que halla, al día siguiente y en horas diurnas, en la alcoba de Amnón. A diferencia de la versión bíblica, Amnón no precisa de ninguna treta para que su hermana acuda con sigilo culpable a su habitación. Este, todavía embrujado por el reflejo lunar, desea trocar la visión fantástica y erótica inoculada por el astro ("Toda la alcoba sufría/ con sus ojos llenos de alas", vv. 39-40) por una realidad clara y fija como la madrugada ("Thamar, bórrame los ojos/ con tu fija madrugada", vv. 57-58). Pero si bien la sed de agua-sexo se redobla en Amnón al ver a su hermana, el tránsito del sueño a la realidad es para Thamar fuente de una profundísima decepción. Mientras que ella pedía en sueños "copos a su vientre/ y granizo en sus espaldas" (vv. 19-20), solo encuentra en los besos de su hermano un débil hálito cálido e incordiante que suscita su rechazo ("Son tus besos en mi espalda/ avispas y vientecillos/ en doble enjambre de flautas", vv. 62-64). De ahí procede la furia de Amnón ("violador enfurecido", v. 93) que le lleva a abusar de Thamar en una escena rebosante de crudeza y de desenfrenada violencia sexual, donde el hielo codiciado se convierte en "linfa de pozo oprimida" (v. 45) que se desborda en un irrefrenable arrebato sexual, y en arroyos de sangre a raíz de la desfloración de la muchacha ("Ya la coge del cabello/ ya la camisa le rasga./ Corales tibios dibujan/ arroyos en rubio mapa", vv. 73-76). En el proceso del cumplimiento del deseo-sueño, el hielo (frío lunar,

[22] En "Romance de la luna, luna", según explicamos, el deseo erótico del niño procedía de una visión hipnagógica que confundía un reflejo de luna con una mujer gitana, aquí es la mujer que canta y baila la que se refleja en la luna. La ligazón entre ambos romances, que enmarcan en su inicio y fin el libro, es a todas luces evidente y reforzada por esta repetida imagen de los "senos duros/durísimos".

noche, principio femenino) se ha licuado y calentado ("tibios") bajo el efecto del sol (realidad diurna, principio masculino).

Este romance conclusivo del libro mantiene una estrecha relación con el primero y su cotejo permite desvelar cómo la tensión entre la vigilia-realidad y el (en)sueño es fundamental en el proceso de poetización y de dramatización. En el caso de "Romance de la luna, luna", la sugestión de la visión hipnagógica, al despertar el deseo, conducía a la muerte, concebida esta como sueño profundo; en "Thamar y Amnón" el despertar del ensueño, la confrontación con la realidad lleva a la negación del deseo y al drama de la violación.

La expresión del erotismo en *Romancero gitano*, muchas veces de connotaciones dolorosas, marcada por la insatisfacción y la frustración sexual, mezcla indisolublemente las pulsiones del amor con la amenaza de la muerte. A esta nos proponemos dedicar el último apartado de este trabajo analizando las relaciones que mantiene con el sueño y el soñar.

3. Sueño y muerte: soñar la muerte, morir soñando

Dentro de *Romancero gitano* uno de los mejores exponentes de la íntima relación que unen el amor y la muerte es, cómo no, el acertadamente nombrado "Muerto de amor". Aparte de entrelazar indefectiblemente los dos conceptos en su mismo título, este romance destaca por sus cualidades oníricas, en la línea del mejor "sonambulismo" lorquiano. En muchos aspectos este poema está emparentado con el famoso "Romance sonámbulo", aunque difieren en su respectivo planteamiento.

En "Muerto de amor" el amante despechado, frustrado en su deseo de alcanzar a la amada, situada significativamente en una eminencia metafórica y lejana ("los altos corredores", v. 2), sueña su propia muerte a modo de *consolatio*. Es la luna menguante, en forma de "ajo" (v. 9), quien impone en el *ojo* del amante dolorido la idea de la muerte ("En mis ojos, sin querer,/ relumbran cuatro faroles", vv. 5-6). La parte central del poema corresponde al desarrollo de esta proyección imaginaria del joven donde se ve ya muerto y anticipa su sepelio con presencia de plañideras y coro de ángeles tocando música celestial. La ruptura en el uso de los tiempos verbales, con la irrupción del imperfecto del indicativo (empleado por su valor inactual y no como pasado), introduce la visión macabra y de autocomplaciente desolación. Toda la escena soñada discurre sin cronología clara, los acontecimientos se agolpan en una temporalidad que

se alarga indefinidamente gracias al matiz aspectual durativo del imperfecto. En esta noche inacabable de muerte soñada, deseada y anticipada, tres cortejos lloran al fallecido[23].

Lo extraño y paradójico de este romance es que el sueño de la muerte se impone con una nitidez que acaba ocultando la realidad. En especial la realidad de un amor que, se supone, ya no va dirigido hacia el joven gitano, provocando su desesperación y el deseo alucinatorio de la muerte. Pero lo que el poema mantiene en una total indeterminación es qué pasa en realidad, qué insoportable realidad pretende disimular la madre a su hijo en actitud protectora en la primera estrofa. Así que lo que ocurre en "los altos corredores" (v. 2) y en los "oscuros salones" (v. 46) de la casa de la amada está envuelto en un tupido misterio y difuminado en una irrealidad más onírica que el propio sueño de la muerte elaborado por la mente amarga del joven gitano.

El vaivén entre sueño (plasmado con claridad) y realidad (diluida en escritura visionaria) desemboca en una escena final que introduce al lector en la mansión de los señores donde reside la amada, como corolario de la escena inicial ambientada en la casa del joven gitano y su madre. Allí se produce un acontecimiento de gran intensidad emocional expresado crípticamente: "Siete gritos, siete sangres,/ siete adormideras dobles,/ quebraron opacas lunas/ en los oscuros salones." (vv. 43-46). El motivo de la muerte parece duplicarse, con la presencia de la sangre, de las adormideras y de los agudos gritos que rompen los espejos (las lunas del salón hacen eco a la luna de "agónica plata" del principio del poema, v. 9)[24].

Lo que sí queda bastante claro al final del poema es que lo que ha muerto es un amor, cortando de raíz las promesas reunidas en "coronitas de flores" (v. 48) funerarias y separando a los amantes cuyas "manos cortadas" (v. 47) se pierden, igual que sus "juramentos" (v. 49), en la nada.

Este poema guarda una evidente relación con "Romance sonámbulo" donde se da una oscilación constante entre onirismo y realidad que, a la postre, no es sino un movimiento pendular entre las dos orillas de la vida y de la muerte. La principal diferencia entre los dos poemas es que en "Muerto de amor" el protagonista sueña su muerte mientras que "Romancero

[23] La ruptura de la muerte, al filo de la noche ("el arco roto de la media noche"), acarrea de hecho una paralización del tiempo que ya no puede fluir, y se queda como estancado en un intenso dolor del que da cuenta la concurrida comitiva funeraria ("un minuto intransitable de cabelleras y nombres").

[24] ¿Será que ha muerto la amada, impedida por los señores en su amor hacia el gitano? o, al revés, ¿será la escena de un nacimiento, la representación encriptada de un parto, imaginario, del niño que hubiera podido nacer del amor contrariado, y está por tanto abocado a la muerte? Así lo interpreta Marcello Mangano en "L'erreur affective de la mère. Une analyse coinemique de *Muerto de Amor* de Federico García Lorca", *Gradiva. Revue Européenne d'Anthropologie Littéraire*, vol. XIII, n°1, 2012. Relaciona M. Mangano los "telegramas azules" con el anuncio de nacimiento de un niño varón que no podrá ser y analiza toda esta escena como las diferentes etapas de un parto, desde los gritos hasta la rotura de aguas en los salones tenebrosos del útero…

sonámbulo" nos ofrece el sueño de una muerta; una mujer cuyo sueño está eternizado en la muerte.

"Romance sonámbulo" es un poema de tal densidad que nos atendremos a unos pocos apuntes y observaciones. Lo más notorio a lo largo del romance es el continuo balanceo entre la fantasía onírica donde se expresa lo deseado y el mundo de la realidad material y hasta prosaica: "Verde que te quiero verde./ Verde viento. Verdes ramas./ El barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña" (vv. 1-4).

Estos cuatro versos aperturales resaltan un rotundo contraste entre el misterio de los dos primeros versos –por el carácter enigmático de la instancia enunciadora que afirma una intersubjetividad inasignable, y por la presencia obsesiva del color verde (anáfora y epanadiplosis) de atribución desconcertante– y la trivialidad de los dos últimos. El segundo verso enfatiza, por la cesura, el tránsito a otro orden de realidad ("verdes ramas"), una realidad ya reconocible y puramente referencial donde el adjetivo se aplica con propiedad a la naturaleza. Los dos últimos versos enuncian una evidencia absoluta, casi carente de interés por su obviedad ("el barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña"), siendo dos sintagmas nominales en forma de meros apuntes descriptivos de un orden perfectamente racional y realista (el mundo de las cosas en su sitio). Esta alternancia entre dos polos, entre un mundo onírico de contornos indefinibles y repentinos vislumbres de realidad muy concreta, se erige como principio organizativo de la primera parte del poema. A la evocación surrealista de la muchacha gitana entregada al sueño en su baranda ("ella sueña en su baranda,/ verde carne, verde pelo", vv. 5-6) sucede el diálogo entre el mocito y el compadre, de factura realista y con trasfondo histórico-sociológico (gitanos contrabandistas que andan huyendo de la represión de la guardia civil).

Pero progresivamente se pierde la referencia a la realidad y se impone otra modalidad discursiva y representacional. En la secuencia dialogada, el mocito pretende cambiar su realidad concreta y vital, la de un contrabandista gitano que se mueve entre la mar y la montaña, por otra realidad, soñada, anhelada, hecha de tranquilidad doméstica y sedentarismo. Contra el vagabundeo azaroso y trepidante aspira a la inmovilidad reconfortante de un hogar. Este "trato" o trueque que propone al padre de la mujer gitana se declara imposible o, por lo menos, implica otro tipo de consecuencias más allá de lo formulado. Porque detrás de este deseo ("quiero cambiar", v. 25), correlato del "verde que te quiero verde", se expresa una voluntad de "neantización", de enajenación y desposeimiento que se confunde con la muerte ("Si yo pudiera, mocito,/ este trato se cerraba./ Pero yo ya no soy yo./ Ni mi casa es ya mi casa", vv. 31-

34). Entendemos que esta realidad con la cual sueña el mocito es una realidad extinta y mortífera[25].

Toda la parte final del poema se ordena en torno a este foco de atracción que son las "verdes barandas" (v. 50), los "[b]arandales de la luna/ por donde retumba el agua" (vv. 51-52), en busca del cumplimiento del deseo y del reencuentro (imposible) con la amada. Paulatinamente la dualidad sueño/realidad ha sido desplazada por el paradigma sueño/muerte. La visión epifánica del final del romance identifica definitivamente el sueño de la gitana con la muerte, aclarando todas las incógnitas del texto[26]. El poema nos propone así en, los versos postreros, la imagen gráfica del rostro de la gitana eternizado en estado de sueño, petrificado en *rigor mortis*, sostenido por un "carámbano de luna" (v. 77). Todo el romance resulta ser por tanto la puesta en escritura de la muerte de un sueño y del sueño de una muerta.

El motivo, fundamentalmente onírico, que representa la imposibilidad de llegar a algún sitio, de alcanzar el lugar adonde se quiere ir ("las altas barandas", "los altos corredores") está presente en varios poemas: "Prendimiento de Antoñito el Camborio", "Romance sonámbulo", "Muerto de Amor", "Romance de la pena negra", "Romance del Emplazado". En este último la movilidad constante y pertinaz del Amargo, personaje sonámbulo y alucinado que deambula sin rumbo huyendo de la muerte, viene a recordarnos que, en el universo lorquiano, tan rico en elementos oníricos, existe una frontera a partir de la cual el sueño deriva en muerte. Para Lorca, los sueños profundos, abismáticos, conducen irremediablemente a la muerte. El adormecimiento significa pérdida del sujeto y aniquilación de la conciencia[27]. Así ocurre como hemos visto en "Romance de la luna, luna" donde el "cerrar los ojos", dormirse, bien podía equivaler a morir. El sueño profundo y perpetuo de la gitana en "Romance sonámbulo" es también sueño de muerte. En "Romance del Emplazado" el protagonista lucha contra el sueño (dormir) para impedir que se le imponga una visión onírica, la de la muerte que le vaticinaron. Sus ojos inquietos se resisten a cerrarse por la noche porque el Amargo no quiere soñar.

[25] Precisamente, con la mención de las heridas del mocito, por las que se desangra, se activa el proceso "metaforizador", se contagia el verbo del joven de un intenso lirismo cargándose de imágenes oníricas y fantásticas, lo cual es signo inequívoco de un delirio pre-agónico.

[26] Ya avisaba el poema en su inicio de que la gitana estaba "soñando en la mar amarga", es decir que su cuerpo estaba flotando en las aguas estancadas y verdes del aljibe mientras su mirada estaba fija y eternamente volcada hacia su sueño, hacia su mundo interior y la esperanza irrealizable de un amor doméstico ("Bajo la luna gitana,/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas").

[27] "*Le rêve de la nuit ne nous appartient pas. Ce n'est pas notre bien. Il est, à notre égard, un ravisseur, le plus déconcertant des ravisseurs : il nous ravit notre être. […] Tous les effacements de la nuit convergent vers ce néant de notre être. À la limite, les rêves absolus nous plongent dans l'univers du Rien*". G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 124-125.

Pretende así conjurar la muerte ("el otro lado", v. 5) apartando de sus ojos el "sueño de trece barcos", v. 7 (Caronte y el río Aqueronte). Por eso, contra la visión onírica y fluvial prefiere enfocar sus ojos "limpios y duros/ escuderos desvelados" (vv. 8-9) hacia el norte de la montaña[28].

Por fin, como remate y colofón a esta parte mencionaremos uno de los poemas donde la muerte está superlativamente presente: el "Romance de la Guardia Civil española". Nos centraremos tan solo en la última estrofa que arroja una nueva luz sobre el extenso relato de la ciudad gitana arrasada y donde se condensa todo el ingenio lorquiano: "¡Oh ciudad de los gitanos!/ ¿Quién te vio y no te recuerda?/ Que te busquen en mi frente,/ Juego de luna y arena" (vv. 121-124).

Con esta estrofa final, el sujeto lírico celebra la pervivencia de la ciudad gitana en la imaginación creativa, no solo como recuerdo o huella memorial, sino como fermento, como materia fecundadora del verbo poético. Estos versos dan un vuelco a todo el poema que en su desarrollo narrativo venía a ser el relato de la destrucción apocalíptica de la ciudad gitana y la aniquilación de la imaginación en la hoguera del orden racionalista: "Pero la Guardia Civil/ avanza sembrando hogueras,/ donde joven y desnuda/ la imaginación se quema" (vv. 101-104). El triunfo de las fuerzas represoras de la autoridad contra la fuerza singular de lo gitano, es decir su capacidad imaginativa asimilada a lo poético[29], se revierte en este planteamiento final. Al disolver la realidad de lo narrado para llevarla sugestivamente al terreno de la fantasía lúdica y onírica, el yo poético acaba desmontando su propio relato poético –que consagraba el triunfo de la Guardia Civil–, y afirma su propia facultad para suscitar y resucitar, con su canto imperecedero, la ciudad gitana, que no es más que "[j]uego de luna y arena" (v. 124). Hemos de entender que todo el poema no ha sido otra cosa que un espejismo de luz y de polvo, que es una mezcla de sueño (luna) y de fina realidad (arena). Por su naturaleza onírica y mítica (fundamentada en el *muthos* de un Lorca que asume las funciones de aedo y mitógrafo), la

[28] Sin embargo, esta escapatoria resulta ser una falacia como señalan los innumerables indicios que apuntan a la ineluctabilidad de su muerte. Es más, en su estado de cansancio y alucinación el Amargo no se percata de que está cumpliendo rigurosamente el programa de muerte que dictó la profecía ("Será de noche, en lo oscuro,/ por los montes imantados,/ donde los bueyes del agua/ beben los juncos soñando"). De modo que, al fin y al cabo, el movimiento de resistencia del Emplazado quizá no sea más que la resignación del propio hombre a su suerte, cumpliendo un programa de propedéutica a la muerte mediante una errancia alucinada equiparable a un soñar despierto.

[29] La descripción detallada de los festejos de Nochebuena hace hincapié en la creatividad, en la improvisación lúdica e infantil, en la inclinación a la fantasía y a la imaginación libre del pueblo gitano. Frente a esta libertad que recrea jubilosamente la Navidad, mezclando las referencias, adornando lo real con lo imaginario, el orden represor de los blancos se desata, destruyéndolo todo a su paso.

ciudad gitana es inmune a las peores agresiones de la realidad e indefinidamente rescatable por el canto poético.

A lo largo de este artículo hemos querido dejar constancia de la importancia que tienen el mundo de los sueños y la escritura onírica en la conformación del universo poético de *Romancero gitano*. Estos constituyen la materia prima de la que se nutre muchas de las piezas de este libro y que sirve para sustentar la creación de un tercer mundo, equívoco y poético, entre fantasía y realidad.

Francisco Umbral consideraba la temática onírica como fundamental aseverando lo siguiente: "Si Andalucía es naturalmente surrealista por esotérica, Federico es naturalmente surrealista por andaluz y por onírico, y su libro más surrealista es, naturalmente, su libro más onírico y más andaluz: *Romancero gitano*"[30].

Podemos coincidir plenamente en que el clima onírico es predominante en el libro, pero nos parece necesario matizar el entronque del poeta andaluz con la doctrina surrealista sobre la base de su recurso a esa densa materia onírica. El propio Umbral señalaba una diferencia fundamental que estribaba en el rechazo del "ilogicismo" y del irracionalismo en Lorca, y su proclividad al metaforismo que permite mantener el contacto con la realidad y asegurar una legibilidad en clave racional. Por eso, según hemos visto, lo que le interesa a Lorca son los estados periféricos donde se entreveran realidad y onirismo: el hipnagogismo, los pre-sueños, los sueños diurnos, las ensoñaciones… Otra diferencia de calado nos parece ser también la dramatización constante de la tensión entre el mundo de la vigilia y el mundo del (en)sueño, la tematización de las dificultades y frustraciones para encarnar la realidad soñada, la confrontación violenta y el desenlace mortífero de las ansias más íntimas, cuajadas en imágenes y estructuras oníricas, en su desembocadura con el mundo fenoménico.

Uno de los temas más reiterados en *Romancero gitano* es la imposibilidad de alcanzar al Otro, seguramente porque el sueño es la expresión de lo íntimo, el producto de una individualidad siempre singular donde la otredad no es sino proyección de sí mismo. Declaraba Roger Caillois al respecto: "*rien n'est plus personnel qu'un rêve, rien qui enferme davantage dans la solitude la plus irrémédiable, rien de plus rebelle au partage*"[31]. En el caso de Lorca,

[30] F. UMBRAL, *op. cit.*, p. 143.
[31] Citado por Michaël V. DANDRIEUX, *Le rêve et la métaphore*, París, CNRS Editions, 2016, p. 16.

el sueño bien puede ser baluarte y escudo de quien por su disconformidad personal se siente amenazado por una realidad "contrariante", pero es sobre todo el *medium* por el que comparte algo, especialmente con esos seres "de bronce y sueño" con los cuales se siente una afinidad vital y una empatía amorosa. Pero más allá del mundo gitano y de sí mismo, Lorca aspira a que su verbo poético trascienda cualquier cerco identitario y abola cualquier (de)limitación mutiladora. Este es sin duda el significado más profundo de su tropismo hacia los estados intermedios y contradictorios, y su exploración audaz de las fronteras, entre ellas las del sueño y la realidad. Así, aunque es la voz poética lorquiana personalísima, informada como está por un código propio de símbolos, imágenes y obsesiones singulares, también es una de las que más destaca en la lírica contemporánea por su desaforado afán de comunicación y universalización.

Grégory COSTE es catedrático de lengua y literatura española e imparte su docencia en las "clases preparatorias literarias" del Lycée du Parc (Lyon). Forma parte de distintos tribunales de oposiciones, entre ellos el de la *Agrégation* de español. Es antiguo alumno de la ENS-LSH, y se doctoró en la Universidad de Reims con una tesis sobre literatura española contemporánea titulada *Le Sujet à l'épreuve de la modernité : image, mythe et politique dans le roman d'avant-garde espagnol (1926-1934)*. Su labor investigadora se centra en la narrativa del primer tercio del siglo XX. Varias publicaciones suyas versan sobre la novela erótica popular, sobre las creaciones de los exponentes de la prosa de vanguardia y el proceso de rehumanización de la novela.

Grégory COSTE est professeur de chaire supérieure en CPGE littéraires au Lycée du Parc (Lyon) et membre de différents jurys, dont celui de l'Agrégation d'espagnol. Ancien élève de l'ENS-LSH, il est l'auteur d'une thèse en littérature espagnole contemporaine soutenue à l'Université de Reims sous le titre : *Le Sujet à l'épreuve de la modernité : image, mythe et politique dans le roman d'avant-garde espagnol (1926-1934)*. Ses travaux de recherche portent sur la prose fictionnelle du premier tiers du XXe siècle. Il a consacré diverses publications au roman érotique populaire, aux créations des prosateurs de l'avant-garde historique et au processus de réhumanisation du roman.

"ROMANCE SONÁMBULO" Y LA EMOCIÓN POÉTICA

ZORAIDA CARANDELL
Universidad Paris Nanterre

"Romance sonámbulo" es el cuarto poema de *Romancero gitano* y uno de los más célebres de García Lorca. Fue uno de los más tempranos del libro, pues el manuscrito conservado en la Fundación García Lorca lleva fecha del 2 de agosto de 1924[1]. El poeta se enorgullecía en la conferencia recital dedicada al poemario de haber logrado en este poema deshacerse de lo argumental:

> Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado 'Romance sonámbulo', donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica[2].

Un tenue hilo argumental y cromático lo vincula a los poemas anteriores, como siempre sucede en *Romancero gitano*, donde la trabazón de las imágenes se impone al lector, configurando un texto tan denso como el bordado de la monja gitana. Si bien "una dura luz de naipe/ recorta en el agrio verde" el nocturno perfil de los personajes de "Reyerta", el poema anterior, esta vez el verde domina un cuadro luminoso con alguna nota negra –el pelo de la muchacha– y blanca –el carámbano de luna. Asimismo, mientras "Reyerta" escenifica el sangriento ajuste de cuentas de los contrabandistas, "Romance sonámbulo" concluye con las imágenes de la muerte de la joven y de su amante, herido en los puertos de Cabra. Las frases nominales sitúan el poema fuera del tiempo al final de "Reyerta" – "Ángeles de largas trenzas

[1] Tomo este dato de Miguel GARCÍA POSADA, Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas*, Madrid, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1996, t. I, pp. 914-915. Significa este dato que el poema fue escrito justo después de "Romance de la luna, luna" y "Romance de la pena negra" en los últimos días de julio, y antes de "La monja gitana", fechado del 20 de agosto. En ese momento escribe Lorca a su amigo Melchor Fernández Almagro una carta en la que cita su poema "En la muerte de José de Ciria y Escalante", refiriéndose al amigo de ambos, "verde y frío", F. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, t. III, p. 808.

[2] F. GARCÍA LORCA, *ibid..*, p. 182. La conferencia fue escrita en 1935, mucho después de que Lorca acusara recibo de la estética de Dalí, admirador de "Romance sonámbulo" y muy crítico con el resto del poemario. Es posible que la insistencia en la ausencia de argumento de "Romance sonámbulo" viniera del propio Dalí, que admiraba justamente la ausencia de relato en el poema.

y corazones de aceite"–, y en tres de los cuatro primeros versos de "Romance sonámbulo". Por fin, el espacio agreste de los barrancos de "Reyerta" y de los bueyes del agua es reemplazado por un horizonte más abierto de mar y montaña, en el que destaca el cortijo de la muchacha de pelo verde y ojos de plata.

Al igual que en los poemas anteriores, que ponen en escena una muerte ritual –el niño amortajado, los jóvenes andaluces transformados en romanos y cartagineses–, "Romance sonámbulo" define la muerte como una pérdida de identidad del yo lírico y de los personajes. La puesta en escena de la muerte se desarrolla a lo largo de seis momentos diferenciados tipográficamente, que, aunque no constituyen estrofas propiamente dichas –puesto que el romance, composición de octosílabos asonantados en los versos pares, es un poema no estrófico–, sí destacan a simple vista[3]. La recurrencia del estribillo refuerza la importancia de estos seis apartados y en dos ocasiones "Verde que te quiero verde" los encabeza[4]; la repetición, al final del poema, de los cuatro versos iniciales, confiere una musicalidad y una forma circular al poema, remitiendo a los romances de ciego.

La arquitectura temporal de este romance nos conduce pues a privilegiar seis *estasis*, término que recogemos del francés "*stase*", usado por Jean-Claude Chevalier[5]. La estasis se emplea en castellano en el vocabulario médico, pero en francés designa un tiempo inmovilizado, configurado por la temporalidad del romance pero que coincide con la temporalidad de los sueños tal y como los entiende Freud en *La interpretación de los sueños*[6]. Esos marcos describen el instante fuera del tiempo del sueño, propio de la melancolía creadora, que infunde su atemporalidad a lo que observa. Al igual que el teatro de Lorca escenifica su visión paralizante[7], "Romance sonámbulo" pone en escena momentos en los que el presente describe

[3] La terminología admite sin embargo el uso de "estrofa" para diferenciar las distintas partes de un romance, *cf.* Isabel PARAÍSO LEAL, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000, p. 162. Este uso de estrofa presupone un concepto visual del verso y del poema, que no se reduce en este caso a su arquitectura métrica. Por parte de Lorca hay una reflexión sobre la diferenciación de las partes del romance, evidenciada por ejemplo en las "lagunas" de "Burla de don Pedro a caballo", verdadero "limo de voces perdidas". Las lagunas evidencian saltos en la diégesis y quiebran la unidad del sujeto lírico.

[4] Según Mercedes López Baralt, Juan Ramón Jiménez considera que la fuente del estribillo es popular, y recuerda haber oído una copla andaluza que comienza con "Verde que te quiero verde/ del color de la aceituna", "El misterio como ultimátum lorquiano: una relectura del 'Romance sonámbulo'", *Revista de estudios hispánicos*, I, 2014, p. 105. Otros testimonios recogidos por la investigadora corroboran la afirmación de Jiménez. López Baralt destaca también en su aportación la importancia del sicoanálisis y de lo popular en el poema. Remitimos también a su extenso estudio para la recopilación del estado del arte sobre "Romance sonámbulo".

[5] Jean-Claude CHEVALIER, "Architecture temporelle du 'Romancero tradicional'", *Bulletin hispanique*, 1971, pp. 50-103.

[6] Traducida en 1922 por García Morente para la editorial Revista de Occidente, la obra de Freud tuvo un hondo calado, sobradamente demostrado, en la poesía surrealista española.

[7] Tomo el término de Miriam BALBOA ECHEVARRÍA, *La visión paralizante. El surrealismo en el teatro de García Lorca*, Michigan, UMI, 1985.

algo fuera del tiempo, como sucede en el estribillo y en los primeros versos. Los seis tiempos aislados, como escenas de teatro, pueden reagruparse en tres partes principales, y su carácter teatral ha sido ya comentado por la crítica[8]. Nos hallamos en definitiva ante apartados que pueden ser definidos como cuadros o estampas, término usado para las escenas de *Mariana Pineda*, escrita en la misma época, y en la que se advierte la misma obsesión pictórica[9]. Podría definirse "Romance sonámbulo" como un drama en tres actos y seis cuadros[10].

Los dos primeros cuadros, de los versos 1 a 12 y 13 a 24, se centran en la descripción de la muchacha y de su entorno.

Los cuadros tercero y cuarto, de los versos 25 a 52 y 53 a 60, ponen en escena el diálogo entre padre y el pretendiente de la muchacha, herido de muerte.

Los cuadros quinto y sexto, de los versos 61 a 72 y 73 a 86, se centran en el reflejo de la muchacha muerta en el aljibe.

Las tres partes hacen intuir un relato con grandes omisiones. Desde el punto de vista métrico y rítmico, Lorca replantea las características del género situándolo en la tradición europea de la balada. Reúne las vertientes dramáticas, épicas y liricas del romance, de una forma que recuerda las baladas de tradición alemana (en las que lo narrativo alterna con las intervenciones de los personajes) y las baladas francesas (como las de Verlaine, rematadas por un ritornelo y un envío, cuyo equivalente estructural se halla en el estribillo y los leitmotiv del poema).

Estudiaremos a lo largo de un análisis lineal la formación de un relato horadado, cuya densidad semántica es fruto de una serie de hilos entreverados y presentes de forma intermitente: un hilo argumental, en torno al tópico frecuente en Lorca de los amantes separados por la muerte, un hilo figurativo, que aúna lo cromático, lo pictórico y lo descriptivo, y por fin, la experiencia del extrañamiento que conlleva la pérdida de la identidad del yo lírico y de los personajes, y la renovación rítmica, métrica y genérica del romance. El resultado de estos hilos

[8] La bibliografía sobre el poema es muy extensa, entre otros aportes sobre el tema, *cf.* Rupert ALLEN, "An Analysis of Narrative and Symbol in Lorca's 'Romance sonámbulo'", *Hispanic Review*, 36, 4, 1968, pp. 338-352; Norman C. MILLER, "'Romance sonámbulo', an archetypal drama', *Hispanic Journal*, 2, 1986, pp. 17-24; Alan SMITH, "Cómo se anda en un sueño: el 'Romance sonámbulo' de Federico García Lorca", *Revista Hispánica moderna*, 1993, pp. 65-72 y M. LÓPEZ BARALT, *op. cit.*

[9] Las referencias a las artes visuales son frecuentes en el teatro lorquiano. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es una aleluya erótica, y las estampas de Mariana Pineda, otra "muerta de amor", tienen también un carácter pictórico. La obra se estrenó en 1927 con decorados de Salvador Dalí.

[10] En una carta José María de Cossío de enero de 1927, Lorca copia un fragmento del "Romance popular en tres estampas y un cromo *Mariana Pineda*", que es el relato de Amparo de la corrida de toros "con divisa verde y negra" en Ronda la vieja, en F. GARCÍA LORCA, *Obras…*, *op. cit.*, t. III, pp. 936-939.

es la emoción suscitada en un receptor interno al poema, que, aunque no aparece representado directamente, sí tiene un papel efectivo en el romance.

1. Ella sueña en su baranda

Como en un romance de ciego, los primeros versos se abstraen del tiempo de la narración para llamar la atención del auditorio. Introducen una primera persona, "te quiero", desvinculada del resto del poema, alusiva al yo del juglar o al yo poético unitario de *Romancero gitano*, figura de la voz lírica por excelencia y semejante al yo que interviene esporádicamente en algunos romances[11]. La harmonía cromática y sonora del primer verso contrasta con su extrañeza semántica: "que te quiero verde" sorprende al lector por su aparente incongruencia y la desinencia de primera persona, la "o" de "quiero", deshace la homofonía de "e", llamando la atención sobre la "o", equivalente estructural de otros dos significantes de la excepción en los versos siguientes: "el barco sobre la mar", "el caballo en la montaña". Alternan lo femenino y lo masculino, marcando la separación entre ambos géneros, que destaca a todos los niveles del poema. Dicha alternancia se comprueba a nivel macro estructural entre las tres partes del poema, centradas sucesivamente en la muchacha, en los dos hombres, y de nuevo en la muchacha, y a nivel microestructural en el interior de un mismo verso (oponiendo "viento" y "ramas", "barco" y "mar", "caballo" y "montaña"), y es resaltada por la oposición entre lo definido y lo indefinido, dentro de un dístico: a lo indefinido en los dos primeros versos ("verde viento, verdes ramas") sigue el uso del artículo definido en los dos siguientes ("el barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña"), mientras que los versos 7 y 8 vuelven a lo indefinido ("verde carne", "pelo verde"). Este juego de equilibrio sintáctico contribuye a la harmonía del romance, confiriéndole un ritmo que recuerda al de la canción. La musicalidad es destacable en la utilización de ritmos binarios y ternarios que recuerdan a los palos del flamenco, gracias a la alternancia rítmica de octosílabos dactílicos ("Verde que te quiero verde"), trocaicos ("verde viento, verdes ramas") y mixtos ("el barco sobre la mar").

[11] Las intervenciones del juglar, propias del romance de ciego, aparecen también en las obras teatrales de Lorca como *La zapatera prodigiosa* donde el titiritero, que no es otro que el zapatero disfrazado, comenta su relato con exclamaciones. Del mismo modo que en un romance de ciego, el poema está realzado por comentarios del narrador ("Qué apetitosa talabartera" en el acto 2 de *La zapatera prodigiosa*, "qué noche nochera" en "Romance de la guardia civil española"). La poesía interviene aquí como una forma de intensificar el relato.

El cromatismo desempeña un importante papel en el dinamismo del poema. Como sucede en el estilo barroco, descrito por Heinrich Wölfflin como dinámico y pictórico[12], el verde es usado de modo no realista, al igual que en otros poemas del *Romancero gitano* (Antoñito el Camborio es "moreno de verde luna"), y posiblemente recuerda a las hadas fatales de verde cabellera de "Nuits rhénanes" de Apollinaire. El intenso colorido recuerda también el de pintores fauvistas, y está cargado de semantismo como sucede en *La raie verte*, de Henri Matisse, también conocido como *Portrait de Madame Matisse.* Contribuye la omnipresencia del color verde a desdibujar la anécdota y a destacar el carácter pictórico del poema, reforzado por el claroscuro que introduce "con la sombra en la cintura", con un cambio de luz semejante al introducido por la línea verde en el mencionado cuadro de Matisse. El juego de luces y sombras en el poema remite al barroco y resalta la importancia del componente onírico[13]. El estilo pictórico, según Heinrich Wölfflin, se caracteriza en la pintura barroca por su dimensión atectónica, propia de un espacio abierto, y por el carácter predominante del movimiento sobre las líneas.

La descripción de la muchacha en el primer cuadro (vv. 1-12) está enmarcada por el estribillo, y es la de un sujeto ciego y estático: "las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas". A la primera versión de Lorca "muerta plata", sigue "fría plata", también evocadora de un letargo próximo a la muerte. El cuerpo de la joven está parcialmente en la sombra, es atraído por lo oscuro[14]. La ensoñación (evocada por el único verbo conjugado de la principal en "ella sueña en su baranda") hace de ella una figura expectante, como muestra su postura, asomada a la baranda. Se trata de una postura típica del cortejo, y Lorca hizo un dibujo con una baranda en el piso, espacio, por antonomasia, de la Julieta y de la novia expectante[15]. La metagoge que obra en los dos versos finales del primer cuadro opera una reificación de la muchacha y anima a los objetos que la circundan y forman del paisaje detallado a continuación.

Todo el segundo cuadro (vv. 13-24) es presidido por una metagoge que, tras la reificación de la muchacha de ojos de plata (que, por metonimia, transforma en frío metal el cuerpo de la

[12] Sobre la influencia de Wölfflin en la poesía de los años 1920, *cf.* Zoraida CARANDELL, *Le soleil noir du sens. L'oxymore dans la poésie espagnole de l'âge d'argent (1916-1936)*, Bruselas, Peter Lang, 2020, pp. 280-304.

[13] Este procedimiento de invasión cromática interviene también en "Norma y paraíso de los negros", en *Poeta en Nueva York*, donde el color azul se apodera del paisaje. En cuanto a la influencia del barroco en la poesía de los años veinte, remito a mi estudio Z. CARANDELL, *Le soleil …, ibid.*

[14] La sombra, además de característica de lo barroco, remite al personaje del auto sacramental de *La vida es sueño* interpretado por Lorca y a la oscuridad de lo que ha muerto o no ha nacido, como lo muestra el ruego de Yerma: "Señor que florezca la rosa/ no me la dejéis en sombra" (*Yerma*, Acto III).

[15] Este dibujo, que figura en un ejemplar de la segunda edición de *Primer Romancero gitano* dedicado a Rafael Suárez Solís, ha sido reproducido en un facsímil editado por Iberia en 1988.

joven, semejante a los metales y peñascos de "Romance del emplazado"), da vida a la higuera –"frota"– y al monte –"gato garduño". El juego de alternancias entre lo masculino y lo femenino contribuye a preparar el imposible cumplimiento del deseo amoroso. A la lija de las ramas se unen las "pitas agrias", adjetivo también empleado en el "agrio verde" de "Reyerta", que no solo ha de entenderse como una sinestesia que une la vista al gusto, sino en su sentido etimológico del latín "acer", "agudo o cortante". Las pitas forman parte de un paisaje donde la naturaleza animada es hiriente como una navaja.

Las interrogaciones "¿Pero quién vendrá? ¿y por dónde?" reactivan la figura del narrador de romance, que despierta la curiosidad del público. Destacan el carácter estático de la muchacha "ella sigue...". En el poema, "soñar en" tiene un doble significado. Designa en el primer cuadro el espacio en que se sitúa la muchacha, y en el segundo ("soñando la mar amarga"), el objeto del sueño: la inmensidad del mar, y su cáliz de amargura, que incluye el significante mar, y se identifica en cierto modo a él. La aliteración de "a" en este verso refuerza la analogía entre sonar, mar y amarga. Esta indeterminación de "soñar en", a medio camino de la descripción topográfica y del onirismo, contribuye a desrealizar la imagen de la muchacha y anuncia su posterior desaparición. Ya en esta escena, la muchacha es enteramente abarcada por el verde: "verde carne, pelo verde" es un quiasmo protagonizado por el color, que también absorbe, en el estribillo "verde que te quiero verde", a todo lo demás. El protagonismo del color y el claroscuro cinematográfico son muy propios del momento –por ejemplo, en *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch en 1918. Esta invasión cromática del verde halla su equivalente fónico en las aliteraciones, que lo invaden todo; "soñando en la mar amarga" desdibuja al oído los límites entre el mar y el sabor, que pertenecen a un mismo territorio del sueño.

2. Pero yo ya no soy yo

La segunda parte del texto rompe con la enunciación inicial, introduciendo un diálogo entre dos personajes. Los cuadros tercero (vv. 25-52) y cuarto (vv. 53-60) se centran en dos figuras masculinas, padre y amante, cuya identidad es enigmática. Sin ningún tipo de señal de interlocución, comienza un diálogo semejante al entablado entre la luna y el niño en "Romance de la luna, luna". El diálogo entronca con la tradición germánica de la balada y su dimensión teatral. Los versos marcan esta interlocución, que parece sucesivamente atribuible al joven (vv.

25-30), al padre (vv. 31-34), de nuevo al joven (vv. 35-40), y al padre (vv. 41-46), por fin al joven (vv. 47 a 52).

La alternancia de la interlocución reproduce la circularidad comprobada en todos los niveles del texto. Ambos locutores son reconocibles gracias a las anáforas ("Compadre...", atribuible al joven) y a la repetición de dos versos "Pero yo ya no soy yo/ ni mi casa es ya mi casa", atribuible al padre. El diálogo introduce una forma de heterología, pero los personajes no se materializan mediante una descripción desde el exterior. Son voces sin cuerpo, fantasmas surgidos de un desplazamiento enunciativo, al que se añade un cambio de tonalidad. Frente a la dimensión descriptiva de la primera parte, la segunda introduce un diálogo casi trivial: cerrar un trato, morir decentemente, pedir hospitalidad al compadre, son expresiones que revisten una dimensión costumbrista propia de la copla popular o de la farsa[16], y recuerdan la tonalidad de "La casada infiel". La cotidianeidad desaparece del diálogo cuando la sangre que mana del pecho del joven es metaforizada en "trescientas rosas morenas" e invade toda la escena: "rezuma y huele alrededor de tu faja". Al igual que en el primer cuadro ("con la sombra en la cintura"), el talle es asociado a la muerte y a lo oscuro[17]. Los tópicos andaluces de la conversación se desvanecen ante la desrealización de la figura del padre "pero yo ya no soy yo/ ni mi casa es ya mi casa", que arrastra consigo el paisaje circundante, y ante la visión fantástica de un yo que se desangra mientras anhela alcanzar las barandas donde se encuentra la amada.

Como una reescritura de las muchas narrativas de la muerte que abundan de "Diálogo del Amargo" en *Poema del cante jondo* a los presagios luctuosos de *Bodas de sangre o Amor de don Perlimplín*, el cuadro aúna lo popular y lo poético. "Trescientas rosas morenas/ lleva tu pechera blanca" es una antítesis rojiblanca que une la juventud y la muerte. Las rosas morenas designan la sangre oscura, coagulada, el momento en que deja de correr la sangre. Como sucede en la nana del caballo de *Bodas de sangre* y en "Canción del jinete", donde el perfume de flor de cuchillo es la sangre, aquí la sangre huele, cual rosa oscura. La metáfora de la muerte del amante desangrado halla su corolario en la pérdida de la identidad del padre, identificada a la de la casa: "Pero yo ya no soy yo/ ni mi casa es ya mi casa". Este cuadro concluye con un dístico, "Barandales de la luna por donde retumba el agua", que puede ser atribuido o bien a uno de los dos personajes, o bien a un archienunciador del poema, retomando la figura, no

[16] La descripción jocosa de la muerte interviene en la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Seña Rosita*, así como en *La zapatera prodigiosa*, donde se produce una deformación caricaturesca, por ejemplo, en el acto II: "Le daré diez puñaladas certeras en esta disposición que me parece estupenda".

[17] La cintura también remite a la muerte violenta en "Muerte de Antoñito el Camborio": "Ya mi talle se ha quebrado/ como caña de maíz".

representada pero presente en la enunciación, del narrador del romance. La repetición del espacio "baranda" en "barandales" produce una reverberación semántica, propia de la insistencia de un relator del romance, y contribuye a la emoción poética.

El primer locutor renuncia a los atributos que lo definen, caballo, montura y cuchillo. Expresa el ansia de la quietud, de la tranquilidad, de cambiar lo exterior y móvil por objetos domésticos: "mi caballo por su casa", "mi montura por su espejo", "mi cuchillo por su manta" (vv. 25-29), los objetos designan la quietud doméstica y remiten al matrimonio, al que alude "este trato" y cuya metonimia es la cama[18].

Los versos 47 y siguientes pueden ser atribuidos al mismo sujeto de la enunciación, el amante a quien espera la muchacha asomada en la baranda. El cambio mismo de la interlocución contribuye a la transformación onírica de los personajes, muy propia de la novela del momento, que recuerda el *stream of consciousness* anglosajón. La plegaria del joven parece dirigirse no solo al padre de la muchacha, sino a un público plural, y hace intervenir la interlocución propia del romance, que increpa a los personajes y a los auditores mediante un plural. De tal forma, los auditores se sienten involucrados en el desarrollo de la anécdota, anécdota cuyo valor es, por otra parte, principalmente ese, vincular al público. En el cuarto marco (vv. 54-60), la subida de los dos compadres hacia las "verdes barandas"[19] tiene todas las características de una ascensión espiritual, que gracias al sufrimiento eleva a los protagonistas. Asociados, los rastros de sangre y de lágrimas (vv. 55-56) evocan rítmicamente la complementariedad de dos fluidos corporales de marcado significado religioso y que ambos pueden ser conservados, como reliquias, en un cáliz.

La oposición cromática entre la transparencia de las lágrimas y del agua y el rojo de la sangre es recurrente en el poema (la mar amarga y el agua del aljibe, frente a las trescientas rosas morenas de la sangre). Conforme ascienden los personajes hacia las barandas, los objetos se animan, en una metagoge que personifica la casa, los farolillos y los panderos de cristal. La música de los panderos y la luz de los farolillos acrecientan el carácter espectacular de esta ascensión, llamando de nuevo la atención del público gracias a la contradicción entre el instrumento de percusión y el uso de un material invisible, frágil y cortante como el vidrio. Al

[18] La cama es también una imagen alusiva al matrimonio en el primer cuadro del acto II de *Bodas de sangre*, donde la criada le dice a la novia que una boda es "una cama relumbrante con un hombre y una mujer".

[19] El uso de lo que Jean Cohen denomina un epíteto impertinente es aquí el resultado de un proceso pictórico de generalización del verde, que se apodera de todo el escenario. Este proceso es común al teatro lorquiano de entonces, por ejemplo, en *Amor de don Perlimplín*, "se mueren de amor los ramos". La metagoge se dobla de una metonimia.

igual que la primera parta del poema concluye con una naturaleza amenazadora, la segunda parte termina con un ominoso presagio. Las pitas agrias, las lijas y el cristal anuncian un desenlace fatal.

3. En el rostro del aljibe

El cuarto cuadro se abre con la repetición del estribillo. Como sucede en el teatro de García Lorca, el carácter rítmico de los versos oculta a veces un significado luctuoso, como puede ser en este caso la muerte de la gitana, omitida en el relato horadado[20]. La repetición es aquí una forma de omisión. El ascenso de los dos hombres en el tercer marco –"ya suben los dos compadres"– ha finalizado (v. 63, "subieron"). El paisaje se llena de estigmas –rastros de sangre y lágrimas– y la multiplicación de sinestesias contribuye a reforzar el papel de los sentidos en la forja de las imágenes. El viento, que produce una sensación táctil, tiene un sabor ("raro gusto de hiel"), a su vez evocador de un color ("menta y albahaca"). Los versos 64 a 66 insisten en la sensorialidad y el carácter contradictorio del viento, apodado, en "Preciosa y el aire", "viento verde".

El diálogo de los dos hombres que buscan a la niña amarga desaparecida –la repetición de "¿Dónde está?" (vv. 66-67) acentúa el dramatismo de la desaparición– se cierra con una analepsis, y evoca la figura de una muchacha aún viva, con "cara fresca, negro pelo,/ en esta verde baranda". El paso irremisible del tiempo es evocado con una variación del pretérito que recuerda el romance fronterizo. Además del paso ya mencionado del presente en el v. 53 al pretérito en el v 63, los versos 69-70, "¡Cuántas veces te esperó!/ ¡Cuántas veces te esperara" oponen el carácter puntual del pretérito y la duración del imperfecto, al igual que sucede en el romance tradicional.

El cortejo al que alude el poema, la figura de la mujer asomada a la baranda y expectante, o bien la alusión a esa misma espera por boca del padre –repetición de "cuántas veces" y uso de un pasado iterativo– ponen de realce la teatralidad de la exclamación. Todo el diálogo se inserta en el tejido del romance, sin signos de interlocución, y remite a los procedimientos del

[20] Un equivalente estructural de esta omisión se encuentra al final del primer acto de *La zapatera prodigiosa*. Mientras el niño y la zapatera se divierten con una mariposa, el niño olvida darle a la zapatera la noticia de la marcha de su esposo. El intermedio estético introduce una nota sostenida, que acrecienta la emoción del espectador o del auditorio sin dar una explicación.

romancero tradicional, insistiendo en la pérdida de la muchacha y en su amor frustrado. En un poema conocido de Lorca como "Romance de la pérdida de Alhama" se halla una reiteración parecida a la que existe aquí con el juego entre esperó y esperara. Son las palabras del alfaquí: "Bien se te emplea buen Rey. Buen rey, bien se te empleara". En el romance tradicional, la doble temporalidad presente/pasado juega con los dos destinatarios del romance: el Rey moro en el presente de la enunciación del alfaquí, y el auditorio del romance, en un futuro dentro de este pasado, expresado por "empleara" con valor de pluscuamperfecto[21].

Lo mismo sucede en "Romance sonámbulo". Nada puede cambiar el pasado, el amor de la joven es inalcanzable y la pérdida es definitiva. Mientras que el pretérito insiste en el carácter definitivamente terminado de un pasado al que no se puede volver, el carácter inacabado del imperfecto "esperara" se sitúa desde el punto de vista de la joven, regresando a una focalización interna, anunciadora del último cuadro, de nuevo centrado en el personaje femenino. Asimismo, el uso del subjuntivo como forma de pretérito recrea una imagen en un tiempo fuera del tiempo, suspendido en el aire, que recuerda la temporalidad de la ensoñación. Reencontramos aquí una de las características de la temporalidad del romance tal y como las define Jean-Claude Chevalier. El género juega sobre dos tiempos, el de la historia narrada y el de la enunciación del romance por un yo juglar ausente de la historia narrada, pero omnipresente a través de las numerosas repeticiones y figuras del poema.

El cuadro final, de los versos 73 a 86, consolida la metagoge que deshumaniza a la gitana y humaniza a las cosas que la circundan, como "el rostro del aljibe". La imagen del rostro en el agua, de raigambre clásica pues el reflejo en el agua aparece en el mito de Narciso y en todas sus variantes, entronca aquí con la inmaterialidad de la gitana, transformada en pura superficie reflejada en el agua. Este último cuadro se caracteriza por la verticalidad de las imágenes, que en vez de expresar la elevación hacia las altas barandas se hunden en la profundidad del pozo. El cante y el baile, a los que remitían los estribillos, los juegos de sonoridades y las homofonías del poema tienen en "se mecía" un significado luctuoso[22]. La metáfora del aljibe supone un hilo vertical que, desde el cielo, con el carámbano de luna, sostiene la imagen de la joven sobre el agua. La imagen remite a "Romance de la luna, luna" donde los versos "Por el cielo va la luna/

[21] Gracias a Manuel Fernández Montesinos, se conoce con precisión el contenido de la biblioteca de Federico García Lorca, que incluía numerosas recopilaciones del romancero tradicional entre las que figuraba el romance de la pérdida de Alhama.

[22] Ese mismo movimiento oscilante aparece en "Niña ahogada en el pozo. (Granada y Newburg)", en *Poeta en Nueva York*, con "lates para siempre definida en tu anillo". Resulta interesante tener en cuenta que Lorca, en su conferencia recital dedicada a *Poeta en Nueva York*, recuerda a una niña muerta en un aljibe en Granada. Varias son las figuras de jóvenes ahogadas, como Ofelia, en su teatro y en su poesía.

con un niño de la mano" describen la muerte del niño. La joven es visible a través de su imagen reflejada en el aljibe, que retoma la isotopía inicial del frío como metáfora de la muerte ("ojos de fría plata"). Dentro del aljibe, la noche se refleja transformada en una miniatura, y la forma cilíndrica del pozo es semejante a la de una plaza. La metáfora fruto de esta aproximación en los versos 79 y 80, "La noche se puso íntima como una pequeña plaza" se justifica por la referencia a un elemento de comparación ausente, el aljibe. Lo interior y lo exterior, el cosmos y el espacio del sueño son reversibles y retoman la dimensión cubista ya presente en poemas anteriores como "Reyerta".

Como en otros poemas del principio de *Romancero gitano*, la intervención de la guardia civil en última instancia es una llamada al orden, un despertar dentro de la ensoñación. Así sucede al final de "Preciosa y el aire" con la llegada de los carabineros y en "Reyerta", con el juez y los guardias civiles[23]. La reducción del espacio que opera "La noche se puso íntima" introduce uno de los significantes más frecuentes en Lorca, el de lo minúsculo[24].

El epílogo del poema es la repetición del estribillo en su versión más amplia, los cuatro versos iniciales del poema. La circularidad del romance, caracterizado por su armonía, es la nota sostenida final. Como señala Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico*, la repetición en la poesía no es redundante. Al replantear el cuadro inicial, el poema se abstrae del tiempo y opera de nuevo un desplazamiento enunciativo. Las rupturas tonales del poema socavan el edificio narrativo. Al equiparar la muerte con una transmigración de los seres y de las formas, "Romance sonámbulo" le confiere a la metamorfosis una dimensión creativa que culminará en las obras más surrealistas de Lorca, como *Poeta en Nueva York*, donde el poema "Muerte" expresa la transformación incesante de las cosas, o la escena "Ruina romana" de *El público*, en la que las figuras de Pámpanos y Cascabeles se transforman, la una en pos de la otra. Todo es mudanza, y del espíritu de la muchacha queda solo una brisa verde, una esperanza frustrada en el viento. La musicalidad del poema estriba en la intensidad, fruto de las repeticiones.

[23] Como suele suceder en la poesía de García Lorca los papeles no son unívocos y la guardia civil, que tiene un papel violento en "Prendimiento de Antoñito el Camborio" donde los guardias civiles "beben limonada todos" y se convierte en inhumana y destructora en "Romance de la guardia civil española".

[24] Sobre esta tendencia de la estética lorquiana, véase la conferencia "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII" en F. GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, t. III, p. 78-87 y María Encarnación Vázquez Seco de Lucena, *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad, Servicio de publicaciones, 1990.

"Es un hecho poético puro del fondo andaluz", escribe Lorca de "Romance sonámbulo"[25]. La renovación del romance lorquiano supone cuestionar los fundamentos narrativos del género en su globalidad. No es tanto fruto de la fragmentación propia del lenguaje de las vanguardias como de una mímesis de lo irracional, que opera un desplazamiento de la enunciación y del marco espaciotemporal del poema. La metagoge y la metonimia están al servicio de una representación que trasciende lo narrativo desrealizando los personajes y los objetos y siguiendo una lógica onírica, que anuncia la visión evadida de la poesía lorquiana, defendida en 1928 en su conferencia "Imaginación, inspiración, evasión".

Poema de horizontes anchos, en que la mirada se posa en el mar y la montaña antes de adentrarse en la verticalidad del aljibe, "Romance sonámbulo" recrea una atmósfera de intimidad propicia a la emoción poética, metaforizada por la omnipresencia del color verde al que sería absurdo dar el significado determinado de antemano, pobre y reductor de un diccionario de símbolos. La nota visual de lo verde desborda sinestésicamente en un perfume de menta, hasta invadir el paisaje visual y acústico. Las verdes ramas, las verdes barandas y la verde cabellera de la niña amarga muestran que no existe un significado unívoco del color en la poesía lorquiana, pues su sentido es el resultado de una aventura poética singular, la de este romance. La aventura poética es una acción sencillísima en la que el auditor y el lector paran mientes. El barco, la mar, el caballo, la montaña, la niña amarga, el joven herido, el rostro del aljibe, la gitana, son los rostros de una poesía que transforma las apariencias, en un relato en el que faltan eslabones y nuevos personajes impactan la imaginación, y donde el color hace las veces de hilo narrativo, introduciendo una forma de arbitrario. El romance horada y posterga lo narrativo para favorecer el movimiento, la interlocución y la emoción del público, recreando un auditorio invisible en el poema, pero presente en un fuera de campo, el del vosotros plural a quien se dirige el ruego del yo joven –"dejadme subir"–, en la plaza invisible de una ciudad mental, la ciudad de luna y arena que anida en la frente del yo lírico al final de "Romance de la guardia civil española".

La parte de misterio, de inconsciente, late en la transformación de las cosas de la mano del duende. Para que se produzca un hecho poético, es necesario invocarlo, rítmicamente, con la danza de las palabras y el compás hondo del cante. Narrar no es decirlo todo. En una alocución sobre *Mariana Pineda*, Lorca se refiere a su versión de la heroína: "no he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de

[25] F. GARCÍA LORCA, *Obras…*, *op. cit.*, t. III, p. 182.

placeta”[26]. El espacio incongruente esbozado en el cuadro final resulta congruente si se considera que el poema es un romance: “La noche se puso íntima, como una pequeña plaza”. Bien pudiera ser esa noche íntima el espacio del relato horadado. Una noche para contar romances, en una plaza recoleta, donde un público oye devotamente la historia de la muchacha de pelo verde y ojos de fría plata, sostenida por un carámbano de luna. Una noche de poesía, tal y como la reclama Lorca en el Ateneo enciclopédico. Lorca pide a su auditorio: “yo ruego a todos que por un momento nos sintamos amigos íntimos todos, que olvidemos las proporciones de la sala, las curvas de terciopelo que orlan palcos y platea y nos hagamos la ilusión de que estamos en una pequeña sala donde un poeta con toda su modestia y sencillez va a daros sin desplantes ni orgullo lo mejor, lo más hondo que tiene”[27]. Ni palcos, ni platea. Unas altas barandas y una casa poblados de fantasmas van a convertirse en una pequeña plaza donde sobreviene la emoción poética pura, pues “una lectura de versos por el propio poeta es un acto íntimo, sin relieve, donde el poeta se desnuda y deja libre su propia voz”[28].

Zoraida CARANDELL es catedrática de la universidad Paris Nanterre desde 2012 y especialista de la poesía española del siglo XX. Es codirectora del CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines) y presidenta del CERMI (Centre d’Études et de Recherches sur les Migrations Ibériques). Ha publicado varios estudios dedicados a la poesía de vanguardia y a las obras de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Miguel Hernández. Entre sus últimos trabajos figuran *Le soleil noir du sens. L’oxymore dans la poésie espagnole de l’âge d'argent* (Peter Lang, 2020) y *Lectures de Poeta en Nueva York. García Lorca ou la déréliction lyrique* (Presses Universitaires de Rennes, 2020).

Zoraida CARANDELL est professeure des universités à l’Université Paris Nanterre depuis 2012 et spécialiste de la poésie espagnole du XXe siècle. Elle est co-directrice du CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines) et présidente du CERMI (Centre d’Études et de Recherches sur les Migrations Ibériques). Elle a publié diverses études sur la poésie d’avant-garde et les œuvres de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda et Miguel Hernández. Parmi ses derniers travaux, on trouve : *Le soleil noir du sens. L’oxymore dans la poésie espagnole de l'âge d'argent* (Peter Lang, 2020) et *Lectures de Poeta en Nueva York. García Lorca ou la déréliction lyrique* (Presses Universitaires de Rennes, 2020).

[26] *Ibid.*, p. 359.
[27] *Ibid.*, p. 175.
[28] *Id.*

"HAN MUERTO CUATRO ROMANOS Y CINCO CARTAGINENSES": PROSAISMO Y MITO EN "Reyerta" de Federico García Lorca

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO
Universite Bordeaux Montaigne
UR 3656 AMERIBER

"Reyerta" es el tercer romance del poemario de Federico García Lorca titulado *El Romancero Gitano*, publicado en 1928. Es inútil contar aquí la vida[1] del poeta y dramaturgo, nacido en Fuente Vaqueros (Provincia de Granada) en 1898 y asesinado por milicianos falangistas en 1936, probablemente cerca del pueblo de Alfacar (Provincia de Granada) sin que se haya descubierto todavía su cuerpo. Huelga recordar que, como poeta, forma parte de la llamada "Generación del 27" con, entre otros, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Damaso Alonso, Jorge Guillén o Rafael Albertí. Esta generación se identifica como tal, en particular, por su participación activa en el programa cultural del Ateneo de Sevilla para la celebración del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora que devolvió al poeta cordobés, después de más de dos siglos de casi olvido, la importancia que tiene hoy en las letras hispánicas. La obra de este poeta se caracteriza por un estilo, el gongorismo o culteranismo, que se arraiga en la escritura conceptista[2], la cultura greco-latina y la mitología, y linda a veces con lo críptico por el uso de metáforas a menudo extremadamente refinadas y por juegos etimológicos o lingüísticos eminentemente complejos, características que le habían hecho desaparecer del Parnaso poético de los siglos XVIII y XIX y que forma parte del "ADN poético" del *Romancero gitano* como mostraremos a continuación.

El *Romancero gitano* consta de 18 poemas que adoptan, todos, la forma del romance tradicional. Nos detendremos más adelante sobre la importancia estructural de esta elección estilística por parte del poeta, pero recordemos, ante todo, por si fuera necesario, unos elementos importantes sobre esta forma poética. Se caracteriza por sus versos octosilábicos, o sea versos de arte menor, con rima asonante en los versos pares únicamente. Es un poema sin limitación de versos (aunque generalmente relativamente breve).

[1] Para más datos bio-bibliográficos: Ian GIBSON, *Federico García Lorca: una vida*, Madrid, Alianza editorial, 1985.
[2] Sobre el "conceptismo": Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte del ingenio* [1648], Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

Históricamente, el romance viejo es un poema oral de origen popular y anónimo. Los primeros romances aparecieron durante el siglo XV. Los cantaban juglares (se habla de poesía juglaresca) que iban de pueblo en pueblo y que se sabían los romances de memoria. Los temas podían ser épicos (sobre el Cid Campeador, la epopeya de Carlomagno, los infantes de Lara, la reconquista etc.), o bien líricos[3]. Los romances viejos convocan un lenguaje sencillo y se caracterizan por su gran parquedad de medios (que hay que relacionar, entre otras cosas, con el uso de versos de arte menor) pero a la vez por su capacidad de dramatización de los acontecimientos relatados alternando, por ejemplo, fases dialogadas y fases descriptivas. Como poesía oral, los romances captan a los oyentes cuya imaginación, estimulada por un léxico sencillo y expresivo, participa plenamente de la teatralización de la historia contada, teatralización consubstancial de este género poético. A partir del Renacimiento, se empieza a poner por escrito esta poesía puramente oral y anónima para no perder un patrimonio cultural clave en la historia literaria de la península y se constituyen poemarios llamados "cancioneros". Estos cancioneros y los romances que los constituyen se conocen como "romancero viejo" o "romances viejos". Los poetas "cultos" empiezan también a apoderarse de esta forma poética y a escribir romances, esta vez, firmados: son los romances nuevos, publicados y reivindicados por autores bien identificados a partir de los siglos XVI-XVII y hasta hoy. El *Romancero gitano* se inscribe pues en una larga tradición poética de origen popular y "remotivada" a lo largo de los siglos.

Cuando sale el *Romancero* obtiene un éxito inmenso, pero no deja tampoco de provocar la incomprensión para no decir el rechazo violento por parte de algunos artistas exteriores al grupo del 27, en particular el pintor Salvador Dalí y el cineasta Luis Buñuel. Los dos artistas acusan el poemario de Lorca de ser puro folklor andaluz y gitano. Bien se sabe que el título de la película de Buñuel, *El perro andaluz*, es una mordaz indirecta hacia Lorca. Allen Josephs y Juan Caballero, recuerdan en su edición del *Romancero* que:

> Buñuel [y] Dalí […] llamaban "perros andaluces" a los béticos de la Residencia, poetas simbolistas insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social preconizada por Buñuel […]. Resulta que El perro andaluz antes de ser el título de la película, de un libro de poesía que proyectaba Buñuel. En una carta Buñuel lo era escribe: "El de mi libro de ahora es El perro andaluz, que nos hizo mear de risa a Dalí y a mí cuando lo encontramos. He de advertir que no sale un perro en todo el libro"[4].

[3] Recomendamos la lectura (parcial o entera) del famoso Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Austral, 2010.
[4] Federico GARCÍA LORCA, *Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 88-89.

Ahora bien, como lo veremos a lo largo de este análisis, la obra dista mucho de ser una obra folklorista poniendo en escena una Andalucía de pandereta ya que como lo dice el mismo Lorca la obra es un:

> [r]etablo de Andalucía, pero antipintoresca, antifloklórica y antiflamenca. Lo llamo gitano no porque sea gitano de verdad, sino porque canto a Andalucía y el gitano es en ella la cosa más pura y más auténtica[5].

De hecho, como lo vamos a ver, el hito estético del *Romancero gitano* consiste en crear una tensión permanente entre una realidad trivial, un suceso banal, y el tratamiento poético de dicha realidad que la trasciende transformándola en una visión universal y cósmica.

"Reyerta", tercer poema del *Romancero gitano* relata una riña banal y sangrienta, probablemente durante una partida de naipes entre gitanos, que acaba trágicamente con la muerte de uno de los combatientes. Sin embargo, ya desde el primer verso del romance y hasta el final, este suceso trivial o se ve estatizado y mitificado hasta tal punto que la riña potencialmente sórdida se convierte en verdadera tragedia. Encontramos en este poema todos los rasgos característicos de la escritura lorquiana en el *Romancero*: el recurso a la misma forma del romance, la presencia de metáforas y símbolos estructurantes y características del poemario (la luna, los caballos, el color verde, para citar los más conocidos), imágenes fulgurantes que participan de una estética apta para crear un retablo cósmico que abarca el mundo natural, el mundo espiritual, los pueblos y los ríos y una Andalucía que cobra dimensiones de mundo o de universo.

En el *Romancero*, gitanos, judíos, romanos, niños y contrabandistas, planeta y arcángeles, todos son andaluces, todos forman parte del universal personaje de la Pena andaluza. El hecho de convocar los versos populares tradicionales de la poesía española es la reivindicación de las raíces populares ancladas en el mismo corazón de la historia literaria española. Como en el romancero tradicional, el poema cuenta una historia con muchos elementos de dramatización (rupturas, anuncios, presagios, diálogos etc.) y con una progresión interna en tres momentos con un principio, un corazón y un final.

Lorca, relatando una simple riña entre gitanos, convocando los recursos del romancero viejo y de una escritura refinada heredada del conceptismo y del gongorismo, que roza con el

[5] Antonina RODRIGO, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975 citado por A. Josephs y J. Caballero en F. GARCÍA LORCA, *op. cit.*, p. 91.

surrealismo, elabora una poesía que consigue trascender lo folclórico, lo local para convertir al mundo gitano andaluz en una representación de lo humano y poner en escena el tema universal de la condición humana.

Para demostrar estas afirmaciones seguiremos los pasos del mismo poema que se presenta como un tríptico (un retablo), o un drama en tres actos. De hecho, desde el principio hasta el verso 22 entramos de inmediato en pleno corazón de la reyerta, los versos 23 a 30 ponen en escena a los representantes de la justicia, o sea del orden establecido, y, por fin, los versos 31 al final cierran la tragedia dándole una conclusión que ofrece como última imagen nada menos que una "agitanización" del universo o una universalización del mito gitano.

El poema empieza *in medias res* o sea en plena acción. Desde el verso 1, es de notar el uso de los artículos definidos "la mitad", "el barranco". El artículo definido tiene la propiedad lingüística de presuponer el conocimiento por parte del receptor del objeto introducido en el discurso[6]. En cambio, aquí, el artículo crea una tensión: no se da ninguna localización concreta, ignoramos de qué "barranco" se trata y sin embargo la voz poética lo enfatiza de tal manera que se impone de entrada como si fuera un lugar universalmente conocido. Es un recurso bien conocido de los relatos míticos: el principio del mito es que su conocimiento está compartido por todos sin que se necesite contextualizar. La tensión creada por esta simple configuración, que vamos a encontrar de nuevo a lo largo del poema, pone inmediatamente en alerta la imaginación del lector: sabemos que va a ocurrir algo importante en este escenario que se impone por sí mismo como esencial. Huelga subrayar que la palabra "barranco" está, además, puesta de relieve al final del primer verso, creando un efecto de suspensión en el espacio del poema y de suspense, o sea otro estimulo potente de la imaginación.

La referencia realista, concreta, a las "navajas de Albacete" (ciudad famosa por sus navajas y sus puñales) en el segundo verso connota una violencia y una brutalidad, de momento, virtuales. Adivinamos que algo sórdido está ocurriendo, pero sólo viene sugerido. El verso 2, como el anterior, es puramente nominal como si la acción estuviera suspendida, como si se tratara de una especie de cuadro viviente. Es de notar que el poema parece aquí focalizarse enteramente sobre las navajas: el primer verso nos ofrecía una visión amplia del barranco y de

[6] "la luna es redonda", "el sol brilla hoy", "la tierra es un planeta azul", es inútil decir primero "hay una luna, un sol, una tierra" para saber de qué estamos hablando.

repente las navajas (ni siquiera sabemos cuántas) invaden el espacio de la representación como invaden el espacio del verso. La mirada del lector está bajo el control de la voz poética un poco como en el cine, versión moderna del teatro.

Luego, en el verso 3, surge una inesperada nota estética con la evocación de la sangre. El adjetivo "bella", puesto de relieve al principio del verso de manera totalmente inesperada parece orientar la historia hacia algo menos trágico de lo que se podía esperar, pero esta percepción viene inmediatamente contradicha por las dos palabras siguientes. Cada una de las dos consigue, además, crear un nuevo choque en el lector: "bellas de sangre" es una imagen fulgurante de las navajas enrojecidas por la sangre vertida es también una imagen gracias a la que el color rojo viene a superponerse a las percepciones anteriores. Funciona un poco como un oxímoron o, mejor dicho, como una agudeza paradójica. El lector debe aceptar el juicio estético que a su vez va a orientar su percepción de la escena. Nos alejamos cada vez más de la literalidad del hecho contado (una sórdida riña) para ir hacia un relato fundador de algo universal. El adjetivo "contrarias" condensa en sí solo la quintaescencia de lo que está ocurriendo: dos o más protagonistas, seguramente gitanos (por la referencia a Albacete), han sido heridos durante una reyerta. No olvidemos que el título ya ha orientado nuestra lectura. Otra vez, lo que llama la atención es lo fulgurante de un discurso poético que, con una gran parquedad de medios, consigue evocar una escena compleja en una sola palabra. En este sentido, encontramos la herencia de la escritura conceptista al servicio de una escritura que roza con el surrealismo[7]. Este verso nominal, como los dos anteriores, es el tercer movimiento de la ascensión dramática: lugar, protagonistas (bajo la forma de una sinécdoque ya analizada), sangre, es decir heridas. La ausencia de verbo en los tres primeros versos hace que el tiempo se detenga literalmente haciendo de nosotros los testigos mudos de un momento de eternidad, justo antes de que entremos en el corazón de la tragedia.

Por fin, llega el verbo en el cuarto verso. Está conjugado en presente y está puesto en primera posición en el verso. Este tiempo es muy importante ya que estamos en la acción inmediata pero también en un tiempo sin fin. El presente es otro recurso bien conocido del mito. Se instala la acción en un tiempo ahistórico y eterno, que no acaba jamás. El verbo "relucir" da la imagen de la hoja de la navaja. Solo hay un color al principio del poema, el de la sangre, pero hay también luz ("relucir"). Adivinamos la presencia del sol. La comparación y la metáfora son figuras frecuentes en la poesía de Lorca, como en la poesía conceptista. Aquí es la de "los

[7] Recordemos que *Le manifeste du surréalisme* de André Breton fue publicado en 1924.

peces" que mueven sus colas antes de morir (metáfora frecuente en el *Romancero gitano* que elabora su propio corpus metafórico con referencias culturales ancladas en la historia de Andalucía: cristianas, musulmanas, gitanas, greco-latinas, populares y cultas). La muerte, ya presente a través de las navajas y de la sangre, se afirma aquí simbólicamente. El hecho de que Lorca recurra a este símbolo que encuentra su origen entre los primeros cristianos perseguidos que utilizaban el pez como señal entre sí (ya que en griego es el anagrama del nombre Cristo que, en la tradición cristiana, se sacrificó para salvar a los humanos) participa también de la universalización del mito gitano o, para citar de nuevo a Lorca, de la "agitanización" del universo.

En el verso 5, hay que notar la brutalidad de la expresión "dura luz" que es la evocación de un sol despiadado que se refleja en los naipes. La presencia de los naipes nos revela el origen probable de la reyerta: una riña por causa de una trampa. Otra vez, el verso es enteramente nominal y pone de relieve la palabra clave, "naipes", la causa de la reyerta. El suspense suscitado por este verso nominal, deja al lector preso del malestar creado por la referencia a la "dura luz". Pocas palabras bastan para crear sensaciones, expectación, ansiedad, etc. Y para dar vida al relato mucho más allá de las palabras en sí.

El verso siguiente nos proporciona otro elemento de comprensión del porqué de la reyerta: la evocación del "tapete verde" y sobre el cual se encuentran los naipes incriminados (los del jinete montado sobre un caballo llamado precisamente "caballo"). La ira de los jugadores se expresa de manera metonímica como si fuera la de las mismas figuras ("caballos enfurecidos") dando a la escena una tonalidad épica y una innegable nobleza además de borrar las fronteras entre los objetos y los seres humanos en un proceso de dinamización y de dramatización total de esta escena. Pero aparece también una simbólica propia de Lorca. El color verde (además "agrio": lo que añade dureza), que viene siempre asociado con la muerte ("verde que te quiero verde" del "Romance sonámbulo"), no es, en ningún modo, el color de la esperanza. La aliteración en "r" ("recorta en el agrio verde") produce una especie de amplificación sonora de del significado del adjetivo "duro". Los cinco sentidos (la vista, el oído, el tacto, el gusto con las frutas presentes, "granada" y "aceituna" e incluso el olfato con las flores) vienen solicitados a lo largo del poema que es también una experiencia sensorial y no únicamente intelectual.

Las tres palabras en posición final de los tres versos 4, 5 y 6 ("peces", "naipes", "verde") participan de un paradigma propiamente lorquiano de signos, de evocaciones simbólicas directamente relacionados con la muerte, así como, a continuación, los "caballos", los "jinetes" y el "toro" (pensemos en el toro del *Guernica* de Picasso).

El verde es el color de la descomposición de la muerte, pero también el color del agua inmóvil[8], elemento mortífero cuando no corre y otro símbolo de muerte en la poesía lorquiana. El caballo y el jinete evocan los caballeros del apocalipsis y en particular el caballo pálido de la muerte, pero expresan también la presencia gitana en sí dado que los gitanos andaluces son también jinetes, se desplazan a caballo (véase el "El Romance de la luna, luna"). En estos versos otra vez se mezclan el acontecimiento trivial de la riña (el perfil del jinete de los naipes españoles) y el mito: los caballos permiten la evocación del mundo idealizado de los gitanos que van a caballo, siempre libres, pero al mismo tiempo, el caballo es símbolo de muerte, como ya lo he dicho. Caballos y jinetes empiezan y cierran los dos versos en una pareja a la vez disociada sintácticamente e indisociable conceptualmente.

El verso 9 marca una nueva ruptura, una nueva sorpresa ya que nos encontramos, de repente, en la copa de un olivo, lo que puede suponer una visión más panorámica de la escena y que, a la vez, inscribe la escena en una naturaleza andaluza estilizada. Otra vez, se instala el suspense dado que el verso se detiene literalmente en la cima del árbol sin que, de momento, sepamos hacia dónde mirar.

La respuesta propuesta por el verso 10 completa la imagen de una manera a la vez fulgurante y asombrosa. Claro, podemos suponer que se trata aquí de las madres de los protagonistas que lloran la muerte de sus hijos anticipando los funerales y al mismo tiempo, en este movimiento constante de yuxtaposición de lo prosaico del acontecimiento y de estetización del mito, las dos viejas mujeres forman una especie de coro antiguo, participando, como en la tragedia griega, de la teatralización del drama ya que su tristeza y sus llantos conmueven y hacen participar al lector. Visualmente, esta imagen surrealista e imposible de dos viejas sentadas en la copa de un olivo supone una superposición de los espacios un poco como en un cuadro cubista en el que en el mismo marco se superponen varios aspectos de la realidad de la misma manera que el poema superpone suceso y mito, reyerta y combate mitificado.

Después de este paréntesis de dolor, los versos 11 y 12 dramatizan la vuelta a la violencia. El toro es, claro, la imagen de Andalucía, del mundo de los gitanos, pero es también una forma primaria de violencia: algo terrible e impresionante está ocurriendo con la muerte como testigo y como actor.

[8] Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves* París, José Coti, 1942 (en particular el capítulo sobre el agua estancada).

El verso 12 nos propone una imagen extraordinaria que evoca el furor. La metáfora, como bien lo recuerda Gerard Genette[9], es un tropo fascinante porque crea un microrrelato, una minificción condensada dentro de la historia principal. Aquí, la visión fugaz de un toro subiéndose "a las paredes" materializa en pleno campo andaluz otro espacio mucho más claustrofóbico y sobre todo totalmente desconectado con la localización inicial como si otra realidad invadiera esta realidad inicial provocando un malestar y una turbación innegables. Notamos que después de los ocho primeros versos caracterizados por sus imágenes fulgurantes e inmóviles en los que solo aparecían dos verbos, los cuatro versos siguientes (vv. 9-12), en cambio, introducen un dinamismo trágico en la medida en que las acciones que ponen en escena están caracterizadas por su carácter ineluctable, incontrolable y fuera de toda temporalidad definida.

Los versos 13 y 14 en cambio se caracterizan por la intervención de un maravilloso familiar, de elementos maravillosos cristianos propios de la niñez. La realidad y estos elementos maravillosos se interpenetran, uno de los dos combatientes va a morir como lo induce el sintagma "agua de nieve". En efecto, es un doble símbolo de muerte, lo es por el agua y por la blancura y la frialdad de la nieve frecuentemente asociada con la muerte en la poesía de Lorca entre otros poetas. Recordemos que el blanco podía ser el color del duelo en el occidente cristiano y lo es en el mundo musulmán. La frialdad del agua contrasta con el inevitable calor inducido por las referencias al sol despiadado de la tarde, pero en vez de conllevar un sentimiento de bienestar se convierte en otro indicio de la muerte que acecha a los combatientes. Los "ángeles" que aparecen en este momento de la reyerta son curanderos maléficos. Notamos que, en este momento clave en el que se adivina la muerte de por lo menos uno de los combatientes, el tiempo del verbo ya no es el presente sino el pretérito imperfecto. Este tiempo, por su carácter iterativo, parece instalarnos de repente en una especie de relato instalado en el tiempo, pero un tiempo pasado, o sea una acción terminada, un tiempo indefinido, de leyenda ("Érase una vez…").

Los versos 15 y 16 completan la descripción de los ángeles y resulta difícil decidir si se produce una "agitanización" de los ángeles o bien si se trata de ángeles gitanos. Otra vez, la

[9] Gérard GENETTE, *Métalepse, de la figure à la fiction*, París, Seuil, 2004, p. 17: "*[u]ne figure est (déjà) une petite fiction, en ce double sens qu'elle tient en peu de mots, voire en un seul et que son caractère fictionnel est en quelque sorte atténué par l'exiguïté de son véhicule et, souvent, par la fréquence de son emploi, qui empêchent de percevoir la hardiesse de son motif sémantique : seuls l'usage et la convention nous font accepter comme banale une métaphore comme 'déclarer sa flamme', une métonymie comme 'boire un verre' ou une hyperbole comme 'mort de rire'*".

realidad prosaica (amigos de los combatientes) y la mitificación se mezclan en una imagen estéticamente perfecta. El sistema de rimas asonante en é-e ("Albacete", "peces", "verde", "jinetes", "mujeres", "paredes", "nieve", "Albacete") une a los protagonistas, las imágenes y los símbolos relacionados con la tragedia que acaba de ocurrir, o que está ocurriendo. Al mismo tiempo, vemos cerrase un círculo abierto con el verso dos cuyo sintagma principal ("navajas de Albacete") viene repetido en el verso 16. Este balance poético de la reyerta deja paso a una especie de lance imprevisto ya que el verso 17 está enteramente consagrado al nombre del protagonista (tanto la posición del verso, casi en la mitad del poema como su contenido identifican a "Juan Antonio el de Montilla" como protagonista principal de la acción). La transfiguración de la realidad en marcha desde el principio del poema sigue operando aquí. En efecto el nombre de la víctima es un nombre muy corriente, el nombre de un "valentón" como los hay muchos y sin embargo el mero hecho de consagrarle las ocho sílabas del verso le confiere una importancia estratégica esencial, ya que le convierte en el nombre del héroe, de la víctima sacrificial. El verso siguiente está en total ruptura con lo anterior ya que es muy brutal y muy concreto. Es un verso con un fuerte poder visual y terriblemente prosaico. El lector, en comparación con todo lo que viene antes, no puede sino sorprenderse. Huelga decir que tenemos aquí otro recurso que permite hacer participar el lector en la historia contada gracias a su imaginación (como en el caso de las imágenes increíbles del primer movimiento) lo que es una característica estructural del romance como género poético. El verbo de acción ("rueda"), en presente encabeza el verso, dándole un dinamismo innegable, pero viene inmediatamente contradicho por el participo pasado "muerto", creando un efecto de oposición irreconciliable y desesperada entre movimiento e inmovilidad, vida y muerte, que amplifica el efecto patético de la escena tal como la visualiza el lector.

Después de esta visión prosaica, humilde, del protagonista rodando cuesta arriba, en el polvo de la colina, se produce, en los versos 19 y 20, un ennoblecimiento paradójico de la escena mediante metáforas vegetales: el lirio es una flor magnífica aquí roja como la sangre y símbolo de muerte, en cuanto a la granada es a la vez el nombre de la ciudad, de una fruta andaluza y una metáfora mortuoria. Estamos en plena estética barroca a la manera de un Góngora. La muerte florece literalmente en un cuerpo que sigue moviéndose a pesar suyo, a pesar de la ausencia absoluta de principio vital siendo un simple cadáver. La fuerza de les imágenes atraen otra vez al lector en el corazón del texto.

Luego, en los versos siguientes (vv. 21-22), el cuadro se ensancha hasta el cielo con un vocabulario muy sencillo (como en los romances tradicionales caracterizados por una gran

parquedad de medios retóricos). Es un final cosmogónico sin embargo que convoca de manera estilizada el sentido popular andaluz de la religión (como en los versos 13 a 16) para elevarlo al nivel del mito poético. Por fin aparece en este momento estratégico, el final de la reyerta, la palabra fatídica, "muerte", hacia la cual converge toda la red alrededor de la rima asonante del romance (é-e). La trivial muerte de Juan Antonio el de Montilla en el fondo de un barranco se convierte, una vez consumada, en algo nada menos que mesiánico (pero un mesía gitano) en un Gólgota granadino, concluyéndose así el primer acto de la tragedia.

Estos 22 primeros versos cuentan desde su principio hasta su final letal la reyerta. En este primer movimiento hemos notado una dramatización fuerte del marco de la reyerta y a la vez una economía relativa de acciones traducida por una gran parquedad de verbos conjugados. La presencia masiva del presente instala la escena en una forma de tiempo indefinido y sobre todo infinito que puede perfectamente abarcar todas las épocas exactamente como en los mitos.

A partir de los versos 23 y 24 se interrumpe el hilo y caemos en una realidad vulgar, administrativa, opuesta a lo poético. La asociación del juez y de la guardia civil en el mismo verso parece cerrar toda posibilidad de justicia ya que, en el *Romancero gitano*, la guardia civil siempre representa el poder brutal y arbitrario. La benemérita, enemiga tradicional del gitano, llega a través del mundo de los gitanos y lo invade literalmente ya que invade todo el espacio del verso: la preposición "por" que expresa el movimiento de penetración por todas partes del espacio y que abre el verso y el verbo "venir" que cierra el verso no dejan ninguna escapatoria a los testigos del drama ni tampoco espacio poético libre para que la imaginación del lector pueda ver más allá de los guardias civiles. Es el auténtico enemigo.

La llegada de la guardia civil y del juez no impiden, sin embargo, que la tragedia se perpetúe. En efecto, la imagen extraordinaria del hilo de sangre parecido a una serpiente evoca la sórdida y secreta maldición de la vendetta, de la sangre que se manifiesta para ser vengada. La sangre derramada pide venganza a través de la metáfora de la serpiente, el animal maldito de la discordia. Otra vez en estos versos (pero este fenómeno es característico de todo el poema) las metáforas se superponen las unas sobre las otras, y cada una cuenta su propio micro relato trágico. La riqueza de las evocaciones es inversamente proporcional a la parquedad de medios lingüísticos convocados en estos versos de arte menor. El prosaísmo brutal de la evocación de la sangre resbalada viene inmediatamente completado por el malestar que induce el verbo "gemir" tanto por su significación que evoca el dolor y el sufrimiento apenas aguantados como por su asociación con la sangre a quien confiere una mortífera y paradójica vida animal

identificada, otra paradoja, con la serpiente que es un animal de sangre fría (como la sangre del muerto) y cuya presencia hace más perceptible la aliteración en "s" que caracteriza estos dos versos.

Y, de repente, una voz habla. Esta voz, que se dirige con respeto a los guardias civiles, que capta su atención y la nuestra, haciéndonos entrar en la ficción como testigos privilegiados, intensifica la dramatización de la acción, y le da dignidad al relato. Nos podemos preguntar si no será la voz del poeta-demiurgo presente en su propia obra y que rompe el "cuarto muro" la que se expresa aquí. La frontera entre el mundo real, el del lector, y el de la ficción se borra brevemente aquí en la medida en que nosotros, los lectores, ya no somos simples lectores-espectadores exteriores a la acción sino testigos convocados al lado del locutor que se dirige así a los guardias civiles. Este juego especular sobre la cuestión de la ficción pertenece plenamente al pensamiento barroco y participa también plenamente de la transformación de la percepción del suceso inicial en algo trascendente y universal acerca de la vida y de la muerte ("lo de siempre").

La evocación inesperada de los romanos y de los cartaginenses en los versos 29 y 30 abre en el poema otra temporalidad la de un ciclo histórico antiguo, el de las guerras púnicas entre Roma y Cartago y cuyo episodio más famoso en la península es, sin duda, el del cerco de Numancia. El suceso inicial se convierte, pues, por la fuerza del verbo poético, en un acontecimiento épico-trágico relacionado con la antigüedad y los gitanos se funden en la evocación de los dos pueblos más famosos de la antigüedad española. Sin embargo, no desaparece tampoco la realidad más cotidiana y familiar en la medida en que, en los colegios jesuitas en particular, se solía dividir a los alumnos, según sus competencias escolares, entre romanos y cartagineses.

La tercera escena empieza con una vuelta al paisaje. La "tarde loca de higueras/ y de rumores calientes" (vv. 31-32) evoca la atmósfera agobiante de una tarde andaluza habitada por el zumbido de los insectos y el cuchicheo de la gente. Otra vez, hay que sacar de cada palabra toda su significación (literal, simbólica, etimológica) para luego asociarla, completarla, reorientarla gracias a las asociaciones con las otras palabras. La tarde, personificada, se convierte en la quintaescencia de la tragedia. El paisaje es claramente otro protagonista de la tragedia. Un paisaje habitado por las higueras, árbol típico de Andalucía, pero también árbol de mal agüero (Cristo maldice una higuera que no puede darle frutas cuando llega a Jerusalén). La fatalidad milenaria, la participación de la naturaleza (que es un protagonista misterioso y duro

en total sinergia con los gitanos) y del espacio confieren al drama la amplitud de una tragedia universal y cósmica. Se acerca ya la noche: cae desmayada en los jinetes. La personificación de la noche es otra transformación de la realidad sensible gracias a la cual el universo, el cosmos se rinden ante lo trágico de esta muerte. Todo esto es a la vez concreto y magníficamente metafórico, hondamente andaluz y maravillosamente universal. Las metáforas y las minificciones, las historias, las sendas referenciales que introducen en la ficción, las evocaciones ancladas en la realidad puramente física (desmayada, los muslos heridos), se entremezclan, se completan y se fertilizan para hacer emerger en el lector una representación íntima rica, compleja, conmovedora y patética.

Y, de hecho, los cuatro últimos versos (vv. 35-38) marcan la vuelta de los ángeles y la vuelta a lo poético totalmente alejado esta vez de cualquier referencia al contenido de la tragedia. Estos ángeles siniestros son las mujeres que lloran durante el entierro ("de largas trenzas/ y corazones de aceite"). El romance transfigura definitivamente a estas mujeres transformándolas en parcas gitanas cuyo corazón hace correr el aceite sagrado en sus venas en vez de sangre y que ungen el cuerpo difunto con el aceite sagrado de la extremaunción y también el poniente, o sea el oeste, la muerte esperan al final de la jornada y de la vida (recordemos que en el cristianismo el este, donde nace la luz, simboliza la vida mientras que el oeste, donde el sol se pone, evoca la muerte. Las iglesias tienen una orientación este-oeste). Desaparece el paisaje y se ensancha el espacio hasta parecer únicamente habitado por los ángeles gitanos.

Esperamos haber demostrado que el romance "Reyerta", como todo el *Romancero Gitano*, convoca recursos poéticos, estilísticos y estéticos arraigados tanto en la tradición poética española como en la modernidad de la "Generación del 27" que permiten transformar un banal suceso en una tragedia humana universal a pesar de que haya ocurrido en una geografía muy específica (Andalucía) y un grupo humano minoritario y generalmente estigmatizado (los gitanos andaluces).

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 la literatura barroca española y más específicamente sobre el teatro de Lope, Calderón, Vélez de Guevara y 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 la littérature baroque espagnole et plus spécifiquement sur le théâtre de Lope de Vega, Calderon, Vélez de Guevara et 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.

Padre: –*(Furioso.)* ¡Silencio! ¡Nadie es libre cuando yo no quiero! ¡En esta casa, mando yo todavía! ¡Dije a dormir!
Dolores: –¡Jamás cerraré los ojos! Si me dejás viva, ¡jamás cerraré los ojos! ¡Voy a mirarte siempre despierta, con tanta furia, con tanto asco!
Padre: –¡Silencio!
Dolores: –¡Te lo regalo el silencio! ¡No sé lo que haré, pero ya es bastante no tener miedo! *(Ríe, estertorosa y salvaje.)* ¡No te esperabas ésta! ¡Tu niñita, tu tierna criatura…!

Griselda Gambaro, *La malasangre*.

GRISELDA GAMBARO: EL CASO DE *LA MALASANGRE*, UNA PROBLEMÁTICA DEL PODER REPRESIVO, UN TEATRO ENTRE RELATO Y DRAMA

SYLVIE SURÉDA-CAGLIANI
Université de Perpignan Via Domitia – CRESEM

In memoriam à Francis Suréda et à Daniel Meyran

Es prácticamente imposible disociar la escritura teatral argentina del pésimo contexto político de los años 60-70-80 que la influencia. La mayoría de los textos dramatúrgicos de Griselda Gambaro, portavoz de la resistencia frente a la opresión, parecen directamente sacados de un espacio terrorífico. El teatro de Gambaro conjuga la idiosincrasia de un pueblo con el testimonio de la realidad política en la que está enmarcado. Construidos a partir de múltiples influencias, y en particular a partir de la del teatro del absurdo, y del grotesco criollo[1], los textos dramatúrgicos de Gambaro se inscriben en un género teatral como reflejo de una identidad del que se desprenden sistemáticamente la problemática específica de la tiranía del poder represivo.

En este trabajo nos apoyaremos en el estudio de su obra *La malasangre* escrita en 1981, en la que la dramaturga hace hincapié en la dialéctica del amo y del esclavo, e insiste en la lógica sado-masoquista del poder que triunfa, con la llegada de los regímenes totalitarios en América latina y más particularmente en Argentina en 1976. Gambaro da voz a su compromiso político plasmando en la mayoría de sus obras teatrales, la problemática compleja de la víctima y su verdugo[2].

Griselda Gambaro nace en Buenos Aires el 28 de julio de 1928 en el "Barrio de la Boca", barrio popular de la capital argentina. Su familia de medio social humilde desciende de italianos. Desde muy jovencita se apasiona por la lectura gracias a una biblioteca "socialista"

[1] El grotesco criollo es un género teatral argentino definido por el dramaturgo argentino Armando Discépolo (1887-1971) como "el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático […]. Puede establecerse un paralelo entre el "grotesco criollo argentino" y el "esperpento" de Ramón del Valle Inclán (1866-1936). En la mayoría de sus obras teatrales Griselda Gambaro utiliza el grotesco criollo para poner en escena sus personajes, unos títeres de carne y hueso, en situaciones a la vez irrisorias y dramáticas. Unos personajes caricaturizados que pasan de la risa a las lágrimas; sus muecas patéticas dan a sus rostros una expresión payasesca. El grotesco criollo puede compararse entonces con un espejo deformante que presenta una situación distorsionada.

[2] Ver Sylvie SURÉDA-CAGLIANI, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*. "De 'El desatino' *(1965) à* Antígona furiosa *(1986)*", Perpiñán, PUP, 2011.

situada en su barrio. Muy pronto sabe que su vocación es la escritura. Sus principios como dramaturga están apadrinados por "El Instituto Di Tella"[3] de Buenos Aires que es un centro cultural cuya vocación es promover el teatro argentino de vanguardia en los años sesenta. Gambaro forma parte de la generación de dramaturgos argentinos nacidos entre 1926 y 1934, marcados desde su niñez por los terribles ecos de la guerra civil española en 1936, y luego durante su adolescencia por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Esta generación quedará muy conmovida por los relatos sobre los sufrimientos en los campos de concentración infligidos por los nazis y también por las tremendas masacres provocadas por la bomba atómica. Todos estos acontecimientos despiertan en estos dramaturgos una consciencia política.

Para entender el teatro argentino actual y el de Gambaro en particular, es indispensable remontar al año 1884, fecha en la que se escribió la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que se enmarca en el "sainete criollo". "El sainete criollo" es una corta obra teatral que se dirige a un público de las clases populares. Su misión es presentar los problemas y las dificultades de la vida cotidiana del pueblo; a la vez que divierte al público, también lo conmueve con una parodia cómica y patética. Hoy, es un lugar común afirmar que el teatro argentino encuentra su origen en el *Juan Moreira*, sainete criollo, mimodrama gaucho[4], inspirado en la obra *Martín Fierro* de José Hernández (1822). A partir de ahí nace entonces un nuevo género teatral, el "Teatro Ríoplatense" con el *Juan Moreira* (1884). Alcanza su apogeo con la obra teatral *Barranca abajo* del uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910). El "Teatro Ríoplatense" pone en escena problemáticas sociales y personajes marginalizados. La reflexión acerca de los problemas sociales, el identificarse con los personajes, la puesta en escena de la emoción y de la diversión, son los elementos esenciales que caracterizan al "sainete criollo". Muchas de las obras de Gambaro, y en particular su obra *La malasangre* encuentran su filiación en el "sainete criollo" y en el "grotesco criollo".

A finales del año 1930 y principios del año 1931, Leónidas Barletta (1902-1975) escritor y periodista argentino, funda el "Teatro del Pueblo" en Buenos Aires. En 1952 crea el periódico político-cultural *Propósitos*, en el cual se afirma como opositor a los golpes militares, y critica los dos primeros gobiernos del general Juan Domingo Perón. Las temáticas de su producción literaria se enfocan esencialmente en las desigualdades sociales. El "Teatro del Pueblo" está

[3] Conocido como "el Di Tella", este centro fue fundado el 22 de julio de 1958, en homenaje al ingeniero italo-argentino Torcuato Di Tella, uno de los pioneros de la industrialización argentina en la primera mitad del siglo XX. Este centro a la vez que se convierte en referencia artística vanguardista, encabeza una nueva dinámica teatral, cobijando múltiples producciones artísticas entre las cuales se encuentra el teatro "subversivo" de G. Gambaro.
[4] Ver Osvaldo PELLETIERI, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1900.

directamente inspirado en el *Théâtre du peuple* de Romain Rolland. Es un teatro que pone en tela de juicio el teatro burgués. Se caracteriza esencialmente por su independencia frente al Estado peronista. De esta inspiración idealista y anticomercial nace a partir de 1931 el "Teatro Independiente", movimiento artístico teatral que aspira a independizarse del sistema del poder dominante y cuyo objetivo es luchar contra el teatro comercial para imponer un sistema teatral "culto". Para entender bien lo que significó el "Teatro Independiente" en Argentina, es preciso señalar que anteriormente, en los años 1920, se enfrentan dos tendencias intelectuales. El grupo "Boedo" (nombre de un barrio obrero, popular de Buenos Aires) liderado por el escritor Roberto Arlt, que reivindica la existencia del arte y de la cultura popular, un teatro de gran calidad, socialmente rebelde y anticonformista. Al grupo "Boedo" se enfrenta pues el grupo "Florida" cuyo pilar es Jorge Luis Borges. "Florida" preconiza un teatro de la poesía para divertir a la burguesía. El teatro Independiente propone entonces una nueva estética teatral que rompe con el teatro tradicional y estimula una producción teatral mucho más enfocada en las problemáticas sociales.

En 1955, después de la caída del general Juan Domingo Perón, el "Teatro Independiente" (teatro popular de oposición al teatro sometido a la ideología dominante de los años 30) está agonizando en razón del impacto de la crisis socioeconómica que afecta la Argentina de los años sesenta. A raíz de estas fuertes perturbaciones políticas, el "Teatro Independiente" se encuentra sin oponentes y empieza a perder entonces toda su capacidad de insolencia y de polémica. Esta nueva situación provoca cierta frustración para el público que solía asistir a espectáculos con la esperanza de encontrar una crítica o una forma de parodia del poder dominante. El movimiento "Teatro Independiente" que se había construido y consolidado en oposición al régimen peronista desaparece a partir de los años 60.

Al inicio de los años sesenta y setenta, una nueva generación de dramaturgos se impone en la escena nacional argentina. Entre ellos destaca Gambaro. Todos ellos marcan la culminación de la tendencia denominada "teatro comprometido", "un teatro de fuerte connotación política, como respuesta a los graves problemas que vivía el país, así como a la agitada situación económica continental y mundial" según subraya Osvaldo Obregón[5]. El teatro se vuelve entonces un espacio en el que puede expresarse toda forma de indignación frente a las injusticias. Entre los años 60-70 muchos dramaturgos latinoamericanos como, Elena Garro y

[5] Osvaldo OBREGÓN, *Teatro Latinoamericano un caleidoscopio cultural (1930-1990)*, Perpiñán, Crilaup/PUP, 2000, p. 103.

Emilio Carballido en Méjico, Egon Wolff en Chile, José Triana en Cuba, y Gambaro entre muchos otros en Argentina, insertan su teatro en el movimiento de "la vanguardia" denunciando a través de sus obras los problemas que el individuo debe afrontar en la sociedad y en el mundo en general. Gambaro considera el movimiento de "vanguardia" como una ruptura que le da una amplitud diferente a la expresión estética revelando de esa forma algunos aspectos de una realidad social estancada que le escapa por completo a cualquiera. Invita entonces al lector o al espectador a tomar consciencia de la existencia de una humanidad en decadencia. A partir de 1968, con su obra *El campo*, Gambaro marca su adhesión al movimiento estético de "La neo vanguardia absurdista". Este movimiento pone en evidencia una forma de culto hacia la novedad teatral. "La neo vanguardia absurdista" es representativa de un compromiso político y social de los dramaturgos; a través de su escritura reivindican su hostilidad hacia un público burgués.

En el texto dramático la palabra cobra su relevancia cuando en el escenario la voz de actor le da vida. No olvidemos que el sentido etimológico de "drama" es acción. Entonces la escritura dramática exige una dinámica, una fuerza que suscita o no la adhesión del espectador. En sus textos teatrales lóbregos y ambiguos, Gambaro plantea problemas sin jamás aportar soluciones. Su arte dramático convida al espectador a cuestionarse, a reaccionar y a reafirmarse como individuo de libre pensamiento. La dramaturga a la vez que empuja al lector/espectador a salir de su comodidad rutinaria procura llevarlo a sentir una forma de empatía hacia los protagonistas de la obra, sensación que coincide con el fenómeno de catarsis propio de Aristóteles[6].

Mediante los papeles de víctimas y verdugos desempeñados por sus personajes, Gambaro pone de realce una temática que afecciona particularmente: la del poder arbitrario y de la sumisión. Su arte teatral nos permite entender hasta qué punto la dramaturga se resiste a atenuar los sufrimientos infligidos por los regímenes totalitarios. Procura denunciarlos sin rodeos a través de situaciones dramáticas que alcanzan el paroxismo del horror.

A partir de los años 1970, Gambaro enmarca su dramaturgia en un nuevo movimiento estético teatral típicamente argentino: "El neogrotesco". Esta corriente estética, influenciada por "El teatro de la crueldad"[7] de Antonin Artaud, le permite a la dramaturga darles mucha relevancia a sus textos para presentar lo que podría definirse como la parodia de una pesadilla impuesta por los sistemas dominantes dictatoriales.

[6] ARISTÓTELES, *Poétique*, París, Les Belles Lettres, 1969.
[7] Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964.

A la hora de abordar el estudio de *La malasangre*[8] es imprescindible relacionarlo con la noción de signos y de las teorías semióticas y teatrales. Si el teatro no estuviera marcado por la escritura, podría caer en el olvido. El texto teatral tiene por vocación fijar el contexto político y social que lo inspira. Parece entonces indispensable subrayar el papel esencial que desempeñan los aspectos sociales y estéticos en una obra teatral. Desde un punto de vista semiológico, la obra teatral aparece como un conjunto de signos o códigos, que forman una estructura global y coherente. El teatro es diálogo. Los personajes, sus papeles, sus personalidades, los mensajes que trasmiten a través del discurso teatral, su gestualidad, el espacio teatral, los objetos escénicos, los signos, son los fundamentos de las teorías teatrales indispensables al estudio de una obra teatral. El estudio de los signos y de los símbolos como sistemas de representación, de producción e interpretación lleva el nombre de semiótica, término creado por Charles Sanders Pierce. Los trabajos de numerosos teóricos contemporáneos como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Romain Rolland, Edward Gordon Craig, Tadeusz Kantor, Constantino Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, se han vuelto una herramienta indispensable para quien desea llevar a cabo un análisis de los diversos aspectos de la dramaturgia. Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Julia Kristeva, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard, entre otros, son productos de la herencia de las teorías de la semiótica de Pierce y de la semiología de Ferdinand de Saussure.

En el universo teatral de Griselda Gambaro la noción de signo es esencial. Es la razón por la cual enfocaremos el análisis de su obra *La malasangre* a partir de un estudio semiótico.

Se puede considerar que *La malasangre* marca un hito en la producción dramática de Griselda Gambaro en la medida en que a través de la polisemia de su lenguaje teatral elude la censura impuesta por el régimen dictatorial y burla la vigilancia de los guardianes de dicha censura.

De buenas a primeras el estudio de *La malasangre* hace hincapié en una forma de intertextualidad entre el teatro de Gambaro y el teatro europeo. En esta obra, la referencia implícita al drama de Lorca, *La casa de Bernarda Alba* (1936), es innegable. En *La malasangre* Gambaro pone de realce la autoridad, que igual a un lastre anula al individuo. La dramaturga decide ubicar su obra durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas[9] para eludir la censura, y

[8] Griselda GAMBARO, *La malasangre* (1981), Teatro 1, Buenos Aires, De la Flor, 1997.
[9] Recordemos que Juan Manuel de Rosas impuso en Argentina una feroz dictadura entre 1832 y 1852. Su objetivo era exterminar a todos sus oponentes, “los unitarios”.

también, porque según ella, esa época presta cierta coherencia y hace verosímiles determinados comportamientos y situaciones de la obra.

La malasangre traduce la voluntad de Gambaro de no someterse a las presiones políticas ejercidas por el poder dictatorial; a través de esta obra se esfuerza en denunciar los abusos de poder. Para ello recurre a "los signos", a las metáforas, a los juegos lingüísticos para expresar su visión de la realidad. Esos subterfugios ofrecen a la dramaturga una libertad de expresión. Le permiten quedarse siempre en contacto con la realidad. *La malasangre*, escrita en 1981 es presentada el 17 de agosto de 1982 en el "Teatro Olimpia" de Buenos Aires, durante el crítico momento de la guerra de las Malvinas.

La primera didascalia presenta un espacio teatral simbolizado por la opulencia de la oligarquía. La acción se desenvuelve en una hacienda en 1840. De buenas a primeras el color rojo evocador de las medidas sanguinarias utilizadas por los verdugos aparece como signo fundamental de la trama de la obra:

> Un salón hacia 1840, las paredes de rojo granate. La vestimenta de los personajes varía también en distintas tonalidades de rojo. […] Una gran mesa de roble lustrado, un sofá, tres sillas de alto respaldo, un pesado mueble con candelabros. Un piano en un extremo. Dos puertas laterales y a foro una ventana con cortinas. El padre, que viste de rojo muy oscuro, está de pie, de espaldas, enteramente inmóvil, y mira hacia abajo a través de los vidrios de la ventana[10].

A lo largo de la obra Gambaro utiliza el color rojo como símbolo de la tiranía. Algunos ejemplos ilustran este aspecto recurrente. El padre (Benigno) y la madre vigilan por la ventana la llegada de Rafael, hombre jorobado y preceptor de su hija Dolores.

> *Padre*: *(...)* Miremos juntos. Dos ven más que uno. ¿Qué más ves?
> *Madre*: Tiene aspecto… *(se interrumpe)*
> *Padre*: Sí.
> *Madre*: Es muy atildado.
> *Padre*: Querés decir buen mozo.
> *Madre*: No. Que está bien vestido. Con guantes… rojos.
> *Padre:* ¡Qué vista penetrante! ¿Y qué más ves? Estuve atinado en pedirte que miráramos juntos.
> *Madre* (*insegura*): Y… y no veo más.
> *Padre*: Sí. Ves más. ¡Te gusta la cara! *(La empuja brutalmente)* ¡Fuera!
> *Madre*: ¿Pero por qué?
> *Padre*: ¡Sólo mi cara tenés que mirar, puta![11]

[10] G. GAMBARO, *op. cit.*, p. 59.
[11] *Ibid.*, p. 60.

Con la actitud excesivamente autoritaria que lo caracteriza, el padre presenta a su hija Dolores, el marido que ha elegido para ella: Juan Pedro de los Campos Dorados. El apellido del futuro esposo es evocador de la oligarquía y de los latifundistas quienes apoyan al dictador Juan Manuel de Rosas. Para lucirse, Juan Pedro describe la futura mansión donde pretende vivir con Dolores:

> *Juan Pedro*: Acabo de comprar una casa. Estoy ansioso porque usted la vea. Podríamos ir mañana. […] Quisiera que fuera de su agrado […]. El lujo serán las cortinas de color granate, y los muebles importados y las alfombras. Una servidumbre numerosa para que no la roce ninguna fatiga.
> *Madre*: Iremos con gusto.
> *Dolores*: Ya la imagino.
> *Juan Pedro* (*sonríe*): Rojas…[12]

Fermín, el criado, entra con unas cabezas cortadas fingiendo que son melones. La dramaturga no pasa por alto ningún detalle para estigmatizar la actitud de este criado servil y sádico. Este personaje simboliza los actos inmorales de un sector de la sociedad argentina que no se siente concernido por los horrores perpetrados por el régimen dictatorial:

> *(Entra Fermín. Trae una bolsa granate, que mantiene alejada del cuerpo) Dolores (ve la bolsa, se incorpora con sobresalto*): ¿Qué traés ahí, Fermín?
> *Fermín* (*con una sonrisa*): ¡Melones! (*Mete la mano en la bolsa, la saca ensangrentada*)
> *Dolores (pálida)*: ¡Llévate eso! (*Se cubre la boca con la mano*) ¡Huele mal! ¿Cómo…?
> *Fermín (sonríe)*: ¡Pasaron y compré! Pensé, a la niña le gustará. […] Fui a hacer compras al matadero. Y en camino, pasó el carro. […] *(muy contento)* ¡Si fue su padre! Me dijo andá a divertir a la niña y al jorobado. ¡Estudian mucho! *(Se huele las manos, se la seca sobre la ropa)* Compré carne podrida. Para darle un susto. ¡Pero fue idea del señor! La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza. Es demasiado buena[13].

Es importante subrayar aquí la filiación evidente entre algunos aspectos del teatro de Gambaro y la literatura argentina del siglo 19. En este fragmento, la referencia a la obra *El matadero* de Esteban Echeverría (1838-1840) es un signo implícito. La obra de Echeverría sitúa la acción en un matadero, un lugar donde se practica la matanza de los animales a gran escala. Una vez más la dramaturga procura contornar la censura mediante esta alusión literaria, para así poder presentar una descripción realista de una sociedad argentina dominada por el autoritarismo. En su obra Esteban Echeverría si bien no nombra a Juan Manuel de Rosas evoca

[12] *Ibid.*, pp. 100-102.
[13] *Ibid.*, pp. 70-71.

con toda evidencia el despotismo del "Restaurador de las leyes" apoyado por sus caciques. Recordemos que en *El matadero* Echeverría pretende denunciar la tiranía, el poder de la Iglesia, así como los privilegios reservados a una minoría. En *La malasangre*, Dolores es una niña mimada marcada por su educación. Al principio de la obra se muestra caprichosa. Sus actitudes odiosas hacia Rafael su preceptor, y Fermín el criado son el producto del ejemplo paterno cuyo comportamiento autoritario es infame.

> *Rafael*: No me agreda.
> *Dolores*: ¿Yo? No me tomo el trabajo. Usted ya está agredido por naturaleza *(Como Rafael va a hablar)* ¡No me conteste! ¿quiere vino? ¿Cómo va a tomar vino sin permiso? Yo sí. *(Se sirve y alza la copa hacia Rafael. Con una furia helada)*.
> *Padre*: ¿Niños?
> *Dolores (Se abalanza hacia sus brazos):* ¡Me dio una bofetada!
> *Rafael*: Señor…
> *Padre (La acaricia suavemente)* ¿Y qué haremos, Dolores? ¿Qué haremos con él?
> *Dolores*: ¡Qué se vaya!
> *Rafael*: Está mintiendo, señor.
> *Padre*: ¡Cállese!
> *Dolores*: Que lo metan preso, que le peguen, que se vaya…
> *Rafael*: Me iré señor[14].
>
> *Fermín*: Permiso, señorita. La señora me manda servirle este chocolate. […]
> *Dolores*: ¿No ves que estoy acompañada?
> *Fermín (Burlón)*: Sí señorita.
> *Dolores*: ¿Y entonces? […] ¿Quién te ha dicho que sonrías? ¿Quién te autorizó? ¿Yo te autoricé? ¿Te hice broma? ¿Compartimos algo?
> *Fermín*: No señorita.
> *Dolores*: ¡Entonces, tomá tu expresión de lacayo! ¡Y llevate esto[15]!
>
> *Rafael*: ¿Qué quiere ahora? ¿Qué quiere? […]
> *Dolores (Lo mira con penosa humildad)*: Que me perdones.
> *Rafael*: Que yo… ¿Dé qué?
> *Dolores*: Que me perdones. *(Se acerca)* […] Perdóname. ¡Te pido perdón! Sé que te amo[16].

El cambio repentino que puede observarse en la actitud de Dolores puede explicarse por su relación con Rafael, ya que más adelante en la obra el lector/ espectador se entera de que en realidad son dos enamorados. La discapacidad de Rafael cuya riqueza es la del corazón, se contrapone a las riquezas materiales de la estancia exhibidas sin ningún recato. A través de la exaltación de los sentimientos verdaderos, Gambaro infunde una nota de esperanza sobre la naturaleza humana de la que no hay que desesperar. Cualquiera es perfectible, siempre y cuando

[14] *Ibid.*, p. 78.
[15] *Ibid.*, p. 81.
[16] *Ibid.*, p. 82.

opta por denunciar los falsos valores morales. *La malasangre* es una obra teatral que plasma incontestablemente la sensibilidad política de Gambaro. La dramaturga presenta seis personajes: Benigno, un rico terrateniente autoritario quien reina como amo absoluto sobre sus bienes, su esposa, su hija Dolores, su criado Fermín, individuo servil, y Rafael el preceptor jorobado de su hija. Benigno representa la figura del padre "todo poderoso", igual a un tirano está al acecho de las menores flaquezas de los demás personajes a quien martiriza con deleite, con la ayuda de Fermín. Benigno representa el poder, la perversión, el sadismo. Dirige la vida de su hija de la misma manera que administra su hacienda. Reduce la persona de Dolores a un mero objeto, haciendo de ella un medio de intercambio basado en un interés puramente económico para hacer prosperar sus bienes. Impone a su hija como esposo el rico Juan Pedro de los Campos Dorados. Dolores, indiferente, se enamora de Rafael su preceptor. Al elegir a este preceptor jorobado con intención de despertar en su hija un rechazo, Benigno aparece como un padre cínico. Recibe a Rafael con una actitud condescendiente que refleja su perversidad, su inmoralidad y su desprecio hacia los más humildes.

> *Rafael*: Soy un buen profesor.
> *Padre (blandamente)*: Eso cuenta también. Desnúdese. *(Ríe)* Hasta la cintura. Más no. *(Le toca la ropa)*
> *Rafael*: ¿Para qué?
> *Padre (bromista)*: Para saber si no miente.
> *Rafael*: No miento. *(Con una sonrisa crispada)* Tengo joroba desde la infancia […]. Si usted quiere puede tocarla.
> *Padre (dulce y ansioso)*: Quiero verla. Por favor […] *(Se acerca y observa con curiosidad como a un animal extraño)*: Nunca había visto. ¿Es un hueso?
> *Rafael (con mortificación)*: Hueso y carne.
> *Padre*: Los genes se acoplaron mal. […] Cúbrase. Brindemos. Lo acepto. […] Que vengan las damas. Está el profesor. No le pido referencias. Suerte ¿eh?
> *Rafael*: Se lo agradezco.
> *Padre*: ¡Su joroba! ¡Muchacho le da suerte! *(Ríe)* Dolores, podés darle la bienvenida. *(A Rafael)* Estaba muy encariñada con su viejo profesor. Ese es el peligro. Si son viejos son ñoños, y si son jóvenes son aprovechados. Pero algunos ya entran con el pie torcido en la vida, o la espalda, y no son peligro para nadie[17].

Al parodiar el protocolo de presentación entre Dolores y Juan Pedro de Los Campos Dorados, Gambaro hace hincapié en la hipocresía que caracteriza las convenciones sociales de la burguesía. Como ya lo evocamos más arriba, el nombre del futuro marido elegido por el padre, simboliza el universo de los terratenientes y del caciquismo y despierta en Dolores una forma desprecio:

[17] *Ibid.*, pp. 64-66.

> *Dolores (se viste)*: ¿Y cómo se llama?
> *Madre*: Juan Pedro
> *Dolores*: Juan Pedro ¿qué?
> *Madre (vacila)*: De los Campos Dorados
> *Dolores*: ¿Qué? No es cierto… […] ¿De verdad se llama así… desde chiquito? ¡Oh, mamá, no puede ser! *(Ríe)* ¿Me va a caer encima eso? ¿Yo qué hice? ¡De los Campos Dorados[18]!

Por otra parte, la estrategia ideada por el déspota para evitar toda relación entre Rafael y Dolores es contrariada en la medida en que ambos se enamoran. La belleza interior de su profesor conmueve a Dolores:

> *Rafael: (La mira, abre un libro, lee)* En francés, es je t'aime. *(Simula leer)* Il lui disait: je t'aime.
> Dolores: Te amo
> *Rafael: (una pausa)*: No debe hacer esto conmigo. (La mira, ya no dice una frase prestada) Je t'aime.
> *Dolores (pone su mano sobre la de él)*: Nos iremos juntos
> *Rafael*: ¿Dónde?
> *Dolores*: Afuera. *(Se abre la puerta. Dolores aparta rápidamente la mano. Entra Fermín, con bandeja, la jarra y una sola taza. Deposita todo sobre la mesa, los mira curiosamente y sale.)* Donde nos sirvan dos tazas de chocolate y podamos beberlas juntos. Donde no griten melones y dejen cabezas. Donde mi padre no exista[19].

La acción cobra de repente otro cariz, cuando la madre sometida a la autoridad de su marido traiciona el idilio de su hija con Rafael, y abre un conflicto ineluctable con su padre. Puede asimilarse la actitud de la madre a una referencia implícita de las delaciones practicadas muy a menudo bajo la dictadura a veces por gente cercana a las víctimas. El sadismo demostrado por el padre hacia Rafael es asimilable a un juego cruel llevado por el padre, por el criado y por Juan Pedro de Los Campos Dorados. Todos ellos sacian su necesidad de poder al ejercer sobre la persona de Rafael una dominación física que lo transforma en blanco de las burlas. Con su discapacidad, el cuerpo de Rafael se vuelve un instrumento de los malos tratos infligidos por sus verdugos sádicos. Las ofensas y las burlas suelen ser los mayores tormentos sufridos por los seres disminuidos física y mentalmente. En esta obra teatral Gambaro pone de realce el problema de la violencia, el problema de las relaciones de señorío en la sociedad, los antagonismos entre ricos y pobres, razas y géneros. Humillado, el personaje de Rafael recuerda a dos personajes de la literatura víctimas de su ingenuidad. Sancho Panza en el episodio del

[18] *Ibid.*, p. 100.
[19] *Ibid.*, pp. 95-96.

Quijote "del gobernador de la isla Barataria", o "Saverio el mantequero" en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt[20].

El lenguaje corporal de Rafael, como medio metafórico, apunta a denunciar la retórica del poder y permite a la dramaturga poner de realce el signo del dolor y de la violencia. En efecto, la joroba ilustra los estigmas corporales que recuerdan a los de los personajes de Beckett en su obra *En attendant Godot*. En *La malasangre*, Gambaro utiliza el lenguaje corporal como signo revelador de la alienación y de la violencia propios del universo de su dramaturgia. Esta dominación corporal aparece efectivamente como una afirmación del poder represivo. Rafael la víctima, está dominado por un triunvirato compuesto de Padre, Fermín y Juan Pedro, tres personajes representativos de la degradación de los valores morales. ¿Cómo no establecer aquí un paralelo con la junta militar formada por el triunvirato Videla, Massera, Agosti que organizó el golpe de estado del 24 de marzo de 1976 en Argentina?

Si *La malasangre* presenta un drama que se desenvuelve en la esfera privada de una familia, no por ello deja de hacerse el eco de un drama colectivo infligido por la dictadura del general Rafael Videla. Al establecer un paralelismo entre la realidad interior y la realidad exterior, la dramaturga denuncia el colmo del horror introduciendo al personaje del carretero vendedor de sandías. En Argentina, durante mucho tiempo se llevó la costumbre en verano de comprar sandías a esos vendedores ambulantes callejeros. En esta obra teatral las sandías evocadas por Gambaro sugieren las cabezas cortadas sanguinolentas de los opositores al régimen. Así lo explica la dramaturga:

> *La malasangre*, liderada por el padre don Benigno, representa el "micro-mundo" de un país con un sistema que no duda "en cortar cabezas" de aquellos con ideas contrarias al régimen. […] En la Argentina de 1840 existe la tortura y por la calle pasan los carros con las cabezas cortadas[21].

La crueldad y la violencia puesta en escena en esta obra teatral, se convierten en el signo que traduce la voluntad de exterminación de quien pueda representar una probable amenaza para el régimen totalitario. Aquí, las medidas de autoritarismo aparecen desdramatizadas y justificadas por la madre que es un personaje representativo de un sector de la sociedad argentina cómplice de la represión. La madre aguanta en silencio las ofensas que le inflige su marido machista, y

[20] Recordemos que Roberto Arlt (1900-1942) escribe en 1933 *El Jorobadito*, recopilación de cuentos en la que el autor evoca la temática de la humillación y del desprecio hacia los más débiles.
[21] "Entrevista a Griselda Gambaro", *Diario La Prensa*, n° 1814, 13/08/2005.

respalda por ende el poder absoluto y la crueldad mental del personaje de Benigno. Recordemos que uno de los objetivos fundamentales de la dictadura es imponer y reforzar cada vez más el orden jerárquico. Para ello, el régimen dictatorial se apoya en la ideología patriarcal. Así, la alienación bien sea individual o colectiva se vuelve el denominador común del universo de las víctimas. La mujer está relegada a una función subalterna. Sometida a su esposo que la considera como si fuese un objeto, está obligada a satisfacer sus menores exigencias. La mujer no puede pretender desempeñar un papel que no sea el de la servidumbre. Debe llevar las tareas del hogar de manera perfecta inculcando a sus hijos una educación religiosa estricta. Desde un punto de vista histórico, el aparato opresor argentino impone su versión oficial de los hechos provocados por los disidentes. Justifica así las medidas de retorsión utilizadas para eliminar a los subversivos. Esta historia oficial está apoyada por los cómplices del régimen[22]. El sadismo, la ambigüedad son los signos que Gambaro utiliza para denunciar la tiranía del poder; su arte teatral se convierte en un arma que pone al servicio de esas denuncias. Elabora un discurso cuyo objetivo es ocultar por un lado la realidad y enseguida revelarla por otro y disimularla otra vez. A través de estos subterfugios, la dramaturga subraya el discurso conminatorio dictado por el sistema represivo, bien sea de forma demagógica, bien sea a través de una retórica de la manipulación lingüística en la que se entremezclan seducción, disimulación y persuasión. El lenguaje aparece entonces como un signo que se convierte en un instrumento del poder, mediante el cual se establece una relación entre dominante y dominado. El interlocutor dominante manipula el discurso del dominado valiéndose de una maniobra lingüística que consiste bien sea en obligarle a hablar torturándolo, por ejemplo, bien sea presionándolo a base de coacciones para que piense como lo exige el sistema. Esta forma de alienación lingüística como forma de represión, aparece reflejada en las obras teatrales de Gambaro por frecuentes rupturas en los diálogos de las víctimas. Balbuceos, frases entrecortadas, repeticiones, lugares comunes fórmulas y situaciones absurdas sin sentido, uso de refranes por los personajes que no tienen nada que ver con el diálogo son ingredientes que identifican el discurso teatral de Gambaro. Por su parte, Dolores encarna la rebeldía. Se niega a someterse a lo que le impone su padre, y muestra su voluntad de recuperar su identidad. Su actitud insumisa plantea la problemática de la ética como regla de conducta en la vida, y recuerda la insubordinación de las "Madres de la plaza de mayo" quienes, con sus pañuelos blancos atados, siguen todavía hoy en día dando vueltas cada jueves frente al palacio presidencial para reclamar justicia acerca de

[22] Entre muchas otras producciones cinematográficas ver *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

la desaparición de sus seres queridos bajo la dictadura de Videla. Su arma para afrentar la autoridad y oponerse ferozmente a ella, es la palabra, demasiado tiempo confiscada y acaparada por quienes poseen el poder. En ninguna de sus obras teatrales Gambaro plantea el castigo del verdugo. En *La malasangre* la pareja Rafael-Dolores paga muy caro su desobediencia frente al orden establecido, ya que Rafael acaba asesinado y Dolores termina reducida al silencio. Lo que caracteriza esencialmente al personaje de Dolores es su necesidad de comunicación, y su desprecio del silencio. Su sinceridad pone en evidencia el poder de la palabra como signo fundamental de la comunicación. Romper la ley del silencio es para Dolores una forma de demostrar su valentía, recuperar su identidad, y reapropiarse la palabra confiscada.

> *Padre:* ¡Silencio!
> *Dolores*: ¡Te regalo el silencio! ¡No sé lo que haré, pero ya es bastante no tener miedo! […] Te odio! ¡Te odio! ¡El silencio grita[23]!

El estudio de la obra teatral *La malasangre* situada en la realidad argentina del siglo XIX, nos lleva a interrogarnos sobre la influencia y el papel ejercidos por las teorías europeas sobre el arte dramático argentino. A diferencia de Europa, América latina no se caracteriza por una larga tradición en cuanto a teorías teatrales. En efecto, los discursos teatrales latinoamericanos suelen ser calcos de los discursos teatrales europeos, siendo estos mismos el producto de condiciones históricas específicamente europeas. Obviamente existen excepciones relevantes, y no podemos dejar de mencionar aquí por ejemplo las teorías latinoamericanas del teatro, como por ejemplo las de Augusto Boal para Brasil, las de Usigli para Méjico y las teorías de Leónidas Barletta fundamentales para Argentina. Sin embargo, el discurso teatral de Gambaro se basa más en razones políticas que estéticas, por más que no pueda negarse la influencia evidente de procedimientos teatrales propios de Beckett o de Ionesco. Dirigiéndose al público argentino dice la dramaturga a propósito de *La malasangre*:

> Quise contar una historia que transitara esa zona donde el poder omnímodo fracasa siempre si los vencidos lo enfrentan con coraje y dignidad, si asumen en el orgullo y en la elección[24].

El estudio de esta obra ha demostrado que la articulación del discurso teatral de Gambaro apunta a llamar la atención del receptor, sensibilizarlo y confrontarlo al cruel contexto político de los años de plomo. Para llevar a cabo su objetivo teatral, la dramaturga se apoya en una

[23] G. GAMBARO, *La malasangre*, *op. cit.*, p. 109.
[24] Testimonio recogido por Elba ANDRADA, Hilde F. CRAMSIE, *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Verbum, 1991, p. 315.

realidad que emerge del contexto social argentino durante una época precisa, la de los acontecimientos políticos y sociales ocurridos en Argentina entre 1976 y 1983. Los procedimientos teatrales como por ejemplo el desenmascaramiento de las relaciones familiares son recurrentes en la obra teatral de Gambaro. En fin, terminaremos subrayando que *La malasangre* formó parte del ciclo "Teatro Abierto"[25] a partir de 1982. Según la dramaturga, "Teatro Abierto" representó una experiencia importante, centrada sobre todo en la puesta en presencia de un público más preocupado por una realidad socio-política que por un interés estético. "Teatro Abierto" fue, según Gambaro, un fenómeno de solidaridad entre la gente de teatro y el público.

A través del estudio de *La malasangre*, hemos visto que el objetivo fundamental del teatro de Gambaro es ejercer un deber de memoria.

Sylvie SURÉDA-CAGLIANI es profesora titular de estudios hispánicos e hispanoamericanos en la Universidad de Perpiñán y es también directora del departamento de LEA (Facultad LSH UPVD). Es miembro del laboratorio CRESEM, eje Patrimoines. Especialista del teatro argentino es autora, entre otras cosas, del libro *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro* (Perpiñán, PUP, 2011). Dirigió también *Représentations esthétiques en Argentine et dans le Río de la Plata XIXe, XXe, XXIe siècle: politique, fêtes et excès* (Perpiñán, PUP, 2015).

Sylvie SURÉDA-CAGLIANI est maître de conférences en études hispaniques et hispano-américaines à l'Université de Perpignan et est également directrice du Département LEA (Faculté LSH UPVD). Son Unité de recherche est le CRESEM : Axe Patrimoines. Spécialiste du théâtre argentin elle est, notamment, l'auteur de l'ouvrage paru en juillet 2011 aux éditions PUP : *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*. Elle a également dirigé : *Représentations esthétiques en Argentine et dans le Río de la Plata XIXe, XXe, XXIe siècle : politique, fêtes et excès*, Perpignan, PUP, 2015.

[25] Ver la tesis de Isabelle CLERC, *Teatro Abierto 1981-1983. Censure et écriture théâtrale dans l'Argentine du "Processus de réorganisaton nationales"*, Universidad Toulouse-Le Mirail, 2003.

LECTURA DEL INICIO DE DECIR SÍ DE GRISELDA GAMBARO: CRÓNICA DE UN DESASTRE ANUNCIADO

ISABELLE CLERC
Université Côte d'Azur – LIRCES

Obra maestra de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, *Decir sí* fue escrita en 1974 en una época de extrema violencia política que culminará con la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional. El argumento parte de una situación banal, la de un hombre que entra en una peluquería para que le corten el pelo, para terminar con el asesinato del cliente. Sin embargo, nada de lo que ocurre en la obra explica a primera vista el desenlace trágico: no hay conflicto, no hay violencia, no hay amenazas… Si *Decir sí* se construye en torno a la relación víctima/victimario, plantea un tratamiento original de la problemática.

Lo primero que llama la atención leyendo la obra es la densidad del aparato didascálico, así como un desequilibrio en el discurso de los dos personajes: veintiuna de las veintiséis réplicas del peluquero constan de una sola palabra mientras que las del hombre se explayan en varias líneas. El mutismo del peluquero contrasta con la verborragia del hombre. En el fragmento que vamos a estudiar el peluquero no pronuncia más que dos palabras por lo que el peso del diálogo recae casi exclusivamente sobre el cliente. El diálogo se caracteriza además por una preponderancia de silencios y pausas: la comunicación entre los dos personajes se apoya esencialmente en un lenguaje no verbal muy pormenorizado en las didascalias. Conviene recordar que el lenguaje dramático se caracteriza por una multiplicidad de signos de índole distinta que sirven para expresar ideas y vehicular emociones. En *Decir sí*, y en este fragmento en particular, adquieren especial importancia los signos corporales como la mímica del rostro, el gesto y el movimiento escénico del actor[1], hasta tal punto que se sustituyen por completo a la palabra en ciertos momentos de la acción.

El fragmento elegido para el análisis corresponde al inicio de la obra[2]. Consta de una larga didascalia que proporciona indicaciones sobre la disposición global del escenario y los personajes, y de las cinco primeras réplicas del diálogo entre Hombre y Peluquero, los dos únicos personajes de la obra. El primer movimiento corresponde a la didascalia inicial de la

[1] Ver Tadeusz KOWZAN, *Sémiologie du théâtre*, París, Éditions Nathan, 1992.
[2] G. GAMBARO, *Decir sí. La malasangre*, Madrid, Cátedra, 2022, pp. 63-64.

obra. Su análisis mostrará que el ambiente, la acción y los personajes no son tan comunes como parece. En el segundo movimiento, que consta de las tres primeras réplicas (desde "Hombre.–Buenas tardes" hasta "¿Se nubló?"), se opera una serie de incongruencias que provocan el malestar del cliente. En el último y tercer movimiento (desde "Peluquero.–*Un segundo inmóvil*" hasta "¿Muchos clientes?") se verá cómo el hombre se deja llevar en una relación de sumisión/dominación. A través del análisis del diálogo, de la escenografía y de los signos kinésicos y proxémicos[3], analizaremos cómo se revelan a lo largo de estas tres etapas los mecanismos sobre los que se desarrollará la acción y cómo se instalan desde el inicio las condiciones que conducirán al aniquilamiento del hombre.

1. Una apertura siniestra

El fragmento se abre con una larga didascalia que fija el dispositivo escénico que rige la obra *Decir sí*. Se precisan el lugar en que transcurre la acción ("*Interior de una peluquería*") y los elementos del decorado útiles para recrear un salón de peluquería y que permitirán al espectador identificarlo fácilmente: "*Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitar. Un paño blanco* […]. *Una escoba y una pala. Un espejo movible de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado*". Se trata a primera vista de una peluquería cualquiera, con su mobiliario y utilería característicos. Nada sobra en esta didascalia muy precisa y concisa donde sólo se mencionan elementos que tendrán una utilidad en la acción. A estos muebles y objetos, se añade la presencia de "trapos sucios" y de "dos tachos en el suelo". Argentinismo, la palabra "tacho" designa un cubo para la basura, que puede ser de material diverso. Aunque no lo precisa la didascalia, sabemos gracias a la fotografía que acompaña la publicación del texto de la obra en la edición Cátedra que en la puesta en escena de 1981 los tachos eran de metal y algo viejos[4]. También nos enteramos de que están posicionados en medio de la sala, cerca del sillón, y a la vista de todos. Si ninguna peluquería puede prescindir de cubos o basuras para guardar el pelo cortado, éstos suelen estar dispuestos en un rincón o escondidos en un armario. Importa que el lugar sea acogedor para los clientes y para ello, el aseo, el arreglo, el adorno son primordiales. Notamos de paso la ausencia

[3] Se puede definir la "kinésica" como la comunicación mediante el gesto y las expresiones faciales, y la "proxémica" como el análisis de las relaciones espaciales.
[4] Ver G. GAMBARO, *op. cit.*, p. 67.

de detalles ornamentales en esta peluquería y el uso de muebles rústicos. Al respecto es insólita la materia de los tachos, más adecuada para un garaje, una empresa o un jardín, que una peluquería. En cuanto a la "gran cantidad de pelo cortado" en el suelo, común en una peluquería, podría indicar que el peluquero ha tenido muchos clientes. Pero si consideramos su inacción al empezar la obra ("*espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón*") resulta incongruente pues debería haber ordenado y limpiado el suelo antes de descansar, como lo hace todo peluquero deseoso de satisfacer a su clientela y mantener un lugar limpio. Así que esta peluquería no es tan convencional como parece a primera vista y connota al contrario desorden, suciedad y austeridad. Las precisiones que se irán añadiendo a lo largo de la obra sobre los otros elementos del decorado no harán más que confirmar el carácter siniestro del lugar[5].

Por otra parte, cabe notar que la escenografía consta únicamente de accesorios y muebles –si exceptuamos la puerta de entrada y la ventana– es decir elementos que se pueden desplazar o quitar fácilmente. No se trata de un espacio "fijo" y el carácter "movible" del espejo no dice otra cosa. Sin el sillón de peluquero, el espacio escénico bien podría ser otra cosa, en cuyo caso la presencia de "tijeras" y "utensilios para afeitar" adquiría otro significado. Sabemos que al final de la obra el peluquero no utilizará la navaja para afeitar a su cliente sino para matarlo. De la misma forma, todos los objetos cortantes y afilados presentes sobre el escenario podrían "resemantizarse" en instrumentos de tortura[6]. Siguiendo este orden de ideas no parece descabellado considerar la escenografía como una prefiguración de la relación victima-victimario.

En cuanto a la puerta de entrada y la ventana, únicos elementos fijos del escenario, que se encuentran en toda peluquería, permiten delimitar el espacio escénico, así como crear una conexión posible con el exterior. Tienen una función al principio de la obra: por la puerta entra Hombre, como entra cualquier cliente en una peluquería, y los personajes mirarán tras la

[5] Por ejemplo, se menciona que el espejo está tan sucio que no se ve, que la navaja es "vieja y oxidada" (*ibid*., p. 68) y la Colonia tiene un "olor nauseabundo" (*ibid*., p. 69).

[6] Cuando Griselda Gambaro escribió su obra, ya se sabía que en Argentina "se torturaba en muchos 'lugares'. En 'ámbitos' muy diferentes 'profesionalmente' adecuados a esos fines". Esta frase escrita en 1974 aparece en el prólogo de la obra de Eduardo Pavlovsky, *El señor Galíndez*, estrenada en enero de 1973 en Buenos Aires. Esta obra escenifica y anticipa algo que se irá generalizando durante la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional: la existencia de centros clandestinos de detención donde miles de prisioneros políticos serán torturados y asesinados. Si muchos de estos centros funcionaban en edificios del ejército, como la Escuela de Mecánica de la Armada, la mayoría se organizaron en lugares privados como garajes o casas particulares. La peluquería de Griselda Gambaro bien podría funcionar como metonimia de este sistema o metáfora de las cámaras de tortura. La cita aparece en Eduardo PAVLOVSKY, *La mueca. El señor Galíndez. Telarañas*, Madrid, Editorial fundamentos, 1980, p. 81.

ventana según lo veremos a continuación. Que la puerta esté materializada sobre el escenario recordará a lo largo de la obra que, si bien se trata de un espacio cerrado, existe la posibilidad de salir del lugar. No es un mero detalle cuando sabemos que nunca tratará el cliente de abrir la puerta o irse.

La didascalia de apertura sigue con la presentación del Peluquero, ya en escena cuando empieza la obra. Se precisa primero que es alto lo que, se supone, creará un contraste con el segundo personaje y le conferirá une presencia escénica mayor. Está caracterizado por su laconismo, una gestualidad "lenta", una mirada enigmática ("*cargada, pero inescrutable*") y perturbadora ("*No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta*"). Una voz monocorde y melancólica viene a completar el retrato del personaje. Con la insistencia en su mirada y el efecto que puede producir en los demás ("inescrutable", "que desconcierta"), el lector ya adivina la importancia que tendrá en la acción. Cabe notar que este personaje está designado en las didascalias mediante su oficio, lo que le quita individualización. Podemos inferir que importa menos su nombre que el estatuto que le otorga tal denominación: es el dueño del lugar y pasar la puerta de la peluquería significa penetrar en su territorio. Quizás importe también que permanezca en el anonimato, a imagen de los torturadores que esconden su verdadera identidad detrás de seudónimos.

Por fin la didascalia presenta al segundo personaje, designado también con una palabra generalizante que a la inversa pone de realce su condición humana: no es "Cliente" sino "Hombre". Es un hombre común, no importa su nombre. Esta designación tiene por otra parte el efecto de plantear cierto distanciamiento. La acción empieza con la entrada del hombre. El hecho de mostrarlo entrando en la peluquería al inicio de la obra permite dar a entender que es una acción voluntaria de su parte. A diferencia del peluquero se le presenta en una didascalia escueta que revela que es "tímido e inseguro". Son las únicas informaciones que proporcionan las didascalias. Estos dos adjetivos que remiten a rasgos de carácter aquí se convierten en señas de identidad; es lo que lo define. "Es de aspecto tímido e inseguro" significa que se adivina su carácter mediante su sola apariencia física. Cuando entra en el escenario se tiene que captar su malestar. Podemos imaginar que el actor que desempeñará el papel de Hombre se valdrá de una gestualidad torpe, temblorosa, y una actitud encogida para dar a entender al espectador –y por supuesto también al Peluquero– su temperamento.

Al leer la didascalia inicial el lector ya percibe que la obra *Decir sí* se articula en torno a dos personalidades opuestas, lo que el espectador comprobará cuando empiece la acción. Veremos en el segundo movimiento del fragmento cómo se expresa este antagonismo.

2. El peluquero *vs* el cliente

La primera línea de diálogo revela que es Hombre quien toma la iniciativa de entablar la conversación, saludando al peluquero. La didascalia que sigue precisa algo importante: el peluquero lo mira enseguida. Este primer contacto visual le permitirá advertir que su cliente es "tímido" e "inseguro". Inmediatamente se produce una primera serie de incongruencias ya que el peluquero no actúa como se podría esperar de un peluquero cortés y amable con sus clientes: tarda en contestar al saludo de Hombre y lo hace con indiferencia, contentándose con pronunciar una fórmula incompleta: "… tardes…". Tampoco se levanta del sillón para atender a su cliente ni le retribuye la sonrisa. Cuando por fin se levanta al cabo de unos segundos, se dirige hacia la ventana para mirar "hacia afuera" dando la espalda a su cliente, en una actitud irrespetuosa y antipática además de malhumorada como lo insinúa la didascalia "con furia contenida". A imagen del lugar, dista de ser un peluquero convencional.

El segundo bloque dialogal atribuido a Hombre ocupa un espacio textual importante, aunque éste pronuncia pocas palabras. Entre las frases enunciadas por el hombre se intercalan fragmentos didascálicos que precisan los movimientos, los gestos y las direcciones de la mirada. Situadas al principio o en medio de una réplica, estas didascalias "intersticiales"[7] evidencian, por su disposición en la página, una característica esencial del texto didascálico: no se lo puede disociar del diálogo. En efecto, no se puede entender el discurso de Hombre sin tomar en cuenta sus condiciones de enunciación, como los gestos y desplazamientos que realiza, su posición sobre el escenario o con respecto al otro personaje, el tono de su voz… es decir toda una serie de signos proxémicos y kinésicos que el espectador atento captará durante la representación y que el lector puede "visualizar" gracias a las didascalias. Las palabras y las acciones del hombre también dependen de la actitud del peluquero. Es lo que muestra la presencia de numerosas didascalias sobre los gestos y expresiones faciales del peluquero en medio de las réplicas del hombre.

[7] Antonia AMO SÁNCHEZ, Carole EGGER, Monique MARTINEZ THOMAS, Agnès SURBEZY, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyse de textes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 40-41. Para una tipología de las didascalias se podrá consultar también Sanda GOLOPENTIA, Monique MARTINEZ THOMAS, *Voir les didascalies*, Tolosa, CRIC & OPHRYS, 1994.

En el fragmento que nos ocupa la gestualidad del hombre revela su malestar creciente: "*Intenta una sonrisa* […] *mira su reloj furtivamente* […]. *Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso*". Estos gestos de incomodidad son una reacción a la actitud poco amena del peluquero al principio de la obra que no deja de sumergirlo, y al lector-espectador también, en una atmósfera inquietante: "*arroja la revista* […] *se levanta como con furia contenida* […] *lo mira, adusto* […] *lo mira, inescrutable, inmóvil* […] *lo mira sin contestar*". Ante su cliente se muestra exasperado, severo y desagradable.

Frente al silencio del peluquero el cliente empieza a hablar. Sus réplicas se limitan a frases breves, entrecortadas o inconclusas; tartamudea, vacila: "Se nubló. […] Hace calor", "Mm... mejor", "Quería... *(Una pausa. Se lleva la mano a la cabeza con un gesto desvaído.)* Si... si no es tarde...". Esta falta de fluidez y las numerosas pausas e interrupciones constituyen una forma de silencio pues Hombre parece incapaz de hablar libremente o decir lo que quiere y, asociada a las didascalias gestuales, revela un sentimiento de inseguridad que irá creciendo: "levemente nervioso" al principio, luego "pierde seguridad" y aparece "ansioso" al final de la réplica. Está desestabilizado por el mutismo del peluquero y su discurso tiene como función primera romper el silencio y tratar de salir de esta situación inconfortable. Se esfuerza por hablar pero sus palabras no hacen más que delatar su malestar: en una misma réplica, mientras comenta el tiempo, dice una cosa y su contrario, frente a una reacción del peluquero que él juzga reprobatoria: "Se nubló. […] Hace calor. […] No tanto… […] Está despejado. […] Me equivoqué. […] ¿Se nubló?". Este discurso inseguro y cambiante sobre el tiempo muestra que teme al peluquero, teme contradecir a un personaje que encarna para él la autoridad. Por eso lo vemos contorsionarse para mirar tras la ventana con tal de evitar acercársele demasiado. Más que el silencio es la mirada del peluquero que lo petrifica. El poder destructor de la mirada no es privilegio de las figuras mitológicas: en sus trabajos sobre el cuerpo y las interacciones sociales, el sociólogo y antropólogo francés David Le Breton ha mostrado cómo la mirada puede perturbar al otro y apoderarse de él[8]. Con su mirada "adusta" e "inescrutable" el peluquero logra ejercer un poder sobre el hombre que se encuentra como privado de una parte

[8] "*Dans nos sociétés occidentales, le regard expose l'intimité du visage à une prise de pouvoir symbolique de l'autre sans que l'acteur puisse s'en défendre. Ses seules ressources sont de baisser les yeux, de les porter ailleurs, ou de soutenir courageusement le regard du scrutateur. Les analyses classiques de Sartre montrent combien le regard transforme l'autre en 'chose', 'en insecte' disait Stendhal. Sous cette coupe, l'individu est dépossédé d'une part de soi, épinglé sans rémission jusqu'à ce que les yeux se détournent et lâchent leur proie. Il perd momentanément la maîtrise de son existence.* […] *Le regard est pouvoir sur l'autre, il manifeste une emprise sur son identité en lui donnant le sentiment de ne plus s'appartenir, d'être désormais sous influence*", David LE BRETON, *Anthropologie des émotions. Être effectivement au monde*, París, Éditions Payot & Rivages, 2004, pp. 256-257.

de sí mismo. El hombre ya no es capaz de actuar sin tener el asentimiento del otro, no es capaz de oponerse, de resistir, como lo vamos a ver a continuación. Un desequilibrio de fuerzas se ha instalado entre los dos personajes, alimentado por la actitud pusilánime del hombre.

3. ¿Dominación o sumisión?

El tercer movimiento del fragmento se abre sobre un nuevo silencio y una pregunta del peluquero –la primera– lacónica, a la que contesta rápidamente Hombre, sin duda aliviado por el interés repentino que le presta y que permite además sacarlo de un monólogo doloroso y absurdo. El alivio será corto pues la respuesta negativa no suscita la reacción esperada. La "mirada inescrutable" y el silencio del peluquero llevarán otra vez al cliente a contradecirse y transformar su rechazo en aceptación ("No, barba, no […] Sí, sí también barba"). Al decir "sí" –y este "sí" será el primero de una larga serie– el hombre cede de nuevo y muestra de paso al peluquero que es incapaz de oponerse a él.

Importa estar atento a los signos kinésicos que, además de acompañar las palabras, ahora se sustituyen a ellas. En efecto, a lo largo de la larga réplica del hombre el peluquero permanecerá callado y se expresará exclusivamente con miradas y gestos que el hombre observará atentamente. Toda la acción gira en torno a estas interacciones visuales que son reveladores de la manera como evoluciona la relación entre los dos personajes. Sin pronunciar una sola palabra el peluquero consigue obtener que el cliente realice una serie de acciones. Es importante precisar que en ningún momento el peluquero emplea la fuerza ni amenaza al hombre; sin embargo, éste percibe las miradas como órdenes. Así, un "leve gesto oscuro" de su parte lleva al hombre a renunciar a sentarse en el sillón. Para ocultar su incomodidad mientras ya había puesto un pie en el posapié, éste se lanza en una descripción del sillón, alabando su solidez en un intento de ser amable con el peluquero ("Es fuerte este sillón, sólido. De… de madera. Antiguo."). Fuera de lugar, este comentario no hace más que poner de realce la angustia del hombre. Se muestra cada vez más obediente y sumiso y todos los movimientos oculares del peluquero son sinónimos de órdenes. Unas miradas en dirección del sillón bastan para que se ponga a recoger "impulsivamente" los pelos cortados sobre el asiento. Ante un movimiento reprobatorio con la cabeza, se ve obligado a "guardar los pelos en su bolsillo" en vez de tirarlos al suelo. Siempre atento a las miradas del peluquero, se pone a limpiar el asiento y el respaldo del sillón. Se multiplican las situaciones incongruentes que Hombre acepta sin discutir. Quizás

lo más incongruente sea que el cliente no se oponga ni manifieste su desacuerdo. Obedece "impulsivamente" –adverbio que aparece dos veces, y una tercera en su forma adjetival– como un autómata, como si fuera desposeído de su capacidad de reflexión, como si no se diera cuenta de lo ridículo de la situación. Esta serie de acciones mudas, dignas de un número de mimo, hacen sonreír al peluquero ("*El peluquero, instantánea y bruscamente, sonríe*"), y al lector/espectador también: esta inversión de roles entre un peluquero y su cliente resulta cómica por la absurdez de las reacciones del hombre y el carácter mecánico de sus gestos. La teatralidad de la escena no borra sin embargo el sadismo del peluquero que se divierte manipulando al hombre. Lo que en este momento de la obra podría asemejarse a un simple juego cobra un significado perverso si se toma en cuenta el desenlace de la obra. Sin saberlo, al aceptar pasivamente las reglas dictadas por el peluquero, ha caído ciegamente en una trampa.

Por ahora accede a los pedidos del peluquero de buena gana, sin rebelión, "contento" incluso de haberlo ayudado, como se precisa en las didascalias. Esta reacción puede chocar, o hacer reír. En un discurso vacilante, como lo sugieren los puntos suspensivos, intenta transformar su obediencia ciega en una acción voluntaria de su parte como para borrar el carácter incongruente y humillante de la situación, mientras lo mira el peluquero, "inescrutable: "A mí no me molesta… […] dar una mano… […] Para esto estamos". Las palabras del hombre se tornan insoportables. Y en un arranque para convencer al peluquero de sus buenas disposiciones y quizás rebajar la tensión, se dirige a él con familiaridad, con el característico voseo rioplatense: "Hoy me toca a mí, mañana a vos". Aunque este "vos" fuera pronunciado a pesar suyo –se disculpará en seguida, anticipando un disgusto probable del peluquero– su significado es importante. Con el uso de este pronombre pretendió establecer una relación de igualdad con la persona que lo martirizó, expresó una voluntad de considerar al peluquero como un par, de instalar una relación de confianza con él. Como si quisiera construir una relación amistosa. De manera inesperada y frente a un nuevo silencio del peluquero el hombre pronuncia una frase que suena como la justificación de lo que acaba de pasar: "Usted… debe estar cansado". Si ha tenido muchos clientes, como le pregunta al final del fragmento, entonces es normal que esté cansado. Y esto sería la explicación lógica a la actitud del peluquero: está cansado, por eso no sonríe, por eso es antipático, por eso no habla ni limpia su salón. Tratando de buscar explicaciones el cliente legitima el maltrato que ha sufrido.

El análisis de las primeras escenas de la obra *Decir sí* permitió mostrar cómo, desde la aparición del hombre, se va instalando una relación de poder entre los personajes. Esta relación se construye a partir de una empresa de desestabilización y cosificación del hombre, quien, como hemos visto, termina actuando como una marioneta. Todo se invierte en esta obra: el salón de peluquería es siniestro; el cliente es el que adula, el que complace y el que limpia; poseer la palabra no sirve, el silencio es más poderoso… El hombre es indudablemente víctima de la perversidad de un seudo-peluquero que había premeditado su crimen, según lo revela la escena final. Pero el fragmento aquí analizado revela también el papel del hombre en este proceso de victimización: su obediencia y su pasividad permitieron que el peluquero llegara a sus fines. Con esta obra Griselda Gambaro desvela una estrategia típica de los victimarios que consiste en hacer de la víctima la responsable.

Isabelle CLERC es *agrégée* de español y profesora titular en la Universidad Côte d'Azur donde imparte clases de literatura latinoamericana y de lengua. Dedicó gran parte de su investigación al teatro argentino de los años de plomo hasta la actualidad, en particular el movimiento "Teatro Abierto", en torno a la puesta en escena del poder, del conflicto, de la relación víctima-victimario, y el tema de la identidad argentina.

Isabelle CLERC est agrégée d'espagnol, Maître de Conférences à l'Université Côte d'Azur où elle enseigne la littérature latino-américaine et la langue. Ses travaux portent essentiellement sur le théâtre argentin des années de plomb jusqu'à nos jours, en particulier le mouvement « Teatro Abierto », autour de la mise en scène du pouvoir, du conflit, de la relation victime-bourreau, et du thème de l'identité argentine.

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

Miguel de Cervantes,

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.

LOS ENCUENTROS EN EL QUIJOTE ¿POR EL CAMINO DEL AZAR?

MARTA CUENCA
Classe Préparatoire aux Grandes Écoles
Lycée Michel Montaigne, Bordeaux

Al leer las aventuras de don Quijote, cuando se trata de definir sus andanzas, junto con la imagen del camino surge a la mente del lector el motivo del encuentro como condición *sine qua non* de su construcción. Una vez tomada la decisión de abrazar una vida literaria en lugar de vivir la vida convencional del hidalgo, el personaje quiere cumplir con su papel de caballero andante, que supone entrar en contacto con los demás. Los encuentros con tal o cual personaje o entidad estructuran así los capítulos dentro de una perspectiva de acción concreta. Es de igual modo un lugar común considerar los encuentros como fortuitos: abren un abanico de posibilidades diegéticas que ponen de manifiesto el choque (primer sentido del encuentro que señala el *Diccionario de Autoridades*, citando precisamente una de las ocurrencias del término en el capítulo I de la primera parte[1]), el conflicto entonces, entre el personaje y la sociedad circundante.

La propuesta de reflexión siguiente toma una dirección en la que el encuentro, siendo un eje estructurante de la primera novela, construye un camino que, bajo la forma de un azar aparente, enlaza las aventuras respondiendo a una lógica. El propio personaje de don Quijote introduce la relevancia del encuentro en el mismísimo momento de concebir su nueva vida literaria, entendiéndolo como una suerte de proceso de encaje de sentidos. La polisemia en cuatro niveles según la define el *Diccionario de Autoridades*, que remite significativamente a la impronta cervantina en los ejemplos[2], se activa plenamente a lo largo de los capítulos: el encuentro es

[1] "ENCUENTRO. s. m. El golpe que se da encontrando con alguna cosa. Latín. *Conflictus. Congressus*. CERV. Quix. tom.1. cap. 1. Y le derríbo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo", Real Academia Española, *Diccionario histórico de la lengua española, Diccionario de Autoridades*, Tomo III (1732), lema 1 [https://apps2.rae.es/DA.html]. Las citas, siempre fieles al texto, se copian en su literalidad cronológica: "derríbo" (sic.) y demás en la nota siguiente.

[2] *Id.*, "lema 2: ENCUENTRO. Vale también el acto de hallar y ver a uno encontrándose con él. Latín. *Occursus*. QUEV. Tacañ. cap. 23. Limpiamos dos cuerpos de corchetes de sus malas ánimas, al primer encuentro. Lema 3: ENCUENTRO**.** Vale assimismo oposición, dificultad, contraposición y contradicción. Latín. *Occursus. Impedimentum. Difficultas. Obex*. FUENM. S. Pio V. f. 11. No pudiendo efectuarse en aquel Consistório, por encuentros que huvo. MARQ. Gobern. lib. 2. cap. 32. Si no lo entendemos assí, de necessidad hemos de dar encuentro entre los Santos Cánones, sin poderlos reconciliar. Lema 4: ENCUENTRO. En el juego de náipes vale la concurrencia o junta de dos cartas iguales, especialmente en el que llaman del parar: como quando vienen dos Reyes, dos caballos, etc. Latín. *Pictarum chartarum aqualium occurrentia, convenientia*. CERV. Quix. tom. 1.

choque, coincidencia espacial, oposición y juego. Las acepciones del término hacen eco a la configuración de la personalidad del personaje epónimo, y su empleo múltiple recuerda constantemente al lector estas facetas que dinamizan las experiencias vividas-leídas. Cartografiando de manera exhaustiva el empleo del motivo, se verá cómo se construye progresivamente en la trama un itinerario del desencanto en el personaje de don Quijote, figura firmemente conducida por la instancia organizativa de la ficción.

1. De la lectura a la lección

La perspectiva de la acción en la obra se plantea como una suerte de anomalía respecto al estatus de hidalgo del personaje central que ocupa el tiempo en leer[3]. Esta actividad viene a suplantar en la caracterización inicial del primer capítulo[4] ("gran madrugador y amigo de la caza", en el primer párrafo[5]) cualquier otra: "se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda". El verbo leer, que figura cuatro veces en el segundo párrafo (tres en infinitivo y una conjugado en imperfecto), combina una doble acepción de ocio y acción, sin dejar de remitirse a la propia actividad del receptor del texto al que se ha dirigido el narrador bajo la apóstrofe de "desocupado lector" en las primeras palabras del prólogo. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611)[6], leer supone a la vez actuar, enseñar y aprender. La dimensión práctica que lleva consigo el término no parece tan descabellada como puede considerarse a primera vista, aunque lo es en un personaje nacido, si

cap. 25. Puesto que de tal manera podia correr el dado que echemos azar en lugar de encuentro. QUEV. Lib. de todas las cosas. Habrá encuentros de Reyes en las barajas, jugando a la cartera". Véanse las citas cervantinas en las acepciones primera y cuarta, que abren y cierran las perspectivas semánticas del término.

[3] Esta actividad se debe a la ociosidad propia del estatus del hidalgo dentro de la sociedad estamental, ya que tiene el privilegio de no trabajar. Su condición de hombre de acción paradójico constituye en sí una manifestación por parte del autor de la visión del periodo de crisis durante la monarquía de Felipe III.

[4] La edición de referencia es la siguiente: Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/].

[5] *Id.*, [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/default.htm].

[6] "LEER. Del verbo latino *lego, is*; es pronunciar con palabras lo que por letras está escrito. Leer, enseñar alguna disciplina públicamente. Leer a uno la cartilla es declararle por palabras expressas lo que le conviene saber. Lectura, lo que comúnmente se lee, y en escuelas sinifica materia. Lesión, lo mismo, y la dotrina del maestro. Lección, cerca de los eclesiásticos, la leyenda del breviario. Leydo, hombre que ha visto varios autores en su facultad. Legible, lo que es fácil de leer, como letra legible. Lector, el que lee alguna cosa; también se toma por el maestro, como lector en Teología; también por una de las cuatro órdenes menores.", Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Ad litteram, 1998, p. 757.

puede así decirse, a "los cincuenta años" o casi. La consecuencia, bien conocida, es la siguiente: "y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio" y tomar la decisión de "hacerse caballero andante". Yendo un poco más allá de la lectura al pie de la letra, detrás de la locura se percibe la decisión de emprender una transformación radical de su existencia para transformar la lectura en lección por medio de una acción práctica.

Significativamente, después de la limpieza de las armas antiguas (testimonio de acciones de sus antepasados), de la nominación de su rocín y la elección de su propio nombre (señal de la nueva vida), el narrador incluye los pensamientos del personaje a modo de discurso interno:

> Decíase él a sí:
> –Si yo, por malos de mis pecados o por mi buena suerte, me **encuentro** por ahí con algún gigante [...] y le derribo de un **encuentro**, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle [...][7]?

La oración, a la vez condicional y temporal, presenta la dinámica de la puesta en marcha mediante una políptoton alrededor del motivo del encuentro, enfocado de forma polisémica por el propio personaje. El motor de la acción es a la vez la presencia física del otro y una confrontación, un choque, del que no imagina salir sino victorioso para poder dedicarle el triunfo a su dama. El término, en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, se define de la siguiente manera:

> ENCONTRAR. Topar uno con otro en el camino, o en algún lugar donde han concurrido. Encontrarse con las lanças como en las justas, torneos y en la guerra. Encontrarse, travar palabras uno con otro. Encontrarse en los pensamientos, concurrir en un negocio, sin averle antes comunicado. Encontrarse en las opiniones. Encontradas, en el juego del trescientos, las ganancias que tienen iguales el uno y el otro, y suelen sacar el partido de darlas encontradas. Encontrarse, toparse en algún lugar a caso.
> ENCONTRÓN. El golpe que da uno a otro con el ombro o con el codo. Encuentro, golpe que se da, encontrando con las lanzas; y quando es del medio cuerpo abaxo o en otra manera, que no sea conforme a las leyes de la justa o torneo, le llaman encuentro feo. Transfertur ad animun, del que haze una descompostura[8].

El término y sus derivados implican una serie de posibilidades de oposición o de acuerdo, de igualdad o de falta de conformidad a las reglas, con una serie de observaciones que dan a ver que existe un código comportamental entre dos personas que están en un determinado lugar al mismo tiempo llevadas por un movimiento y que entablan una relación. Los ejemplos que

[7] Para facilitar la lectura, destacaremos de ahora en adelante las ocurrencias del motivo en negrita.
[8] S. de COVARRUBIAS, *op. cit.*, p. 515.

aparecen en la definición son los de los conflictos bélicos, fingidos o reales, los debates interpersonales, los acuerdos en el negocio o las ganancias en el juego –al fin y al cabo, detrás de todas subyace la idea de lo lúdico, en grados diferentes. El encuentro resulta pues determinante para que pueda llevarse a cabo la nueva vida decidida.

Con el objetivo de indagar acerca de los empleos y ocurrencias del término, hemos llevado a cabo un rastreo exhaustivo de las ocurrencias de los lexemas *–encuentr–* y *–encontr–* a lo largo de la obra[9]. El lexema se entiende en su acepción común de "unidad mínima con significado léxico que no presenta morfemas gramaticales"[10]. De esta forma, pueden considerarse de manera conjunta todas las apariciones de la raíz, en forma de sustantivo o verbo, ya sea en singular o plural, en cualquier tiempo o modo, con cualquier prefijo. Los resultados de la criba son interesantes, ya que se cuentan 16 ocurrencias del lexema *–encuentr–* y 11 de *–encontr–*, 27 en total. La primera impresión es pues la de una relativa sorpresa pues son poco numerosas, ya que se define por la dinámica sugerida más que por la omnipresencia del lexema. Otras búsquedas dan a ver la abundancia de otros cuatro lexemas como *–caballer–* (633 ocurrencias), *–escud–* (155), *–camin–* (247), *–ventur–* (249). La red semiótica que remite a la pareja del caballero y su escudero, de camino, en busca de aventuras, satura el texto; sin embargo, el motivo del encuentro que implica el tratamiento de la otredad/alteridad y su resolución puede estudiarse de forma precisa en cada una de sus apariciones. La forma en que lo emplea el propio don Quijote en su primera intervención discursiva condiciona las lecturas ulteriores, que proponemos leer con lupa.

2. Topografía de los encuentros

El conjunto de ocurrencias del lexema se presenta de la manera siguiente (las citas son deliberadamente reducidas a una localización y comprensión general de las frases, serán analizadas de manera detallada a continuación):

[9] Se recurre a la herramienta sencilla y accesible del motor de búsqueda del tratamiento de texto aplicado a una edición digital del texto virgen de notas.
[10] Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, [https://dle.rae.es/lexema?m=form].

Cap. I[11]:

–Si yo, por malos de mis pecados o por mi buena suerte, me **encuentro** por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un **encuentro**, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo [...]

Cap. XIII:

Preguntóles don Quijote qué era lo que habían oído de Marcela y de Grisóstomo. El caminante dijo que aquella madrugada habían **encontrado** con aquellos pastores [...]

[...] y luego, sin más ni más, a todo el correr dellos, [los caballeros andantes] se vuelven a **encontrar**, y en mitad de la corrida se encomiendan a sus damas; y lo que suele suceder del **encuentro** es que el uno cae por las ancas del caballo pasado con la lanza del contrario de parte a parte [...]

Cap. XVII:

Levantóse Sancho con harto dolor de sus huesos, y fue a oscuras donde estaba el ventero, y, **encontrándose** con el cuadrillero, que estaba escuchando en qué paraba su enemigo, le dijo: [...]

Cap. XVIII:

Volvió a mirarlo don Quijote, y vio que así era la verdad, y, alegrándose sobremanera, pensó sin duda alguna que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a **encontrarse** en mitad de aquella espaciosa llanura [...]

Cap. XXV:

–No –respondió el de la Triste Figura–, puesto que de tal manera podía correr el dado, que echásemos azar en lugar de **encuentro**; pero todo ha de estar en tu diligencia.

Cap. XXVII:

[habla Grisóstomo] Otras veces me dicen ellos, cuando me **encuentran** con juicio, que yo salgo a los caminos [...]

Cap. XXIX:

Saliéronle al **encuentro** [el cura y el barbero] y, preguntándole por don Quijote, les dijo cómo le había hallado desnudo en camisa [...]

–¡Dichosa buscada y dichoso hallazgo! –dijo a esta sazón Sancho Panza–; y más si mi amo es tan venturoso que desfaga ese agravio y enderece ese tuerto, matando a ese hideputa dese gigante que vuestra merced dice; que sí matará, si él le **encuentra**, si ya no fuese fantasma [...]

[habla el cura] [...] y, pasando ayer por estos lugares, nos salieron al **encuentro** cuatro salteadores y nos quitaron hasta las barbas [...]

Cap. XXX:

–¡Majadero! –dijo a esta sazón don Quijote–; a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que **encuentran** por los caminos van de aquella manera o están en aquella angustia por sus culpas o por sus gracias [...]

[11] Para la localización de las citas y en las notas a pie de página, “Capítulo” se abreviará en “Cap.” y se citarán los números en numeración romana.

Cap. XXXI:

[habla Andrés] –¡Por amor de Dios, señor caballero andante, que, si otra vez me **encontrare**, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude [...]

Cap. XXXIII:

Camila, la cual no ha de ser tan tierna, que a los primeros **encuentros** dé con su honestidad por tierra [...]

Cap. XXXVI:

[...] mi compañero y yo no ha más de dos días que los acompañamos; porque, habiéndolos **encontrado** en el camino, nos rogaron y persuadieron que viniésemos con ellos hasta el Andalucía, ofreciéndose a pagárnoslo muy bien.

Cap. XXXVIII:

[...] podrá ser que se quede en la mesma pobreza que antes estaba, y que sea menester que suceda uno y otro **rencuentro**, una y otra batalla, y que de todas salga vencedor, para medrar en algo.

Cap. XLI:

Y así, determiné de ir al jardín y ver si podría hablarla, y, con ocasión de coger algunas yerbas, un día antes de mi partida, fui allá, y la primera persona con quien **encontré** fue con su padre, el cual me dijo [...]

Y asimismo temíamos **encontrar** por aquel paraje alguna galeota de las que de ordinario vienen con mercancía de Tetuán, aunque cada uno por sí, y por todos juntos, resumíamos de que si se **encontraba** galeota de mercancía, [...] tomaríamos bajel donde con más seguridad pudiésemos acabar nuestro viaje.

Todo se hizo con mucha presteza, y así, a la vela navegamos por más de ocho millas por hora, sin llevar otro temor alguno, sino el de **encontrar** con bajel que de corso fuese.

Cap. XLVII:

[...] [el cura] hallaba en ellos [los libros de caballería] una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, **rencuentros** y batallas [...]

Cap. XLIX:

[...] aquella infinidad de Amadises, y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafrén, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamentos, tantas batallas, tantos desaforados **encuentros**, tanta bizarría de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos condes [...]

Cap. LI:

[...] por otra parte, mostraba señales de heridas que, aunque no se divisaban, nos hacía entender que eran arcabuzazos dados en diferentes **rencuentros** y faciones [...]

Cap. LII:

Y, en diciendo esto, [...] [don Quijote] se fue a **encontrar** con los diciplinantes, bien que fueran el cura y el canónigo y barbero a detenelle;

> En estas razones, cayeron todos los que las oyeron que don Quijote debía de ser algún hombre loco, y tomáronse a reír muy de gana, cuya risa fue poner pólvora a la cólera de don Quijote, porque sin decir más palabra, sacando la espada, arremetió a las andas; uno de aquellos que las llevaban, dejando la carga a sus compañeros, salió al **encuentro** de don Quijote [...]
>
> [habla Sancho con su esposa Teresa de las aventuras] [...] de ciento que se **encuentran**, las noventa y nueve suelen salir aviesas y torcidas.

Una lectura vertical del texto en función de los hitos semióticos citados permite apuntar ciertas observaciones inmediatas. Después de la primera ocurrencia doble (cap. I), no hay ninguna hasta el capítulo XIII que cuenta con tres, lo que sorprende. Ninguna de las ocurrencias figura en los pasajes en verso, como si los pasajes lírico-narrativos escaparan a la dinámica establecida. Por otra parte, las ocurrencias se reparten de forma equilibrada antes y después del capítulo XXXI, uno de los puntos de inflexión de la obra, ya que se tratan a partir de entonces los preparativos del regreso de don Quijote a la aldea junto con el cura y el barbero. Se leen tres o cuatro ocurrencias en cuatro capítulos, como por ciclos de diez: el capítulo XIII, el XXIX, el XLI y el LII. En estos, se activa sistemáticamente la acepción múltiple del lexema (puesta en presencia física que se traduce en choque o acuerdo, con la perspectiva subyacente del juego). Destaca la última aparición en el discurso de Sancho Panza a su mujer, unas líneas antes de final del libro, como para cerrar la perspectiva abierta por don Quijote al principio de la novela. Leámosla de manera extensa.

En el capítulo último de la obra, de regreso a la aldea, el último discurso directo es una discusión entre Sancho y su esposa Teresa Panza, preocupada por cosas materiales ("así como vio a Sancho, lo primero que le preguntó fue que si venía bueno el asno.") y con la voluntad de saber qué bienes le trae el esposo. Sancho se explaya en la última réplica acerca de lo que ha hallado en el viaje:

> [...] no hay cosa más gustosa en el mundo que ser un hombre honrado escudero de un caballero andante, buscador de aventuras. Bien es verdad que las más que se hallan no salen tan a gusto como el hombre querría, porque de ciento que se **encuentran**, las noventa y nueve suelen salir aviesas y torcidas. [...]. Pero, con todo eso, es linda cosa esperar los sucesos [...]

Sancho emplea el verbo *encontrar*, actualizado en una construcción impersonal de grado máximo que generaliza su propia vivencia, en eco al verbo *hallar*; además, sería posible la construcción de la frase sin introducir la variación entre los dos verbos, lo que significa que el segundo introduce una perspectiva semántica diferente: lo que se ha *hallado* difiere en algún

aspecto de lo que se ha **encontrado**. El objeto central, las "aventuras", no surgen por sí mismas, sino que las genera de cierta manera el "buscador". Aunque el superlativo inicial, enunciado en forma de máxima, resulta ponderado por la concesión explicada ("bien es verdad que... porque..."), si las aventuras no resultan conformes a las expectativas (empleo del condicional), la adversativa final y radical indica que la recompensa radica en la acción misma. El modo de vida errante y lúdico impulsa entonces de nuevo una serie de posibilidades de interpretación: en la expresión "esperar los sucesos", **esperar** puede significar aguardar que algo suceda (dimensión puramente temporal) o tener fe en ello, entendiéndose los **sucesos** ya como un acontecimiento puro, un éxito o un accidente desgraciado. La combinación de todos estos sentidos abre un nuevo abanico de posibilidades, lejos de interrumpir la dinámica abierta en el primer capítulo por la voluntad de don Quijote. Y es que el encuentro es un motivo poético determinante organizado en forma de red semiótica repartida en función de una lógica narrativa a lo largo de la obra.

3. Una organización detrás del aparente azar

El carácter fortuito de los encuentros resulta cuestionable[12], ya que al contrario estos se plantean como una necesidad, una condición necesaria de la salida desde el arranque de la novela. Los encuentros están organizados por la instancia narradora para que se active su carácter polisémico. Por otra parte, hemos apuntado la ausencia del signo entre los capítulos I y XIII. Parece relevante reflexionar sobre lo que dicha ausencia puede revelar. El encuentro se vuelve plenamente poético una vez reunidas las condiciones para que puedan darse ciclos de aventuras y no aventuras aisladas: don Quijote, armado caballero, va con su escudero Sancho Panza también convencido de su misión, afirmando ser el narrador un mero transcriptor del manuscrito de Cide Hamete comprado en el mercado de Toledo y traducido por un morisco[13].

[12] Cuando don Quijote sale por primera vez de su casa, en el cap. II, el narrador afirma que deja a Rocinante tomar la dirección que desea: "[...] prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras...". La nota de la edición de Francisco Rico indica: "Es frecuente que el caballero se entregue al azar del caballo para lograr la aventura (I, IV, 67, n. 53). Caso similar y extremo es el episodio del barco encantado (II, XXIX), basado también en un motivo caballeresco.", nota 17, [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap02/default.htm]. Al contrario de los libros de caballería, el narrador cervantino adopta el motivo del azar para trastornarlo.

[13] Como si la entrada en acción necesitara fuera el resultado de una serie de preparativos: en la primera salida don Quijote es armado caballero, pero actúa sin escudero en la aventura de Andrés o de los mercaderes toledanos (cap. 4), maltrecho de regreso a su casa, tiene que procederse al escrutinio para volver al apunte metaliterario iniciado

3.1. Fusión de mundos ficcionales

A partir del capítulo XI, en el cual se desarrolla el primer ciclo de aventuras pastoriles, fusionan en la trama varios mundos ficcionales. Llevado por el ambiente que le rodea, don Quijote integra a los rústicos cabreros y su entorno en el mundo de la literatura pastoril, mediante el discurso sobre la Edad de Oro[14]. Los cabreros, pastores verosímiles dentro del marco espaciotemporal coetáneo, reciben el discurso "embobados y suspensos", ciertamente, pero ellos son los que introducen la entrada de su compañero Antonio, músico y poeta, cuya intervención y romance rústico fusionan las perspectivas ficcionales en dos grados: son a la vez pastores rústicos de la realidad ficcional y pastores bucólicos literarios o literarizados. Este mismo colectivo relata el cuento de Grisóstomo, "pastor estudiante", y Marcela, "que se anda en hábito de pastora", ambos pues disfrazados de pastores. El paso de la vida digamos normal a la vida literaria no es entonces el privilegio de don Quijote solo: estos personajes han adoptado el mundo literario pastoril. Tras el cuento de los amores desdichados de Grisóstomo, los cabreros, junto con don Quijote y Sancho, van al entierro del falso pastor con una comitiva entre la cual uno de los "dos gentiles hombres a caballo" entabla conversación con don Quijote. Los compañeros que van a caballo evocan al "muerto pastor" y la "pastora homicida", a sabiendas que no son verdaderos pastores, antes de empezar a hablar don Quijote con el que se llama Vivaldo: "Preguntóles don Quijote qué era lo que habían oído de Marcela y de Grisóstomo. El caminante dijo que aquella madrugada habían **encontrado** con aquellos pastores". El mecanismo literario del encuentro se indica literalmente. Los hombres de camino tienen la misma curiosidad que don Quijote y han activado la misma lectura literaria del episodio amoroso. Cuando van conversando de camino don Quijote y Vivaldo, evocan la temática de la caballería andante, profesión que don Quijote afirma como suya y por la que "todos le tuvieron por loco", pero su actitud es en realidad simétrica a la de la comitiva que trata la historia de Grisóstomo y Marcela como un caso de amor pastoril literario. Vivaldo origina, según el narrador, los "disparates" de don Quijote acerca de la caballería, para amenizar

en el cap. I por la presencia del narrador de primera persona y a la suspensión de la acción por faltar el manuscrito entre los cap. VIII y IX. El cap. X toma la forma de una transición, en la que don Quijote y Sancho conversan sobre temas caballerescos.

[14] "–¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados; y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío!", M. de CERVANTES, *op. cit.*, [https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap11/default.htm].

el camino, y abre la discusión sobre la ausencia de lógica en los encuentros de los caballeros andantes de encomendarse a las damas en lugar de encomendarse a Dios. En este pasaje Vivaldo emplea encontrar y encuentro en el sentido de enfrentamiento violento, que tanto el locutor como don Quijote ignoran para evocar el interés del enamoramiento, como llevados por el contexto y el interés de la aventura pastoril. El entierro de Grisóstomo es una puesta en escena pastoril a la que todos participan con gran interés, con el golpe de efecto de la aparición de Marcela y su elección de "poder vivir libre [en] la soledad de los campos" sin amar a ninguno de los que la aman a ella. En el momento de la despedida, los caminantes ofrecen a don Quijote que los acompañe a Sevilla "por ser lugar tan acomodado a hallar aventuras", pero rechaza la oferta por tener otros planes. El final de la aventura pone de relieve que los acompañantes quieren seguirle la corriente por puro placer literario y conectan "la historia de Marcela y Grisóstomo" con "las locuras de don Quijote", olvidando que ellos han participado como espectadores a una doble escena de disfraz, de la que todos tienen conciencia. La ocasión de incluir la literatura en la vida se ha dado a ver tanto en los falsos pastores como en el caballero andante inventado.

Dentro del ciclo siguiente, en la Sierra Morena, la aventura de Cardenio se presenta asimismo como una trama literaria dentro de la primera ficción. Se activa el tópico del manuscrito encontrado con la maleta que contiene el librillo de memoria con quejas amorosas y de nuevo es un cabrero el que indica a don Quijote y Sancho que se trata de un joven alternativamente loco y cuerdo, que vive en la sierra de forma voluntariamente marginal[15]. El paralelo entre las decisiones vitales de los personajes de don Quijote y de Cardenio lo establece explícitamente el propio narrador al final del capítulo XXIII:

> [...] con gentil continente y donaire le fue a abrazar y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar 'el Roto de la Mala Figura', como a don Quijote el de la Triste, después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí, y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando como que quería ver si le conocía; no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote lo estaba de verle a él.

[15] El cabrero cuenta en el capítulo XXIII cómo Cardenio vive en la sierra y va al encuentro de los pastores para pedir o robar comida, que ellos le darían sin necesidad de que robase. Cuando el propio Cardenio concluye la historia de su vida en el capítulo XXVII, evoca esta misma situación y lo formula de la forma siguiente: "Otras veces me dicen ellos, cuando me **encuentran** con juicio, que yo salgo a los caminos y que se lo quito por fuerza, aunque me lo den de grado, a los pastores que vienen con ello del lugar a las majadas." Significativamente, es como si a lo accidental del principio se sustituyese una forma de búsqueda entre los unos y los otros: cada cual, al corriente de su papel, sabe que la situación requiere una conexión, un tratamiento. La doble personalidad, real ficcional y literaria, es asumida por todos cuando se trata de un *encuentro* literal.

Al fundirse en un abrazo, se reconocen y ambos llevan un nombre caballeresco literario al haber tomado la decisión de vivir una vida literaria al margen de la vida trazada por la norma social. Aunque no se conocen, se establece entre ellos una filiación literaria y vital. Cuando se suspende la narración de la historia de Cardenio y Luscinda, en el capítulo XXV formula don Quijote una doble voluntad: volver a ver a Cardenio para saber el final de su cuento e imitar a Amadís-Beltenebros para llegar a un grado de perfección y fama superior no solo entonces a la del Cardenio sino a la del admirado caballero. Se trata pues de una locura literaria fingida en tercer grado, en una forma de hiperactualización de la literatura, que trasciende tanto la historia literaria como la realidad ficcional inventada por otro personaje del elenco de la propia novela. En este preciso momento don Quijote recurre a una formulación compleja que enlaza dos términos de forma particularmente sugestiva. Sancho le pregunta por la hazaña que quiere cumplir:

> –Y ¿es de muy gran peligro esa hazaña? –preguntó Sancho Panza.
> –No –respondió el de la Triste Figura–, puesto que de tal manera podía correr el dado, que echásemos azar en lugar de **encuentro**; pero todo ha de estar en tu diligencia.

En la puesta en escena de la hazaña que se dispone a explicar a Sancho, Don Quijote acude a la metáfora del juego para evocar la posibilidad de una mala o una buena jugada, expresando las posibilidades con dos términos en nada anodinos[16]. Si el *azar* es la peor jugada y el encuentro la mejor, también se da la posibilidad de entender literalmente: si las coordenadas literarias se ponen en marcha como deben, es decir si él cumple con la prueba de la penitencia por Dulcinea y Sancho le lleva la carta y regresa con su respuesta, la jugada literaria será buena y ganará la

[16] La nota explicativa de la edición de Francisco Rico indica: "'pueden ir las cosas de tal modo que nos encontremos con todo lo contrario de lo que esperamos'; en el juego de dados, el encuentro es la jugada más valiosa, cuando en los dos sale el mismo punto alto; el azar es la de menor valor, que era la pareja de ases." Para el término *azar*, en efecto, en el *Tesoro de la lengua castellana o española* indica: "Es lo mesmo que estrovo, desvío, mala suerte; algunos quieren sea francés, del nombre *hazard*, que vale peligro, y *hazard* en la mesma lengua francesa vale suerte, dado, *sors*, *alea*. Los más convienen en que es arábigo, y dicen que sinifica la hora de las tres, la qual para los árabes es hora menguada. Es uno de los quatro puntos que tienen los dados, y es el desdichado que los latinos llaman canis y ellos azar, el punto; los demás son *chuque*, *tarru*, *taba*." (*op. cit.*, p. 172). Las dos traducciones para las ediciones La Pléiade recurren a un paralelo similar: "le dé pourrait courir de telle façon que nous aurions guigne au lieu de chance" (M. de CERVANTES, *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Jean Cassou, César Oudin y François Rosset (trad.), París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. 221) y "encore que le dé pourrait tomber de telle sorte qu'au lieu de chance on ait du guignon" (M. de CERVANTES, *Don Quichotte*, Jean Canavaggio (dir.), París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 597, con la siguiente nota: "Au jeu de dés, el *encuentro* est le coup heureux, el *azar* le coup malheureux".

fama esperada, de lo contrario perderá. El carácter ambivalente de esta formulación se hace patente ya que ambas posibilidades aparecen en la propia novela: de lo que se trata es de jugar.

3.2. El gusto compartido por generar ficción

Cuando se instala este tratamiento de la trama novelesca como sistema de interacción entre los personajes, se hace patente la contaminación general por el gusto de generar ficción. A partir del momento en que Sancho, de regreso a la venta con la carta a Dulcinea, se encuentra con el cura y el barbero que van en busca de don Quijote para llevarle de regreso a su casa y aparece Dorotea, protagonista de la historia de Cardenio, se entrelazan las tramas literarias en tres niveles: los personajes deciden disfrazarse e inventar una historia conforme al gusto de don Quijote para convencerle de que regrese, engañándole. Existen entonces tres niveles de ficción: 1) la historia que lee el lector –ya puesta en escena como una reescritura de un manuscrito traducido, 2) la vida literaria creada por los personajes descontentos de sus vivencias personales como seres de ficción –tanto don Quijote, como Grisóstomo y Marcela (los falsos pastores), o Cardenio (el caballero loco-cuerdo) y Dorotea (la doncella vestida de hombre), 3) la trama novelesca caballeresca creada por el cura, el barbero y Dorotea (esta vez disfrazada de Micomicona, la princesa menesterosa y su séquito).

En los capítulos XXIX y XXX, todos los personajes que se juntan en la venta han disfrazado sus identidades de una forma literaria, a excepción de Sancho, convencido de su identidad literaria[17]. Después de la historia de Dorotea, aparece Sancho: "En esto, oyeron voces y conocieron que el que las daba era Sancho Panza [...]. Saliéronle al **encuentro** y, preguntándole por don Quijote, les dijo cómo le había hallado desnudo en camisa [...]" (cap. XXIX). Inventan todos juntos la historia de Micomicona, princesa a la que un gigante quito el reino, en la que Sancho cree, como se ve reflejado en su empleo de arcaísmos caballerescos a imitación de don

[17] Antes de la entrada en Sierra Morena, en la venta, al final del engaño nocturno de la visita de Maritornes al establo en el que todos acaban a palos (cap. XVII), Sancho toma al cuadrillero de la Santa Hermandad por un moro encantado al verle "en camisa y con su paño de cabeza y candil en la mano": "Levantóse Sancho con harto dolor de sus huesos, y fue a oscuras donde estaba el ventero, y, **encontrándose** con el cuadrillero, que estaba escuchando en qué paraba su enemigo, le dijo: –Señor, quien quiera que seáis, hacednos merced y beneficio de darnos un poco de romero, aceite, sal y vino, que es menester para curar uno de los mejores caballeros andantes que hay en la tierra, el cual yace en aquella cama malferido por las manos del encantado moro que está en esta venta." Sancho ignora al cuadrillero, ya que se figura que es un fantasma, y se dirige al ventero, formulando su duda acerca de su identidad, recurriendo a los mismos arcaísmos que don Quijote ("malferido") cuando éste se expresa en tanto caballero andante. El encuentro significa una forma de interiorización de la ficción caballeresca por parte de Sancho.

Quijote: "–¡Dichosa buscada y dichoso hallazgo! [...]; y más si mi amo es tan venturoso que desfaga ese agravio y enderece ese tuerto, matando a ese hideputa dese gigante que vuestra merced dice; que sí matará, si él le **encuentra**, si ya no fuese fantasma [...]". La creación de un mundo literario da lugar al motivo poético del encuentro, en el que Sancho entra de lleno por gusto y conexión con la ficción[18]. En el momento de la conclusión del capítulo, el cura alude irónicamente a la aventura de la liberación de los galeotes (cap. XXII) para ver la reacción de don Quijote: "[...] pasando ayer por estos lugares, nos salieron al **encuentro** cuatro salteadores y nos quitaron hasta las barbas [...]", cuya justificación en el capítulo XXX corresponde a una lógica parcialmente asumida por el personaje: "[...] a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que **encuentran** por los caminos van de aquella manera o están en aquella angustia por sus culpas o por sus gracias [...]". En el juego de imbricación de las historias, para que don Quijote no se enfade por la burla que suscitan sus aventuras, Dorotea cuenta el cuento de su falsa identidad literaria, inventándoselo a medida que habla, aludiendo que su presencia se debe a haber oído hablar de un "don Azote o don Gigote". Dorotea-Micomicona, personaje doble y narradora delegada, juega con una onomástica cómica, de la misma forma que lo hace el primer narrador en el capítulo 1. En una gradación cómica, Sancho inventa por su parte la recepción de la carta por Dulcinea, pero resulta aliviado de la interrupción cuando llegan todos a una fuente, "cansado de mentir tanto" (cap. XXXI).

3.3. El engaño de lo caballeresco

El círculo vicioso de los disfraces e historias inventadas se cierra con el encuentro significativo con Andrés, el joven que, atado a un árbol, era víctima de los azotes de su amo y a favor del cual intervino don Quijote recién armado caballero en el capítulo IV:

> [...] acertó a pasar por allí un muchacho que iba de camino, el cual, poniéndose a mirar con mucha atención a los que en la fuente estaban, de allí a poco arremetió a don Quijote, y, abrazándole por las piernas, comenzó a llorar muy de propósito, diciendo:
>
> –¡Ay, señor mío!, ¿no me conoce vuestra merced? Pues míreme bien, que yo soy aquel mozo Andrés que quitó vuestra merced de la encina donde estaba atado.

[18] En el capítulo XXX, cuando Dorotea cuenta la historia de Micomicona, el narrador indica que "que tan engañado iba con ella [la historia] como su amo".

El lector ya conoce el final desgraciado para Andrés, al contrario de don Quijote, que se marchó con la promesa de la palabra dada por el rico labrador de no azotar más a su criado y de arreglar las cosas con él amigablemente; la actitud inicial de Andrés le puede llevar no obstante a esperar un agradecimiento por su parte. Ocurre precisamente lo contrario: "–¡Por amor de Dios, señor caballero andante, que, si otra vez me **encontrare**, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude [...]!" En forma de golpe de efecto para don Quijote, le suplica que no le ayude, pues su amo lo volvió a atar y le pegó aún más fuerte. Cuando se evocan las conclusiones de las aventuras a posteriori, el personaje es consciente de que sus actos han conducido a injusticias (los galeotes, Andrés). Las últimas líneas del capítulo insisten en que don Quijote "quedó corridísmo" (vergüenza superlativa) y los personajes evitan reaccionar riendo por no desencadenar una reacción aún más hiperbólica. La situación resulta tanto más irónica, cuanto que este encuentro es el único de la novela en que se trata para don Quijote de ayudar de forma concreta a un personaje menesteroso y no literarizado[19].

3.4. La venta, espacio de encuentros, espacio literario

A partir del capítulo XXXII, la trama se organiza según la perspectiva de la reunión de los personajes protagonistas del momento en la venta, que se vuelve espacio literario. En los tres ciclos que incluyen historias amorosas, la novela del *Curioso impertinente*, la resolución final de la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando y el relato del cautivo huido de Argel y la mora Zoraida, se introduce el motivo del encuentro, uniendo siempre al sentido físico de la presencia del otro en la trayectoria, el del juego de disfraces. De esta manera, cuando Anselmo (el curioso impertinente loco de celos) pone a prueba la fidelidad de esposa Camila con su amigo Lotario, lo formula de la siguiente manera (cap. XXXIII): "[...] así que es menester usar de algún artificio para que yo sane, y esto se podía hacer con facilidad sólo con que comiences, aunque tibia y fingidamente, a solicitar a Camila, la cual no ha de ser tan tierna, que a los primeros **encuentros** dé con su honestidad por tierra [...]." Cuando llegan a la venta

[19] Dentro de las aventuras aisladas, que no se presentan en ciclo, la de la polvareda suscitada por los dos rebaños de ovejas que se acercan del lugar donde están don Quijote y Sancho, en el cap. XVIII, es al contrario ocasión de un encuentro automáticamente interpretado en términos literarios: "–[...] ¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando. –A esa cuenta, dos deben de ser –dijo Sancho–, porque desta parte contraria se levanta asimismo otra semejante polvareda. Volvió a mirarlo don Quijote, y vio que así era la verdad, y, alegrándose sobremanera, pensó sin duda alguna que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a **encontrarse** en mitad de aquella espaciosa llanura [...]". Las condiciones excepcionales se entienden y se formulan en clave caballeresca.

Fernando y Luscinda, lo hacen tapados para encubrir su identidad, como lo anuncian los mozos que los acompañan: "mi compañero y yo no ha más de dos días que los acompañamos; porque, habiéndolos **encontrado** en el camino, nos rogaron y persuadieron que viniésemos con ellos hasta el Andalucía, ofreciéndose a pagárnoslo muy bien [...]". Cuando interviene el cautivo que recibe la ayuda de Zoraida que los acompaña por deseo de convertirse al cristianismo, recurre en tres ocasiones a la red semiótica para relatar el subterfugio de la huida en el capítulo XLI: cuando prepara su entrevista con Zoraida en el jardín dice "la primera persona con quien **encontré** fue con su padre", cuando se trata de los riesgos de la travesía en barco: "Y asimismo temíamos **encontrar** por aquel paraje alguna galeota" y "así, a la vela navegamos por más de ocho millas por hora, sin llevar otro temor alguno, sino el de **encontrar** con bajel que de corso fuese". Dentro de la perspectiva de la acción creada por necesidad, el relato del cautivo es donde se acumulan las referencias al encuentro con aventura peligrosa, con una inflexión del amor a la aventura. Es notable en este ciclo de encuentros semióticos la estrategia narrativa de acumulación que convierte el cronotopo de la venta[20] en un espacio literario.

Desde la primera aparición de este espacio como marco de la trama, los personajes son sensibles a lo caballeresco. En el momento del giro hacia la conclusión del libro, dentro de una perspectiva de regreso, es decir cuando los personajes del ventero, su esposa, su hija y la moza Maritornes ya conocen a don Quijote, a Sancho, al cura y al barbero, el tratamiento del tema caballeresco ya forma parte de lo natural en las relaciones de todos. En el capítulo XXXII, cada grupo le cuenta al otro lo sucedido con anterioridad, y al evocar el cura los libros de caballerías como responsables de la falta de juicio de don Quijote, el ventero comenta que comparte el gusto por ellos, tanto que "verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos". Si continúa con el contexto preciso de su lectura de entretenimiento en los tiempos de la siega, es interesante para el lector entender la frase en sentido literal: la ficción cervantina proviene de dichos libros, manifestando en un segundo plano la filiación entre los textos

[20] Cronotopo. Del griego χρόνος: tiempo, y τόπος: espacio (ing.: chronotope, fr. chronotope, it.: cronotopo, al.: Chronotopos, port.: cronotopo). La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (Mijaíl BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 237). El término de cronotopo, creado en el campo de la teoría de la literatura por M. Bajtín, supone una imbricación completa entre tiempo y espacio. El concepto de cronotopo es uno de los núcleos más originales del pensamiento del teórico ruso. Aunque diversos críticos han destacado el carácter simbólico del espacio y su importancia estructural en la narración, caso, por ejemplo, de Wolfgang Kayser, Gaston Bachelard o Joseph Frank, la aportación fundamental de Mijaíl Bajtín ha sido la idea clave de la indisolubilidad entre espacio y tiempo, cuyas implicaciones van más allá de las meras cuestiones formales de ensamblaje literario-estructural. Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO (dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, Madrid, CSIC, 2015, [http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Cronotopo.pdf, p. 1].

mediante la voz del personaje. El homenaje ambivalente a lo caballeresco se produce dentro del espacio de la venta para continuar en el camino hacia la aldea, antes del punto final. En el discurso de las armas y las letras que causa la admiración de todos en la venta (cap. XXXVIII), de forma paralela al discurso sobre la Edad de Oro frente a los cabreros (cap. XI)[21], tratando del soldado y su condición, dice don Quijote: "cuando [...] el cielo piadoso le guarde y conserve sano y vivo, podrá ser que se quede en la mesma pobreza que antes estaba, y que sea menester que suceda uno y otro **rencuentro**, una y otra batalla, y que de todas salga vencedor, para medrar en algo." En este caso, el motivo poético del encuentro se refuerza con el prefijo iterativo, asociado con la multiplicación de las batallas, con un alcance humanista[22]. Don Quijote lo pone en paralelo con su decisión de hacerse caballero andante, actualizando un mito literario al que le dedica la vida con la meta del honor y la fama; *medrar* habría de entenderse en el plano de los valores y la virtud y no en el plano económico, según el razonamiento preestablecido en el discurso sobre la Edad de Oro.

3.5. De camino al final: homenaje literario ambivalente

De forma significativa, las dos ocurrencias siguientes hacen eco a este planteamiento inicial de don Quijote en la venta. Ya de camino hacia la aldea, cuando la compañía, sin el ventero y su familia ni los grupos de amantes recompuestos, se lleva a don Quijote a casa fingiendo un encantamiento, se presentan dos momentos de conversación acerca del tema caballeresco. El primero lo activa el cura, al contarle al canónigo de Toledo con el que se cruza la comitiva lo que motiva que lleven a don Quijote prisionero en el carro de bueyes. Después de ponerle al corriente de todo lo acontecido y de evocar el escrutinio, indica:

> [...] hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, **rencuentros** y batallas.

[21] El propio narrador lo indica: "movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabreros, comenzó a decir: [...]".

[22] La reflexión hace un eco a la propia trayectoria del autor como soldado (batalla de Lepanto): los soldados, que son pobres, dependen de su sueldo, que nunca compensa el dar la vida; no reciben justa recompensa y peligra su vida de forma particular con la artillería que puede quitarla sin que nada tenga que ver con el coraje.

Destaca el uso de la misma expresión a la que recurrió don Quijote en el discurso de las armas y las letras, incluida esta vez dentro de la afirmación de la posibilidad que tiene la pluma del autor de expresarse en los libros. Dentro de esta consideración de arte poética en acción, el plano es metaliterario, en continuidad con el anterior empleo humanista. En el capítulo XLIX, cuando, ya liberado don Quijote, el canónigo intenta convencerle de que lea otra cosa que libros de caballerías, introduciendo una variación: "¿cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises, [...] tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamentos, tantas batallas, tantos desaforados **encuentros** [...]". Intenta diferenciar el plano de la ficción del de la realidad, añadiendo el adjetivo *desaforado*, definido en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de la forma siguiente:

> DESAFUERO. Es agravio, tuerto, fuerça o sinjusticia que se haze contra las leyes y fueros del reyno o contra la razón. Desaforado, el que procede contra la ley, y por traslación el que acomete algún hecho sin consideración ni reportamiento; y también el caballo desbocado o sin freno, que va corriendo desatinadamente y se despepita[23].

Las palabras del canónigo demuestran que don Quijote consigue precisamente lo contrario de lo que pretende, ya que el que quiere desagraviar agravia, el que quiere deshacer entuertos entuerta, el que quiere ser justiciero está fuera de la ley o de la razón.

La nueva ocurrencia del motivo vuelve, en simetría, a una aventura pastoril, con el cabrero Eugenio y su amada Leandra en el capítulo LI. El cabrero aparece riñendo a la cabra "manchada" y cuenta que su amada, también cortejada por Anselmo, se dejó seducir por el soldado Vicente de la Rosa, lo que escucha don Quijote diciendo que aquello tiene "sombra de aventura de caballería". Para evocar el retrato del soldado seductor, Eugenio dice que: "mostraba señales de heridas que, aunque no se divisaban, nos hacía entender que eran arcabuzazos dados en diferentes **rencuentros** y faciones". Si regresa literalmente el término caballeresco, dentro de una estructura bimembre (batallas = facciones), aparece en contrapunto al ideal caballeresco por parte del cabrero Eugenio, ya que Vicente es hábil contando, pero seduce a Leandra y la abandona en una cueva. En consecuencia, Anselmo, Eugenio y otros jóvenes abandonan el pueblo: "A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes usando el mismo ejercicio nuestro, y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia". La observación del falso

[23] S. de COVARRUBIAS, *op. cit.*, p. 451.

cabrero, o cabrero literario, pone de manifiesto la conciencia del disfraz identitario o de la elección de una vida literaria para compensar las desilusiones de la vida real.

Aunque el último capítulo es el del regreso a casa, la trama se organiza de manera que la lección final más parece la de la afirmación de la voluntad de seguir con las aventuras. Cerca de la aldea, cuando aparecen los disciplinantes en procesión para pedir lluvia para las cosechas, don Quijote "se fue a **encontrar** con los diciplinantes". Tras entablar con ellos un diálogo en el que les pide liberar a la dama cautiva que en realidad es una imagen de la Virgen María tapada, el desfase se refleja en la risa que causa a los disciplinantes. Don Quijote entra en cólera y arremete contra ellos con la espada, reacción ante la cual "uno de aquellos que las llevaban [las andas], dejando la carga a sus compañeros, salió al **encuentro** de don Quijote". En estas dos ocasiones interconectadas regresamos a una situación que remite a una justa caballeresca dentro de un contexto singular interpretado por el personaje en clave literaria, quedando don Quijote "muy mal parado". Sancho concluye este último encuentro expresando el deseo de regresar: "volvamos a mi aldea en compañía destos señores, que su bien desean, y allí daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama". En las líneas finales, conversando con su mujer, insiste en el motivo del encuentro como una forma de activación necesaria de la ilusión literaria para dar un sentido a la vida.

La epifanía literaria opera de este modo en dos niveles: en el primero, don Quijote decide hacer del encuentro un hito de lectura, un motivo, que el narrador convierte progresivamente en un *topos*, organizándolo como un mapa en el que dentro de los lugares se combinan los sentidos imbricados. Prefiriendo a los lugares concretos una serie de puntos de encuentro, la red semiótica propone posibilidades de circulación dentro de la obra, en la que desde el principio los que interactúan con don Quijote no están en completo desfase con él por los ingredientes literarios de sus propias vidas o por la aceptación de entrar en su mismo juego. De esta forma, el punto de llegada de la cartografía del encuentro marca el segundo nivel de la epifanía literaria: abre más que cierra, afirma que la poetización de los trances es el elemento central de la existencia, como una lección de Sancho tanto a los personajes, como al lector. De este modo, la doble circularidad de salidas y regresos, si ciertamente va acompañada de una serie de niveles de desilusión interconectados (sobre la identidad propia, la realidad circundante, la alteridad con la que el personaje se encuentra, choca), no destaca la locura de don Quijote sino el diagnóstico que a través de sus andanzas hace el narrador de la sociedad. La perspectiva

quijotesca es la de la acción, de la puesta en práctica de un ideal, que genera la incomprensión de los demás con los que parece estar en desfase, pero también la conexión placentera, la participación en un juego literario que está lejos de ser el único en practicar y de la que sacará el propio Cervantes el máximo partido en la segunda parte.

Marta CUENCA es catedrática de español y profesora del instituto Michel Montaigne de Burdeos en Clases Preparatorias para las Grandes Escuelas (*CPGE littéraire* / *ENS de Paris* y *École Nationale des Chartes*). Doctora por la Universidad de Burdeos, con la tesis *Le prosimètre dans la littérature du Siècle d'Or* dirigida por Nadine Ly. Miembro de los tribunales de español de oposiciones a educación secundaria en Francia (CAPES y *Agrégation*). Autora del manual de metodología *Réussir le commentaire de texte littéraire en espagnol aux examens et aux concours*, Ellipses (2016). Su actividad de investigación y sus publicaciones se centran en la literatura áurea, especialmente en la ficción en prosa, la poesía y la hibridación de géneros literarios.

Marta CUENCA est professeure de chaire supérieure au lycée Michel Montaigne de Bordeaux en CPGE littéraire AL (ENS de Paris et Ecole Nationale des Chartes). Docteure de l'Université de Bordeaux, elle a soutenu une thèse sous la direction de Nadine Ly intitulée *Le prosimètre dans la littérature du Siècle d'Or*. Membre du jury du CAPES externe et interne et de l'Agrégation interne d'espagnol, elle a publié un ouvrage méthodologique *Réussir le commentaire de texte littéraire en espagnol aux examens et aux concours* aux Éditions Ellipses (2016). Son activité de recherche et ses publications portent sur la littérature du Siècle d'Or, notamment sur la fiction en prose, la poésie et l'hybridation des genres littéraires.

LA PASTORA MARCELA: ¿UNA PRECURSORA DEL FEMINISMO?

MOUNIR NAJMA
Université Toulouse Jean Jaurès – FRAMESPA

Durante las últimas décadas, abundaron los estudios dedicados al supuesto feminismo, *avant la lettre*, de los autores del Siglo de Oro, entre los cuales Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Miguel de Cervantes ocupan, a veces, un puesto relevante: la primera con su *Primero Sueño*, la segunda con su libro de relatos cortos titulado *Desengaños amorosos* y el último con la creación del personaje de la pastora Marcela, presente en la *Primera parte de las aventuras del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*[1].

Si bien es cierto que María de Zayas no dejó de abogar por la defensa del reconocimiento pleno y entero del lugar ocupado por las mujeres en la sociedad áurea, el feminismo cervantino no me parece tan explícito[2]. Aun así, algunos estudiosos parecen considerar que, con el personaje de Marcela, el padre del Caballero de la triste figura, abogó, en 1605, por una defensa de los derechos de la mujer en una sociedad tradicionalmente patriarcal[3]. Este punto de vista es tanto más llamativo cuanto que Marcela aparece solo en la *Primera parte* y se inscribe dentro de un elenco de personajes femeninos bastante denso, si consideramos las dos partes de esta novela cervantina[4]. Es decir que no desempeña, a mi parecer, ningún papel primordial en la construcción de la trama de esta novela.

---

[1] Miguel de CERVANTES, *Primera y Segunda Parte del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Madrid, 2007.

[2] "Su desencanto (y en ocasiones resentimiento) ante los hombres y ante el amor, su deseo de desengañar a las mujeres y de defender su buen nombre, explican que María de Zayas haya sido considerada por muchos críticos, del mismo modo que sor Juana Inés de la Cruz, como una defensora temprana de las tesis feministas […]. El principal deseo de María de Zayas es defender la honra de las mujeres. De ahí que insista en su constancia en el amor. Reprocha a los hombres denigrar sistemáticamente a las mujeres y, por unas que yerran, condenar a todas. Quiere mostrar que, incluso muchas de las que mueren acusadas de adulterio, no son sino víctimas de equívocas apariencias. Reprocha, por otra parte, a los hombres el ser causantes del mal de las mujeres", en María de ZAYAS Y SOTOMAYOR *Desengaños amorosos*, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 2021, pp. 64-67. El lector curioso, interesado en profundizar esta cuestión, puede leer la tesis de doctorado de Eva TILLY: *María de Zayas: une conscience féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or*, leída en 2008 en la Universidad de Caen.

[3] Para un estudio completo de esta cuestión, remito a la monografía de Ivette MARTÍ CALOCA, *"Yo nací libre". Tras los pasos de Marcela en El Quijote*, Vervuert, Iberoamericana, 2023.

[4] Entre todas las protagonistas de la novela, aparecen el ama de don Quijote, su sobrina, Dorotea y su *alter ego* la Princesa Micomicona, Lucinda, Maritornes, Aldonza Lorenzo-Dulcinea, Camila, Zoraida, la duquesa Altisidora, Ana Félix, Claudia Jerónima, Teresa Panza, Sanchica, la Molinera, la Tolosa, la ventera y su hija, doña Clara, Leandra, doña Cristina de Miranda, Quiteria, la dueña Rodríguez, la hija de Diego de Llana y la pastora Torralba, entre las más importantes.

Estos elementos constituyen la base de nuestra reflexión. Por estos motivos, en este artículo, analizaré la construcción literaria del personaje de la pastora Marcela y me preguntaré, a raíz de este análisis, si podemos considerarla como una encarnación del llamado "feminismo áureo".

1. La pastora Marcela

Dada la extensión de los capítulos XII-XIV dedicados a los amores de Marcela y de Grisóstomo, podemos considerar que se trata de la primera de las novelas intercaladas en la *Primera parte*[5]. Estas novelas son relatos que el autor incluyó a las aventuras de sus dos protagonistas, a menudo narrados por un personaje que don Quijote y Sancho Panza conocen durante una de sus peripecias y que decide compartir con ellos un relato que parece poner entre paréntesis la continuidad de las andanzas del caballero andante y de su escudero.

Cervantes insertó esta novela pastoril[6] durante la segunda salida de don Quijote, acompañado, por primera vez, por Sancho Panza, su escudero. Después de haberse encontrado con unos cabreros (cap. XI), amo y criado decidieron pasar la velada junto a ellos. Al día siguiente (cap. XII) llegó otro cabrero para informarles de que había muerto Grisóstomo "de amores de aquella endiablada moza de Marcela" (cap. XII)[7]. En esta primera mención a Marcela, la *vox populi* le echa la culpa a la pastora de la muerte de Grisóstomo; lo que da comienzo a un retrato moral (realizado exclusivamente por personajes masculinos) muy despectivo de esta protagonista, completado por Pedro, otro cabrero, encargado de contarle a don Quijote la urdimbre de los amores de Grisóstomo y de Marcela, a la que califica de "rapaza" (cap. XII)[8], apenas iniciada su narración.

[5] Notemos que dichas novelas intercaladas constituyeron uno de los mayores reproches dirigidos a Cervantes por sus coetáneos a la hora de recriminarle la falta de unidad narrativa en las sin pares aventuras de nuestro ingenioso hidalgo: "Tal vez no exista pique erudito que se nos antoje tan ocioso como el que dividió a los cervantistas de antaño acerca del aplauso o censura de las narraciones episódicas intercaladas en la *Primera Parte del Quijote*", en Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del Quijote*, Barcelona, Bellaterra, 2011, p. 20. Y este fue uno de los principales motivos por los que Cervantes decidió abandonar esta técnica narrativa en la *Segunda parte*, prefiriendo integrar dichas novelas a la casi totalidad de las aventuras que les sobrevinieron en el resto de sus andanzas.

[6] El lector interesado en saber más acerca del género literario de la novela pastoril, puede leer este estudio Juan MONTERO, *La novela pastoril*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, [https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_pastoril/presentacion/].

[7] M. de CERVANTES, *Primera parte…*, *op. cit.*, p. 103.

[8] *Ibid.*, p. 105.

En el resto de su presentación de la moza, la voz narrativa insiste, repetidas veces, en la increíble belleza de Marcela, heredada de su madre, lo que le confirió un renombre más allá de toda la comarca:

> Guardábala su tío con mucho recato y con mucho encerramiento; pero, con todo esto, la fama de su mucha hermosura se extendió de manera que así por ella como por sus muchas riquezas, no solamente de los de nuestro pueblo, sino de los de muchas leguas a la redonda, y de los mejores de ellos, era rogado, solicitado e importunado su tío se la diese por mujer. (cap. XII)[9].

Este elemento viene a completar el retrato de la pastora, presentada como una baza para todos los hombres de su aldea y más allá de esta.

2. Marcela y los pastores

Es harto sabido que, en el Siglo de Oro, ser doncella solo era un *estatus* pasajero y que, tarde o temprano, se esperaba que cualquier muchacha se casase o que le consagrase su vida a Dios, en el caso de no contraer matrimonio. Pero Marcela escogió otra vía: la de la libertad para no depender de ningún hombre ni verse obligada a cargar con las responsabilidades de un matrimonio y de una casa. En este sentido esta protagonista rompe con los códigos establecidos en la sociedad áurea: "jamás ella respondió otra cosa sino que por entonces no quería casarse y que, por ser tan muchacha, no se sentía hábil para poder llevar la carga del matrimonio" (cap. XII[10]). Así fue como Marcela decidió hacerse pastora: vivir en el campo cuidando de su ganado era una manera de alejarse de la rigidez de los códigos de su tiempo y vivir a su antojo.

Sin embargo, esta decisión le trajo más disgustos que beneficios, puesto que su belleza no tardó en ser vista por todos los varones de la comarca, bien nacidos en su inmensa mayoría, que decidieron hacerse también pastores para poder tratar con la mozuela: "Y así como ella salió en público y su hermosura se vio al descubierto, no os sabré buenamente decir cuántos ricos mancebos, hidalgos y labradores, han tomado el traje de Grisóstomo y la andan requebrando por esos campos"[11].

[9] *Ibid.*, p. 106.
[10] *Ibid.*, p. 107.
[11] *Id.*

Por lo que atañe al personaje de Grisóstomo, se enamoró perdidamente de Marcela, hasta idolatrarla, lo cual solo puede desembocar en una desgracia, según el esquema narrativo clásico, fijado en los dramas de capas y espada de esta centuria: "la dejaba de querer y la adoraba"[12]. A lo que el personaje de Marcela contestó, según este narrador, siguiendo las pautas establecidas por un personaje muy conocido por el público áureo, el de la "mujer esquiva":

> Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo su honestidad y recato: antes es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo. (cap. XII)[13].

En cuanto a los pretendientes de Marcela, resultan incapaces de aceptar las calabazas de la muchacha a la que cotejaban, como si el mero hecho de pretender seducir a una mujer tuviera que ser, indudablemente, correspondido:

> Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia, porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a servirla y a amarla; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse, y así, no saben qué decirle sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a éste semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan. (cap. XII)[14].

Y ello engendra reacciones extremas por parte del género masculino, despechado. Ahora bien, con este ejemplo, representativo del trato de los hombres para con las mujeres en edad y en condición de merecer, la voz narrativa no aboga por un mayor reconocimiento del lugar y de los derechos de la mujer en la sociedad áurea, sino que pone en solfa la inconstancia masculina, así como la incapacidad de estos mozuelos por controlar su apetito y aceptar el rechazo en una relación sentimental.

Es interesante subrayar, en este fragmento, que la voz narrativa masculina solo recrimina a Marcela por su belleza y por su voluntad, clara y firmemente expresada, de querer escoger al hombre del que se enamorará, rechazando, de hecho, a cuantos no le llaman la atención. Aun así, la voz narrativa no subraya, en ningún momento, que el problema lo tienen estos zagales que no aceptan un "no" por respuesta definitiva, lo cual los lleva a cometer actos extremos. Por

[12] *Id.*
[13] *Ibid.*, pp. 107-108.
[14] *Ibid.*, p. 108.

eso, me parece necesario volver a insistir en el hecho de que no se trata, a través de esta novela pastoril, tanto de defender a la Mujer, como de condenar al Hombre por sus flaquezas morales:

> Y si aquí estuviésedes, señor, algún día, veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen. No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela […] Aquí suspira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. Cuál hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos le halló el sol a la mañana; y cuál hay que sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo[15].

Cervantes cierra el duodécimo capítulo de la *Primera parte* haciendo hincapié en la, aparentemente, irreconciliable relación entre hombres y mujeres, ejemplificándolo con el primer episodio de esta novela pastoril: "libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela, y todos los que la conocemos estamos esperando en qué ha de parar su altivez y quién ha de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan extremada"[16].

3. El entierro de Grisóstomo

Después de una larga digresión dedicada a la charla entre don Quijote y Vivaldo, otro cabrero con el que se encuentra en el camino hacia los funerales de Grisóstomo, se retoma el hilo de la narración de los amores trágicos de los dos pastores. Ahora es Ambrosio, el mejor amigo del difunto, el que se encarga de indicarle al séquito fúnebre, el sitio exacto donde su amigo quería ser enterrado. Como lo han hecho las otras voces narrativas masculinas que relatan los (des)amores de Marcela y de Grisóstomo, Ambrosio retrata a Marcela de manera muy despectiva: "Allí me dijo él que vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado, y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar" (cap. XIII[17]).

[15] *Id.*
[16] *Id.*
[17] *Ibid.*, p. 117.

Cabe subrayar que ninguno de estos testigos es uno de los protagonistas involucrados en esta derrota sentimental. Es más: toda la primera parte de esta novela pastoril es construida en torno a anécdotas relatadas por personajes extradiegéticos (allegados, familiares, conocidos que han oído hablar de las desavenencias amorosas de Grisóstomo, pero ninguno la vivió en primera persona) que, a menudo, se conforman con restituir lo que les fue contado, creando así, un relato cada vez más distorsionado (y subjetivo a más no poder) en el que Marcela siempre es descrita con términos despectivos. De hecho, hay una gradación en el retrato de la pastora, que pasa de ser descrita como una "rapaza" (cap. XII[18]), a una "mujer endiablada"[19] para llegar a ser una mujer cruel y despiadada ("llamarla a voces cruel", cap. XII[20], "la pastora homicida", cap. XIII[21] y "fiero basilisco", cap. XIV[22]), como si cada narrador añadiese un elemento nuevo para completar este retrato moral nada elogioso.

Todas estas voces masculinas concuerdan a la hora de afirmar que la única responsable de la muerte de Grisóstomo es Marcela, por ser una mujer esquiva y desdeñosa para con cuantos se le acerquen. Pero a medida que el lector curioso (y nada impertinente) progresa en la lectura de este relato, siente la necesidad de conocer la versión de esta historia contada por sus principales protagonistas. Para saciar la curiosidad del lector, Cervantes incluye, primero, el testimonio póstumo de Grisóstomo, bajo forma de un poema, salvado *in extremis* de las llamas, escrito por el difunto e insertado a modo de apertura del capítulo XIV[23].

En este largo poema lírico abunda el campo léxico de la desesperación, y del amor no correspondido, pero no tanto el de la culpa que, supuestamente, a decir de los personajes masculinos, le incumbe a Marcela. Es más: esta composición poética lírica contiene todos los lugares comunes de la literatura amorosa desde el medioevo hasta los Siglos de Oro: el desdén de la dama hacia su galán, la desesperación de este por lo que considera como siendo una expresión del menosprecio de la mujer de sus sueños, a menudo idealizada y representada como inasequible en la tradición literaria medieval, áurea y contemporánea también. Después de la lectura de este poema, a Ambrosio le toca recordar los verdaderos motivos por los que su amigo se quitó la vida el día anterior:

[18] *Ibid.*, p. 105.
[19] *Id.*
[20] *Ibid.*, p. 108.
[21] *Ibid.*, p. 110.
[22] *Ibid.*, p. 125.
[23] *Ibid.*, pp. 119-124.

> es bien que sepáis que cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela, de quién él se había ausentado por su voluntad, por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros; y como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas. (cap. XIV)[24].

4. El alegato de Marcela

Es este momento del relato el que Cervantes escoge para insertar al personaje de Marcela en su narración, lo que permitirá completar el retrato moral (y físico) que los demás hicieron de ella hasta este momento de la novela. El hecho de recurrir a la protagonista de esta novela pastoril justo después de la secuencia dedicada a la canción desesperada escrita por su difunto pretendiente contribuye a incrementar la tensión dramática, a la par que le permite al lector entender que el desenlace está a punto de acontecer. La inclusión de Marcela en esta secuencia narrativa es un *coup de théâtre*, puesto que ninguno de los presentes esperaba la llegada de la pastora a los que todos describieron de manera despectiva.

Su descripción física es conforme a todos los halagos hechos por los protagonistas masculinos hasta ahora: "pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto" (cap. XIV[25]). Al verla, Ambrosio reacciona de manera muy violenta y las palabras que le dirige son aún más violentas que las que utilizó para describirla: "¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco de estas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas de este miserable a quien tu crueldad quitó la vida?" (cap. XIV)[26].

La respuesta de Marcela es considerada, por algunos cervantistas y siglodoristas, como un alegato explícito a favor de la libertad y, por ende, de los derechos de la mujer en la sociedad áurea. La pastora comienza por reivindicar su voluntad (pero no su derecho) a restablecer la verdad para no verse difamada durante más tiempo por los hombres a los que dio calabazas:

> No vengo, ¡oh, Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho –respondió Marcela–, sino a volver por mí misma y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y, así, ruego a todos los que aquí estáis me

[24] *Ibid.*, p. 124.
[25] *Ibid.*, pp. 124-125.
[26] *Ibid.*, p. 125.

> estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos[27].

Cabe subrayar que el autor elaboró esta secuencia de tal modo que Marcela se halla de pie y sola delante de los hombres a los que va a demostrar que fue Grisóstomo quien causó su propia muerte por haber hecho un uso perjudicial de su libre albedrío. Pero antes de abordar este caso específico, Marcela hace hincapié en la paradoja de los mozos que, supuestamente, se enamoraron de ella, subrayando que la cosificaron, convirtiéndola en el objeto de sus anhelos, pero en ningún momento se preguntaron si este sentimiento amoroso era correspondido. Por lo cual, acabaron tratándola como un mero objeto, desprovisto de voluntad y de sentimientos propios: "no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama"[28]. Prosigue su demostración implacable, poniendo de relieve la incoherencia de sus "pretendientes" que se dejaron atraer por su belleza, sin que ella pudiera hacer lo que fuera para impedirlo. En el tercer tramo de su alegato, recuerda la pastora que, en su centuria, la honra es el único escudo del que dispone la mujer para poder desenvolverse correcta y honestamente en la sociedad que solo espera el más mínimo de sus deslices para echárselo en cara, manchándola de por vida. Por consiguiente, ceder a los requiebros amorosos de un galán equivaldría a firmar su sentencia de muerte social:

> La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? (cap. XIV)[29].

En resumidas cuentas, la moza aboga por una mayor coherencia de quienes afirman haberse enamorado de ella induciendo que se debe de cuidar, proteger y amparar lo que se ama y no provocar su caída, bajo ningún concepto. Por estos motivos, creo que podemos afirmar, de nuevo, que el alegato de la pastora es más una condena de los excesos masculinos y de su subsiguiente incapacidad a ejercer correcta y sesudamente su libre albedrío, sin perder nunca de vista la rigidez de los códigos (hacia las mujeres, sobre todo, para no decir exclusivamente) que rigen los tratos en la sociedad áurea.

---

[27] *Id.*
[28] *Id.*
[29] *Ibid.*, p. 126.

Después de este recordatorio del contexto social de su centuria, Marcela insiste en su libertad, que reivindica clara y explícitamente: "Yo nací libre" (cap. XIV[30]). Pero no se trata, como vamos a demostrarlo ahora, de una libertad dirigida contra los hombres, sino más bien contra el rigor y la estrechez impuestos a las mujeres en aquel entonces. Esto aparece de manera explícita en la última parte de su parlamento en el que domina el campo léxico de la libertad. Se trata de una libertad reivindicada como una forma de salvación para la pastora, incapaz de amoldarse al patrón impuesto a las personas de su sexo a lo largo de su centuria. De ahí su creciente afán por encontrar la libertad donde fuese posible. Así fue como escogió abandonar la villa para irse a vivir por el campo donde lo natural (no solamente con el significado de lo que forma parte de la naturaleza, sino también en oposición a lo artificial y estereotipado de la corte) abunda, donde, por fin, sintió que iba a poder ser ella misma, donde no solamente encontró un lugar para vivir, sino el *locus amœnus* que le permitió encontrarse a sí misma: "Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles de estas montañas son mi compañía; las claras aguas de estos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura"[31].

En esta parte de su parlamento, la pastora defiende la naturaleza, rechazando todo lo artificial del universo cortesano. Pero no lo hace poniendo en tela de juicio la manera como los hombres tratan a las mujeres, sino culpándoles de hacer un uso nefasto de su libre albedrío al negarle a ella que se valga del suyo para escoger quién le guste y quién no, a pesar de habérselo dejado muy claro: "A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras"[32]. Por este motivo, considera que no es (para nada) responsable de la muerte de Grisóstomo quien provocó su propia perdición: "si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de ninguno de ellos, bien se puede decir que antes lo mató su porfía que mi crueldad"[33].

Por eso, se aisló de este mundo en el que la mujer tiene una sola opción, es decir ser cosificada, y prefirió la sencillez de la naturaleza donde su belleza, no interesa, supuestamente, a nadie. O sea que lo que reivindica es su voluntad de vivir como una ermitaña, alejada de los hombres en la medida en que se niega a ceñirse a la estrechez de las reglas que imponen a las

[30] *Id.*
[31] *Id.*
[32] *Id.*
[33] *Id.*

mujeres de su época: "le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura" (cap. XIV)[34].

Por todos estos motivos, Marcela clama que no es responsable del suicidio de Grisóstomo y que, de la misma manera que él se dejó llevar por sus fantasías, fue él quien decidió quitarse la vida porque ya no soportaba que su amor no fuera correspondido: "Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito"[35].

A modo de síntesis, diré que Marcela solo se representa a sí misma a lo largo de esta novela pastoril intercalada. Es decir que el relato de su vida no tiene vocación alguna (creo yo) de servir de ejemplo a nadie, ni tampoco de inscribirse dentro de un sistema feminista global, ni mucho menos concienciar a los lectores (cualquiera que sea su época) sobre la difícil situación de la mujer en la sociedad áurea, tal como pudieron hacerlo las escritoras mentadas en la introducción de este artículo. Resumiendo: Marcela no le pide nada a nadie y solo quiere que la dejen vivir en paz, a su antojo, siguiendo el ritmo de la naturaleza y de las estaciones del año con las que se identifica. Lo que sí les reprocha a los hombres es haberse mostrado incapaces de creer que ella podía querer escoger a quien amar y a quien no, privándola, de este modo, de usar, como se le antoje, de su libre albedrío y haciendo un mal uso del suyo. Y creo que este es el tema central de esta novela pastoril, y no tanto saber si Cervantes era un precursor del feminismo o si se inscribía en el movimiento iniciado por algunas escritoras de su tiempo que querían visibilizar la compleja situación en la que vivían las mujeres en aquel entonces.

Mounir NAJMA, *agrégé* y doctorando en la Universidad Toulouse Jean Jaurès con una tesis sobre el motivo de la conversión en el teatro de Calderón, bajo la dirección de la calderonista Françoise Gilbert.

Mounir NAJMA est agrégé d'espagnol et doctorant de l'Université Toulouse Jean Jaurès avec une thèse sur *Le motif de la conversion dans le théâtre de Calderón*, sous la direction de Françoise Gilbert, spécialiste de Calderón.

[34] *Ibid.*, p. 127.
[35] *Id.*

UNA AVENTURA "SIN ARTIFICIO": ANÁLISIS DE UN FRAGMENTO DEL CAPÍTULO XIX DE *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

CAROLINE LYVET
Université d'Artois
Textes et Cultures, UR 4027

Para todo lector curioso de la obra maestra de Miguel de Cervantes, no cabe duda de que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una novela en la que el escritor alcalaíno sabe despertar el interés del lector como nadie, jugando con sus expectativas al mismo tiempo que lo invita a reflexionar sobre los límites borrosos entre realidad y ficción y a discurrir sobre sus interrelaciones. Nos parece que el fragmento abordado[1], sacado del capítulo XIX de la primera parte titulado "De las discretas razones que Sancho pasaba con su amo y de la aventura que le sucedió con un cuerpo muerto, con otros acontecimientos famosos", ilustra perfectamente la maestría con la cual Cervantes, además de parodiar las novelas de caballerías, cuestiona la separación entre lo real y lo ilusorio, destila variedad y comicidad en su novela y mantiene viva la atención del receptor, causando su admiración gracias a varios recursos.

Es de recordar que, al negarse don Quijote a pagarle lo debido al dueño de la venta donde se hospedaron él y Sancho, el escudero es "manteado", víctima de una burla de la que sale malherido y faltas sus alforjas, sin que su amo pueda defenderlo (cap. XVII). El loco hidalgo atribuye entonces estas desgracias a fantasmas, responsables de un encantamiento que le impidió defender y vengar a su fiel acompañante. A continuación, y llevado por su fantasía caballeresca como en otras tantas ocasiones (pensemos en los sucesos de las ventas o en la famosísima y emblemática aventura de los molinos-gigantes), el caballero manchego confunde dos rebaños de ovejas y carneros con dos ejércitos de caballeros enfrentados y termina apedreado por los pastores dueños de las manadas (cap. XVIII).

A principios del capítulo XIX, don Quijote camina en campo raso, al anochecer, con su escudero, buscando ambos dónde pasar la noche. Discurren sobre los motivos de sus desgracias, no vacilando Sancho en atribuirlas al incumplimiento por parte de su amo de algunas reglas de

[1] Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 166-169.

la caballería, lo cual lleva al viejo hidalgo a reafirmar su intención de realizar una penitencia para arreglar semejante fallo. Tras este intercambio, empieza el pasaje elegido que narra cómo los protagonistas divisan en la oscuridad unas escalofriantes luces moviéndose, las cuales vistas más nítidamente resultan ser las de una misteriosa comitiva fúnebre. Acto seguido, don Quijote, pensando estar ante una nueva aventura digna de las de sus lecturas predilectas, arremete contra este cortejo y logra poner en derrota a los hombres que lo componen, ganándose la admiración de su escudero. En realidad, el hidalgo de La Mancha embiste a los sacerdotes que transportan el cuerpo de un muerto, fallecido por culpa de una simple enfermedad, como queda revelado al final del capítulo.

En el fragmento, alternan momentos narrativos a cargo del narrador heterodiegético con focalización interna en los personajes y diálogos entre amo y escudero, a los cuales se suman una apóstrofe de don Quijote a los miembros del séquito y la respuesta de uno de ellos. Destacan cuatro momentos que lo estructuran: un primer tiempo que se corresponde con las primeras percepciones e interpretaciones de los personajes, los cuales piensan vislumbrar fantasmas; una segunda etapa, más reflexiva, ofrece nuevos datos acerca del siniestro espectáculo y precisa las reacciones. En un tercer momento, refiere el narrador el intercambio físico y verbal entre el caballero manchego y los caminantes nocturnos, parodia de los lances caballerescos. Las ultimas líneas dibujan, en un cuarto tiempo, un desenlace inesperado e inaudito con dimensión carnavalesca: parece triunfar don Quijote y ser percibido, a su vez, como un ser amenazante.

Esta aventura del "cuerpo muerto" o de "los encamisados", como suelen designarla los estudios críticos[2], fue relacionada por algunos investigadores con un hecho real que Cervantes reelaboraría en la ficción: el traslado secreto, en 1593, del cuerpo de san Juan de la Cruz desde Úbeda, donde había fallecido el santo en 1591, hasta Segovia, un desplazamiento notorio y ampliamente comentado en su momento durante el cual, según las fuentes religiosas de la época y varios relatos populares, diversos fenómenos maravillosos se produjeron y varios hombres pidieron cuenta a la escolta que acompañaba a los restos del Reformador[3].

Es de apuntar además la reutilización paródica (en el sentido de imitación burlesca) de una aventura literaria y típica de los libros de caballerías que ofrece Cervantes. El motivo del cuerpo

[2] La bibliografía sobre la aventura, como sobre tantas otras del *Quijote* es inmensa. Nos limitaremos a mencionar algunos estudios importantes para los puntos tratados.

[3] Ver Martín FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Real Academia Española, 1819, p. 78 y en esta línea los trabajos de Alberto SÁNCHEZ SÁNCHEZ, "Posibles ecos de san Juan de la Cruz en el *Quijote* de 1605", *Anales Cervantinos*, n°28, 1990, pp. 9-21; James IFFLAND, "Mysticism and Carnival in *Don Quijote* I, 19-20", *MLN*, v. 110, n°2, 1995, pp. 240-270; Luce LÓPEZ BARALT, "Don Quijote ante la caballería espiritual de san Juan de la Cruz", *Teoliterária*, v. 12, n°27, 2022, pp. 20-42.

muerto tiene en efecto un referente libresco: en varias novelas de caballerías como *Amadís de Grecia* (1530) o *Florisel de Niquea* (1532-1533), un caballero se topa con un enigmático cortejo que transporta el cuerpo de otro caballero fallecido tras una traición o víctima de una muerte particularmente cruel o violenta. En los dos casos, la muerte injusta requiere la intervención del héroe para verse vengada. Más precisamente la crítica apuntó los particulares vínculos del fragmento cervantino con el capítulo LXXVII del *Palmerín de Inglaterra* (1547) de título próximo al escogido por Cervantes, sin duda por imitación, ("de lo que aconteció a Floriano del Desierto en aquella aventura del cuerpo muerto de las andas"[4]). En él, se puede leer un episodio donde un caballero, Floriano, topa con el cuerpo de Fortibrán el Esforzado, muerto por una traición y a quien se propone desagraviar[5].

Sin descartar estas lecturas, nos proponemos analizar de manera lineal el fragmento seleccionado más allá de estas posibles reescrituras, mostrando cómo propone una renovación lúdica del tradicional juego entre realidad y ficción desarrollado en numerosos capítulos anteriores de la gran novela de 1605 y un cambio de la estructura narrativa usada hasta el momento por Cervantes, en particular mediante una dosificación de la información por parte del narrador, la adopción del punto de vista de los personajes y la creación de una atmosfera cómica a la par que inquietante, con una tensión que se irá desvaneciendo al final del capítulo.

1. Una realidad confusa y aterradora: de "En estas..." hasta "respondió Sancho"

En un primer tiempo, el texto introduce la posibilidad de lo sobrenatural en la realidad ficcional y transmite al receptor el efecto producido por lo extraño y lo desconocido en los personajes. El inicio del pasaje viene marcado por la pasividad de los protagonistas, a la merced de los elementos naturales, ya sumidos en la oscuridad en medio del camino real. Sancho y Don Quijote están desprevenidos frente a la llegada de la noche como indica el significado del verbo y el sujeto expresado en la fórmula "les tomó la noche". No tienen donde albergarse, y así lo sugiere la primera parte de la frase inicial, con la idea de ausencia de protección aludida gracias

[4] Francisco de MORAES, *Libro del muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra*, en *Libros de caballería, segunda parte*, Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), Madrid, NBAE, 1908, cap. LXXVII, p. 136.

[5] Aparte del estudio fundamental de Edwin WILLIAMSON, *The Halfway House of Fiction. Don Quijote and Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1984 (trad. esp. *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991), ver Marta MONTIEL NAVA, "Sobre el motivo del cuerpo muerto en el *Palmerín de Inglaterra*, el *Olivante de Laura* y el *Quijote*", en *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado Cabado (coords.), León, Universidad de León, 2005, pp. 559-572.

a la doble negación en “sin tener ni descubrir donde aquella noche se recogiesen”. Al problema del desamparo a la hora de pasar la noche se añade otro aprieto. La mala suerte de los personajes y la idea de que se encuentran en una situación difícil se expresa mediante la fórmula negativa eufemística “lo que no había de bueno”. Y es que no pueden cubrir otra necesidad básica, aún más apremiante, el hambre, evidenciada con la hipérbole “perecían de hambre”. La idea de privación, en torno a este particular también, viene confirmada, acto seguido, gracias a la presencia repetitiva del campo léxico de la carencia mediante las fórmulas “la falta de” y “les faltó”. Tal situación incómoda viene recalcada por el uso de la palabra “desgracia” para designarla. El suceso narrado a continuación se presenta entonces como colmo de las desventuras aludidas, como lo deja percibir la expresión “para acabar de confirmar”.

El narrador lo introduce mediante un enunciado particularmente relevante, apto para despertar el interés y la curiosidad del lector: “les sucedió una aventura que, sin artificio alguno, verdaderamente lo parecía”. La voz narrativa retoma aquí la palabra que designa el elemento clave de las novelas de caballerías, “aventura”, utilizada para remitir a hechos ficcionales fabulosos, extraordinarios, fantásticos. Estas pruebas permitían enfatizar las virtudes de los caballeros y sirven de motor narrativo en la novela cervantina. Con la expresión usada, el narrador anónimo concede la posibilidad de que se produzcan naturalmente unos acontecimientos reales que se asemejen a las aventures librescas, que parezcan sacados de un libro. Deja así la puerta abierta para la presencia de lo fabuloso, sin que este sea producto de la transformación o acomodación de lo real a la locura quijotesca, a la cual parece remitir el empleo del término “artificio”.

Y pasa el narrador a contar este caso, como sugiere “y fue que”. Es de notar que hasta el momento no ha dejado de insistir en el momento, propicio a la peripecia, y ya inquietante en sí, en que se desarrollan los acontecimientos. En efecto, se repite dos veces el sustantivo “noche” en la primera frase. Este término satura las frases siguientes (“la noche cerró”, “la noche escura”). Se le añade una característica a esta noche con la fórmula "con alguna oscuridad” " y el adjetivo “escura”. Si algunos críticos han podido interpretar estas precisiones como una referencia nada velada al gran poema de San Juan de la Cruz, “Noche oscura” compuesto entre 1578 y 1582, nos parece que están presentes sobre todo para insistir en la falta de visibilidad en la noche ficcional, en oposición a las noches claras y crear, de esta manera, una atmósfera particularmente alarmante. Vuelven la escena aún más visual y a ello contribuye también el empleo de verbos de movimiento para referirse a los protagonistas como “caminaban” y sobre todo la forma “yendo”, evocando dinamismo gracias al uso del gerundio. La frase introducida

por esta forma progresiva funciona como una presentación condensada de las circunstancias antes aludidas y sugiere preocupaciones compartidas por don Quijote y Sancho mediante el paralelismo formal o bimembración: “el escudero hambriento y el amo con gana de comer”. No deja de darse a entender, una vez más y de manera cómica, por la intensidad mayor de su hambre, la glotonería de Sancho. Gracias al contraste entre estas circunstancias y estas consideraciones triviales y el suceso narrado posteriormente, se agudiza el carácter sorprendente, aventurero, de lo narrado.

En cuanto al final de la cuarta frase, debe interpretarse como una modificación fundamental de la presentación acostumbrada de los hechos por el narrador. En efecto, lejos de indicar en este momento la naturaleza exacta de lo que acontece en la realidad ficcional, la voz narrativa adopta estrictamente el punto de vista de los personajes como sugiere el uso del verbo de percepción “vieron”. Y se limita a transmitir al lector esta percepción sin dar más detalles que lo estrictamente captado por Sancho y don Quijote al contrario de lo que pasaba en otros episodios de la novela donde revelaba la realidad objetiva. Al indicar que observan “una gran multitud de lumbres” escoge una expresión hiperbólica que insiste en la pluralidad desasosegante, y deja en lo impreciso lo percibido pues “lumbre” es un término tan indefinido como luz. Además, con la comparación que establece entre estas luces y “estrellas que se movían”, formula una analogía que hace entrar de lleno al lector en el mundo de la fantasía, de lo raro, de lo extra-ordinario. Contempla la posibilidad de la presencia de lo sobrenatural en lo cotidiano, lo cual no es otra cosa que lo que hace don Quijote en las manifestaciones de su locura caballeresca. Pone así al lector en lo que se revelará ser, un poco más adelante, al final del capítulo, una pista falsa pues lo invita a pensar que en esta ocasión se podría desarrollar realmente uno de estos acontecimientos mágicos tan anhelado por el héroe de la novela. La admiración de los personajes (y del lector) queda reforzada por la alusión a la localización y a la dirección del movimiento de los astros: la precisión “por el mesmo camino que iban” y el uso del enunciado “venían hacia ellos” sugiere que estas luces se aproximan a los protagonistas irremediablemente. Tales elementos concurren a la creación de un ambiente particularmente llamativo, misterioso y amenazante, confirmándose el autor como maestro del suspense y la situación como propia de una aventura.

Nada extraño que se declare a continuación el miedo y la sorpresa de los personajes ante lo imprevisto con las expresiones “pasmóse Sancho” / “don Quijote no las tuvo todas consigo”. Es de fijarse que, a diferencia de lo que sucede en otros episodios de la segunda salida de don Quijote, criado y amo reaccionan de manera idéntica o muy próxima en este principio: lo deja

percibir el sentido casi sinónimo de las fórmulas pues "pasmarse" significa "quedarse suspenso, sin movimiento" según el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias cuando "no tenerlas todas consigo" es "frase vulgar con que se significa el miedo o recelo con que uno va a ejecutar alguna cosa, en que reconoce, o sospecha puede encontrar dificultad" para el *Diccionario de Autoridades*. Y de nuevo, la yuxtaposición de los sintagmas mediante el empleo de la conjunción coordinante "y", reforzada por un quiasma (verbo sujeto/ sujeto verbo) produce una impresión similar. Un nuevo paralelismo, que estriba en el idéntico uso de la conjunción "y" en una nueva bimembración con el empleo de "el uno" / "el otro", permite dejar entender que ambos protagonistas detienen el paso de su montura. El empleo de la expresión "estuvieron quedos", en plural, recalca la quieta actitud compartida. Hay que subrayar que, de manera casi inédita, don Quijote parece en este primer tiempo adoptar la conducta prudente y pragmática que Sancho mantiene en otros episodios: se detiene en vez de lanzarse a la aventura y observa, como lo sugiere el empleo del verbo "mirar" usado en el pasaje para ambos personajes. Tradicionalmente lo empleaba Sancho en imperativo para pedirle a su amo que considerara detenidamente lo real y no se dejara guiar por la simple vista. Viene aquí reforzado el verbo por el uso del adverbio "atentamente", que casi parece redundante. Esta reacción en el viejo hidalgo contrasta con su tendencia a interpretar las cosas en función de su universo mental caballeresco nada más percibirlas y a actuar sin reflexionar casi de inmediato tras esta transformación imaginativa de lo percibido. En cuanto a Sancho, mantiene también silencio, sin hacer gala en ese momento de sus conocimientos del mundo campestre que le permiten en otras ocasiones identificar precisamente algunos objetos o fenómenos.

Y es que lo observado no se deja fácilmente circunscribir por palabras, parece ser de una identidad borrosa, como muestra el empleo por el narrador del pronombre neutro "aquello" para designarlo, que transmite la perplejidad de los personajes y contribuye a acrecentar el clima intrigante y terrorífico, creado hasta entonces. Aumenta esta impresión de amenaza y de peligro cuando el narrador, empleando de nuevo el verbo "vieron", transmite lo aprehendido por los personajes y lo hace insistiendo en el aproximarse alarmante de las lumbres mediante el empleo de la perífrasis verbal "ir más gerundio", que presenta la acción en su desarrollo ("se iban acercando") y la fórmula comparativa paralela "mientras más se llegaban, mayores", que sugieren que cobran un tamaño monstruoso. Vuelve a manifestarse entonces el miedo de ambos personajes, así como lo deja percibir una nueva construcción bimembre. Se trata de un pavor intenso como sugieren las referencias a las manifestaciones corporales de este temor con las expresiones "temblar como un azogado" referida al escudero y "los cabellos de la cabeza se le

erizaron a don Quijote". Estos enunciados hiperbólicos, con un fuerte componente visual, alimentan la dimensión lúdica y cómica del pasaje.

Sin embargo, cuando criado y amo parecían compartir emociones, es de notar cómo la presencia de la fórmula "animándose un poco" referida a don Quijote revela un sentimiento algo distinto en él a partir de este punto. Lejos de dejarse llevar por el terror, podríamos decir que saca fuerzas de flaqueza y que va afianzándose, adoptando la postura heroica de sus modelos literarios. En la parte dialogada entre él mismo y Sancho que se abre a continuación vemos como pasa a considerar que lo visto podría dar pie a una demostración de sus cualidades como caballero. En efecto, si hasta el momento, de manera sorprendente, el viejo hidalgo había dado muestras de estar en su entero juicio, su toma de palabra sugiere que su loca enfermedad vuelve. Se aprovecha, de cierta manera, de lo inquietante de lo real ficcional para anunciar que se trata de una "aventura" caballeresca y no cualquiera, sino una particularmente arriesgada como indican los superlativos "grandísima" "peligrosísima". Le permitirá ganar fama, y afirma su certeza en cuanto a este particular como deja percibir la expresión "sin duda debe de ser" donde el valor conjetural de deber de viene anulado por la locución "sin duda".

Hay que apuntar que Sancho, a diferencia de lo que acaece en otras ocasiones, no intenta de inmediato hacer entrar en razón a su amo, sino que esta vez, interpreta él también la realidad o lo percibido en términos fantásticos o extra-ordinarios. Utilizando la modalidad de la posibilidad como sugiere el empleo de "si acaso" y del subjuntivo, no duda en exponer su interpretación, la cual debe vincularse con las conclusiones sacadas por don Quijote después de la burla de la venta (que recordábamos en la introducción) y que reproduce como en eco: las luces moviéndose podrían ser fantasmas, o por lo menos tienen su apariencia, así como lo expresa "como me lo van pareciendo". Con todo el pragmatismo que caracteriza al escudero, su interrogación retórica, que refuerza su primera exclamación ("¡desdichado de mí!"), muestra que se preocupa entonces por su integridad física. Frente a esta inquietud, don Quijote se reafirma en su papel de caballero protector de su criado y de héroe, con verbos que connotan capacidad y libertad ("podré como quisiere") tras dar una explicación a su imposibilidad de defenderlo en la venta anteriormente. En ningún momento rechaza la posibilidad de que se aproximen fantasmas como si la frontera entre lo posible y lo imposible se hubiera borrado. Con la réplica siguiente de Sancho, se confirma el hecho de que sigue la lógica de su amo, a quien interroga adhiriéndose otra vez a las explicaciones que éste le ha dado para justificar la derrota pasada: lejos de rechazar la idea de un encantamiento sufrido por don Quijote, la hace suya como indica el uso del presente de indicativo, entrando así de cierta forma en el universo

producido por la locura de su amo, posiblemente para disuadirlo de intervenir. Una nueva pregunta retórica suya expresa en efecto su inquietud en cuanto a los daños físicos que podría sufrir. Don Quijote descarta la objeción de Sancho y lo invita a ser tan valiente como él, poniendo de realce su superioridad en cuanto a esta cualidad.

En ese primer movimiento, el narrador, dosificando la información y reflejando el ambiente siniestro y la angustia de los personajes ante un acontecimiento confuso, ha contribuido a transmitírsela al receptor, causando su asombro.

2. Una inquietante comitiva fúnebre: de "Y, apartándose..." hasta "de sus libros"

Empieza entonces un segundo momento en el texto, en el que se intensifica la posibilidad de la presencia de lo sobrenatural y que se corresponde con una segunda observación reflexiva de la pareja protagonista como sugiere la expresión "tornaron a mirar atentamente". Nótese que, además, esta observación se hace desde una posición diferente. Queda marcada por un desplazamiento físico de los protagonistas que abandonan el camino real como indica el uso del verbo "apartarse". El narrador cuenta y revela, en esta parte también, únicamente lo que los personajes perciben, volviendo a adoptar su punto de vista introducido por el verbo "descubrieron". El lector tiene así la impresión de presenciar una verdadera escena, con fuerte potencial visual y hasta teatral, y de experimentar el progresivo desvelo de la naturaleza de lo que acontece. Es llamativo en este sentido el paso sucesivo de la expresión "aquello de aquellas lumbres que se movían" –que con el pronombre neutro se corresponde a la primera visión vaga e indefinida– la fórmula "descubrieron muchos encamisados", que transmite la percepción más aguda de los personajes e informa sobre la naturaleza de lo percibido. Al emplear el término "encamisados", juega Cervantes con los posibles semánticos pues la palabra podía designar en la época a los soldados que se colocaban una camisa sobre la ropa para distinguirse de los enemigos en las embestidas nocturnas. Pero también se empleaba para aludir a "la fiesta que se hace de noche con hachas por la ciudad en señal de regocijo" (*Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias). Para el lector atento a la polisemia, el carácter carnavalesco del episodio se sugiere entonces desde esta primera alusión. En cambio, este espectáculo, "temerosa visión" según el punto de vista de los personajes, infunde miedo intenso en Sancho, incapaz de ver otra cosa que un ejército peligroso en la oscuridad. Una vez más, el relato remite a la expresión corporal de esta emoción en el escudero con la alusión al movimiento de su

mandíbula y una comparación con un enfermo febril y tembloroso. En el momento en que percibe más claramente, este temor se intensifica como indica el verbo "creció" seguido de dos infinitivos substantivados "el batir y dentellear" que crean comicidad para el receptor del texto.

El narrador refiere entonces lo que ven aún más precisamente los personajes como lo deja entender el sintagma "vieron lo que era", la repetición del verbo "descubrir", el uso de adverbio "distintamente" y la precisión numérica "hasta veinte encamisados" que contrasta con el uso del adjetivo indefinido "muchos". Dibuja un nuevo cuadro espeluznante al presentar una comitiva fúnebre, insistiendo en lo lúgubre del desfile gracias a la locución "cubierta de luto" para calificar la litera, a la hipérbole "enlutados hasta los pies de las mulas" y a la alusión a un sonido atemorizador con el enigmático murmurar. Es probable, como apuntaron varios estudios críticos después de la publicación de un trabajo pionero de Augustin Redondo, que, a los personajes como a los receptores extra-diegéticos, esta comitiva les recordara algunos cuentos folclóricos en torno a la presencia de un cortejo de ánimas vagando de noche por los bosques, designado bajo varios nombres en la tradición popular: estantigua, hueste antigua o santa compaña[6].

La voz narrativa concede el carácter escalofriante e inesperado de lo aprehendido tal y como lo prueba la expresión "extraña visión" y contribuye a transmitirla al receptor. Apunta con una nueva expresión hiperbólica el aterramiento de Sancho, mientras que en la frase siguiente sugiere, de manera más nítida que al principio con el uso de la formula adversativa "lo contrario le avino", la diferencia de reacción por parte de los personajes. En don Quijote, la visión sirve de aliciente para la valentía y desemboca en la asimilación e interpretación de las apariencias en un episodio caballeresco, como lo expone todo el sintagma que empieza por "se le representó".

En toda esta parte, gracias de nuevo a la dosificación de la información, a la polisemia y al reempleo de elementos de la cultura popular se presentan de manera inédita en la novela apariencias que parecen introducir una verdadera aventura caballeresca.

[6] Augustin REDONDO, "La *Mesnie Hellequin* et la *estantigua* : les traditions hispaniques de la *Chasse sauvage* et leur résurgence dans le *Don Quichotte*", en *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Burdeos, Presses Universitaires de l'Université de Bordeaux III, 1983, pp. 1-27.

3. Un lance caballeresco parodiado: de "Figurósele ..." hasta "en batalla"

A partir de ese momento, el narrador explica la interpretación dada por don Quijote a lo percibido y a la realidad ficcional antes aludida. El empleo del verbo "figurársele", que confirma la omnisciencia del narrador, remite precisamente, y como en otras ocasiones[7] a este acomodamiento de lo real a sus ilusiones caballerescas gracias a su capacidad imaginativa. La transformación en la imaginación del caballero manchego de la litera en andas y su creencia en la presencia del cuerpo, no de cualquier hombre sino de un "caballero" confirma que se deja llevar de nuevo por sus lecturas y que piensa estar ante un caso típico de las novelas de caballerías. La firmeza de la convicción de don Quijote queda expresada mediante el verbo "ser" en la expresión "la litera eran andas" y gracias a la fórmula "debía de ir" que dice aquí la casi certeza, la probabilidad alta. El uso del adjetivo arcaizante "malferido", propio de sus lecturas y que muestra que sigue la focalización interna, sugiere también esta apreciación, así como el hecho de que el hidalgo imagine que debe vengar la muerte acontecida. De esta oposición entre lo percibido (una comitiva fúnebre) y lo imaginado (una gloriosa aventura) nace la comicidad del pasaje. El enunciado "a él solo estaba reservada" recalca que se siente elegido por una misión extraordinaria, teniendo una confianza ciega en la existencia de su destino caballeresco. Se trata aquí de un elemento paródico de las novelas de caballerías pues en ellas son unas fuerzas sobrenaturales las que manifiestan a posteriori o reconocen después de su triunfo el carácter predestinado del caballero cuando aquí don Quijote se reconoce a sí mismo como tal, como volverá a hacer en el episodio de los batanes al afirmar "yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos..."[8].

Apunta entonces la voz narrativa la inmediatez de la reacción del caballero con la fórmula "sin hacer otro discurso" y con una sucesión de verbos de acción ("enristró", "púsose", "se puso", "alzó la voz"): actúa don Quijote, a partir del momento en que forja en su mente esta conclusión, sin tiempo de reflexión alguno y conforme a lo leído en sus novelas predilectas, tan intenso es su deseo de que la realidad circundante sea conforme a sus expectativas. Busca reproducir la actitud de sus modelos en semejantes casos, un comportamiento que resulta sin embargo ridículo cuando el lector se fija en algunos detalles y se percata de que algunas expresiones son paródicas. En efecto, a diferencia de los caballeros ilustres de las novelas a los

[7] M. de CERVANTES, *El ingenioso...*, *op. cit.*, cap. XXXIII, p. 216, "Figurósele que iba desnudo...".
[8] *Ibid.*, cap. XX, p. 184.

que pretende imitar, don Quijote se vale no de una lanza, sino de una versión degradada, un "lanzón" ("lanza corta y gruesa con un rejón de hierro ancho y grande, de que regularmente usan los que guardan viñas y otras haciendas de campo" *Diccionario de Autoridades*). Es más: el narrador alude a su "gentil brío y continente", lo cual no deja de ser irónico si el receptor recuerda la edad y la armadura del caballero, que hacen de él un héroe bien alejado de sus jóvenes modelos y casi, por lo anticuado de sus armas, un arcaísmo vivo.

Sigue la parodia en el diálogo desequilibrado presentado luego. El empleo por don Quijote de términos inactuales para su época y de fórmulas desusadas puede provocar comicidad por el desfase entre lenguaje del personaje y el de la época. Así resultan arcaicos los términos "desaguisado" y el uso de "habéis fecho", "han fecho", "fecistes" y "ficieron". En su imitación de los parlamentos de las novelas de caballerías, don Quijote no deja de ser ridículo. En su apóstrofe a los encamisados y a los enlutados se muestra convencido de que se trata de "caballeros", tal y como sugiere el empleo de este término. Los increpa mediante una serie de preguntas indirectas encadenadas para que revelen su identidad, origen, destino y lo transportado, a imitación de sus modelos literarios. Como anunciaba la alusión a una "venganza" necesaria, y conforme a lo acostumbrado en sus lecturas, Don Quijote cree en una afrenta sufrida o cometida por los caminantes contra quien imagina ser un caballero muerto. Es lo que revela su empleo de los vocablos "desaguisado" y "tuerto", que remiten a un agravio padecido o hecho y las fórmulas paralelas, coordinadas por "o" con las que expresa las dos posibilidades entre las cuales no zanja. De ellas derivan los papeles opuestos de reparador o sancionador que se auto-asigna y que podrán poner de realce su heroísmo y excepcionalidad, expresados mediante las cláusulas antitéticas introducidas por "o bien". El rechazo de uno de los encamisados a contestarle y su deseo de continuar avanzando desatan el enojo de don Quijote como sugiere el verbo "sintióse" acompañado por el adjetivo "grandemente", así como el uso de tres imperativos seguidos "deteneos, sed, dadme" y la amenaza de ataque formulada en la última parte de su réplica. Ya que no hay ningún caballero ni tampoco ninguna venganza que tomar, como se aclara al final del capítulo, parece estar Cervantes parodiando aquí precisamente unas líneas de *Palmerín de Inglaterra.* Según el texto, el héroe y otros caballeros

> vieron venir hacia sí unas andas cubiertas de un paño negro, acompañadas de tres escuderos que hacían llanto por un cuerpo muerto que dentro dellas iba; llegando a ellas, Floriano quiso saber la causa de su lloro, y descubriendo el paño vio dentro un cuerpo muerto armado de unas armas verdes, tan envueltas en sangre que casi no se devisaba la color dellas, con tan grandes golpes, que bien parecía que en gran batalla las recibiera; movido a piedad de lo ver tal, detuvo al uno de los escuderos para preguntalle la razón de su muerte.

A continuación, el escudero relata la muerte cruel del caballero llamado Fortibrán y afirma que se busca "algún caballero que vengue tan gran maldad".

Como sugiere esta tercera secuencia, don Quijote cree a pies juntillas ser un nuevo Floriano cuando no es más que un doble ridículo.

4. El triunfo engañoso de don Quijote: de "Era la mula ..." hasta el final del pasaje

En el párrafo siguiente, que constituye una nueva etapa en el texto, se desata un enfrentamiento que empieza no por un acometimiento violento de don Quijote como en otras tantas aventuras sino por un elemento casi independiente de su voluntad. En efecto, el narrador cuenta cómo, con el simple detener de su mula por el viejo hidalgo indicado por "trabando del freno", uno de los supuestos enemigos queda neutralizado. No deja de ser gracioso que el caer en tierra del encamisado se deba a una reacción de su montura humanizada como lo deja percibir la expresión "mula asombradiza". Lejos de infundir miedo a los miembros de la comitiva fúnebre en este momento, sólo provoca don Quijote miedo en un animal. El caballero manchego reacciona luego frente a los insultos que le dirige uno de los hombres, respondiendo esta vez con violencia, como indican las expresiones "enristrando su lanzón arremetió a uno de los enlutados" y, por una vez, triunfa de dos enemigos como sugiere la expresión que remite al segundo miembro de la comitiva: "malferido, dio con él en tierra", en claro paralelismo con lo que le había acontecido al primero, víctima de su mula ("dio con su dueño por las ancas en el suelo"). Pone de realce el narrador en la tercera parte de esta larga frase la valentía de don Quijote con la fórmula hiperbólica "era cosa de ver con la presteza que los acometía y desbarataba", que enfatiza lo admirable de su lucha y alude al desconcierto de sus contrarios. Pasa a subrayar lo inédito e inaudito de la acción de Rocinante, mula transformada en un nuevo Pegaso como lo sugiere la formula comparativa "no parecía, sino que en aquel instante le habían nacido alas", la alusión, también hiperbólica a su ligereza y su humanización al referir su ufanía por sus logros con el vocablo "orgullo".

Pero la instancia narradora, al centrarse en la actitud de los encamisados y los enlutados, deja percibir los límites de la supuesta victoria de don Quijote e invita entender toda la ironía de sus anteriores elogios. Precisa en efecto que los primeros se caracterizan por su ausencia de valentía y de armas con la expresión "medrosa y sin armas", siendo completamente ajenos al

mundo militar, y apunta su huida cobarde que deriva de ello y no de los esfuerzos del hidalgo manchego, tal y como muestra la presencia del adverbio consecutivo, del complemento de manera y del complemento de tiempo que denota rapidez en "y así, con facilidad, en un momento dejaron la refriega". Al narrar esta huida, la voz enunciativa parece dibujar de nuevo un verdadero cuadro o sugerir un nuevo espectáculo, farsesco esta vez: don Quijote queda burlado y se le quita toda dimensión solemne o trágica a la muerte que rondaba en el ambiente. Y lo hace el narrador también mediante la comparación, por su carrera, entre estos enlutados y los participantes en celebraciones nocturnas gracias a la expresión "los de las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren". "Máscaras" designa en efecto un "festejo de nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas" (*Diccionario de Autoridades*). Quedan así estos hombres transformados en actores o participantes en un momento de ocio, muy lejos de los fantasmas aterradores del principio del fragmento: toda la tensión presente a principio del fragmento en torno a la presencia de estas figuras se rebaja y cae en este cuadro carnavalesco.

En cuanto a los enlutados, resalta el narrador que don Quijote los derrota no gracias a la fuerza de su brazo, sino por el impedimento que suponen sus vestimentas a la hora de defenderse tal y como lo deja entender la expresión de la causa de su inmovilismo "revueltos y envueltos en su faldamentos y lobas" seguida por la oración consecutiva introducida por "así que". La imagen de los enlutados trabados en sus movimientos por sus sotanas negras no deja de tornarlos en ridículos y de ser cómica. Contribuye, como la alusión a las máscaras, a que se desvanezca en parte la atmosfera de tensa inquietud, de peligro, de amenaza del principio representada por la comitiva. Sin embargo y con una notable inversión, es de ver que la figura amenazante, desde la perspectiva de los enlutados y los encamisados es ahora don Quijote visto como un ser no humano, como un "diablo del infierno", un "robador de cadáveres". Todo pasa como si los miembros del cortejo abandonaran a su vez toda perspectiva objetiva, fundada en la realidad, sobre el acontecimiento.

Finaliza el fragmento con unas palabras de Sancho que contrastan fuertemente con la conclusión de otros combates de don Quijote que el escudero pudo contemplar. En efecto, si hasta el momento Sancho siempre le reprochaba al caballero sus contiendas, trataba de hacerle entrar en razón y ver la realidad bajo las apariencias forjadas por su locura caballeresca, queda Sancho esta vez impresionado por la acción de su amo como indica la expresión afirmativa "sin duda" y la fórmula comparativa e intensiva "es tan valiente y esforzado como él dice". Se ha dejado engañar por las apariencias sin entender la ausencia de dimensión sobrenatural en lo

vivido, los verdaderos motivos del aparente triunfo de don Quijote o sin ver que el combate se caracterizó por una ausencia de lucha o una lucha desigual. Es más, en ese momento, es incapaz de contemplar la verdadera naturaleza del caso y la identidad de los supuestos "enemigos", dejándose llevar por la ilusión, como su amo.

En el pasaje analizado vimos que se modifica el esquema narrativo empleado hasta el momento por Cervantes. El uso de la focalización interna y la retención de informaciones en cuanto a lo acaecido permiten la transmisión de las percepciones de los personajes, así como la creación de un universo donde la realidad parece teñirse de elementos mágicos, causando admiración y asombro en el receptor, que se encuentra, como los protagonistas, ante un verdadero espectáculo nocturno. Por primera vez en la novela, la posible aventura no nace de la pura imaginativa deformadora de lo real de don Quijote sino de los elementos naturales y de la realidad circundante misma. Dicho de otra manera, el protagonista ha vuelto a desfigurar la realidad, tan ansioso como estaba de vivir aventuras, pero esta vez a partir de una realidad equívoca, borrosa, de configuración extraña, en unas circunstancias carnavalescas que permitirán su aparente triunfo. Será preciso esperar la continuación del pasaje para que se aclare la identidad del muerto, la causa de su fallecimiento y la identidad de sus acompañantes y que se revele plenamente la dimensión cómico-paródica del texto y el engaño de las apariencias. Si estas parecían ajustarse a la fantasía caballeresca, se desvelan entonces en toda su trivialidad ya que como queda dicho, el que va en la litera es un simple hombre muerto por causas naturales escoltado por sacerdotes y cuyo fallecimiento no requería ninguna intervención justiciera. Se romperá también completamente la tensión heroica, volviendo incluso Sancho a su inicial preocupación por la comida pues no dudará en robar las provisiones de los religiosos. Al final de este capítulo, y a partir de él, al caballero le adjudicará Sancho el nombre apelativo "Caballero de la Triste Figura" por su falta de gallardía. Lejos de percibir su dimensión cómica, don Quijote lo volverá a utilizar en relación con un asunto de los más serios, la pena que le provocan sus amores con Dulcinea, ilustrándose así en la novela el carácter equívoco no sólo de lo real sino del lenguaje humano. Jugando con la dialéctica realidad/ apariencia, da a percibir Cervantes la complejidad del mundo en confusiones y engaños a los ojos, como se irá produciendo en algunos capítulos posteriores, y en particular en la aventura siguiente, la de los batanes (cap. XX) que acontece durante la misma noche y en la del baciyelmo (cap. XXI).

Caroline LYVET es profesora titular en la Universidad de Artois, donde imparte clases de literatura del Siglo de Oro. Es miembro del centro de investigación Textes et Cultures (UR 4028). Su campo de investigación principal es la prosa de ficción española del siglo XVII, más concretamente esta investigación versa sobre la novela histórica actual de tema aurisecular. Ha publicado varios artículos sobre novela corta, novela barroca y sus autores (Cervantes, Céspedes y Meneses, Lugo y Dávila) y recientemente el libro *Francisco de Quevedo, "Los Sueños"* (Atlande, 2022) así como estudios sobre la reescritura de obras del Siglo de Oro en la ficción contemporánea.

Caroline LYVET est maître de conférences à l'Université d'Artois où elle assure des cours de littérature espagnole du Siècle d'Or. Elle est membre du centre de recherches Textes et Cultures (UR 4028). Elle travaille sur la prose de fiction espagnole du XVIIe siècle et également sur le roman historique contemporain centré sur le Siècle d'Or. Elle a publié plusieurs articles sur la *novela corta*, le roman baroque et leurs auteurs (Cervantes, Céspedes y Meneses, Lugo y Dávila) et récemment l'ouvrage *Francisco de Quevedo, « Los Sueños »* (Atlande, 2022) ainsi que des travaux sur la réécriture des œuvres auriséculaires dans la fiction contemporaine.

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 […].

Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*.

INSENSATEZ DE HORACIO CASTELLANOS MOYA O EL PARRICIDIO DEL GÉNERO TESTIMONIAL

JULIE MARCHIO
Aix-Marseille Université – CAER

La breve novela *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya dio lugar a una abundante producción crítica, nada comparable por su número con las demás obras del prolífico autor salvadoreño. Aunque este fenómeno se explica en parte por la fecha de publicación del libro que ya va a cumplir veinte años, podemos pensar que las razones se encuentran en el texto mismo que, por su carácter ambiguo, se presta a una multiplicidad de interpretaciones que, paradójicamente, no siempre se excluyen.

El argumento de *Insensatez* se puede resumir en pocas palabras: el narrador autodiegético, un periodista salvadoreño cuyo nombre se desconoce, relata sus experiencias como encargado de la revisión y corrección de estilo de un amplio informe que recoge los testimonios de los sobrevivientes indígenas que escaparon de un genocidio acaecido años atrás. A pesar de la relativa indefinición del marco espacio-temporal, un lector conocedor del contexto histórico centroamericano identificará sin dificultad el informe *Guatemala: Nunca Más*, publicado en 1998, dentro del marco del proyecto Interdiocesano "Recuperación de la Memoria Histórica" (REMHI), que reveló y analizó las violaciones de los derechos humanos cometidas durante el conflicto armado guatemalteco (1960-1996). Este documento es tanto más conocido cuanto que su publicación acarreó el asesinato de su máximo promotor, el obispo Juan Gerardi, con cuya muerte se clausura el texto de Horacio Castellanos Moya.

A pesar de su aparente sencillez, la novela se revela compleja en su construcción. Ésta no sólo recurre a la intertextualidad con el ya mencionado informe que el narrador va citando en numerosas oportunidades, sino que adopta también la forma de un testimonio que explora las consecuencias psíquicas producidas por el hecho de "trabajar" con relatos portadores de una violencia y un sufrimiento difícilmente soportables para quienes los leen. A través de la intertextualidad y de la architextualidad, el testimonio constituye a la vez el objeto y la forma de *Insensatez*.

Desde la publicación de *Biografía de un cimarrón* (1966) del etnólogo cubano Miguel Barnet y la instauración del Premio Testimonio en Casa de las Américas en 1970, la así llamada "novela testimonio" se institucionaliza en Latinoamérica en general como una práctica discursiva destinada a rescatar la voz de "los de abajo" y de los marginados de la historia que no tienen acceso a la cultura letrada. Bajo la influencia de la Revolución cubana y dentro de los diferentes contextos de dictaduras y represión del subcontinente, el género testimonial va a ser definido y canonizado por la crítica como "la" literatura de compromiso político por antonomasia. En palabras de Elzbieta Sklodowska, éste ha sido interpretado a partir "de su función pragmática, comunicacional, en tanto espacio creado por un intelectual comprometido para el beneficio de los 'otros' cuyas voces de otra manera hubieran permanecido asordinadas"[1].

Si bien el testimonio fue un género predominante durante los conflictos armados que marcaron la historia reciente del istmo centroamericano (en particular en Guatemala, El Salvador y Nicaragua), se asiste en el doble período de transición a la paz y la democracia al auge de un tipo de ficción que trabaja a partir de las modalidades del mismo cuestionando sus límites y posibilidades. Como bien explica Werner Mackenbach, a partir de los años noventa, "se ha visto en la narrativa centroamericana un reiterado uso de técnicas testimoniales en una serie de novelas que recurren al testimonio en forma de parodia, ironía y caricatura"[2]. Nos parece que la novela *Insensatez* forma parte de este corpus que viene a subvertir los códigos del género testimonial en la inmediata posguerra en Centroamérica. Como vamos a ver, esta subversión que podríamos considerar un "parricidio" se da principalmente mediante la ambigüedad y el humor negro. Pero, nos tocará definir e interpretar su blanco y alcance.

1. Un lugar de la enunciación equívoco

A lo largo de los doce capítulos de la novela, el lector se ve atrapado en el flujo de pensamiento del narrador en primera persona y no tiene la posibilidad de percibir la realidad presentada sino por el filtro de su mirada y de sus cavilaciones. Este personaje omnipresente se caracteriza por su aspecto políticamente incorrecto. Primero, es un oportunista que participa en

[1] Elzbieta SKLODOWSKA, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, p. 71.

[2] Werner MACKENBACH, "El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia", *Avatares del testimonio en América Latina*, *Kamchatka*, n° 6, diciembre 2015, p. 412, [https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7002].

el proyecto del Arzobispado guatemalteco, no por cuestiones ideológicas de solidaridad con las víctimas del conflicto armado ni por convicción religiosa, sino porque necesita una fuente de ingresos. En la tarde de su primer día de trabajo, se define a sí mismo como una persona "para quien el cumplimiento de un pago está por encima de cualquier otro valor"[3] y se siente estafado porque le toca leer el doble de lo convenido por el mismo sueldo que según su criterio tarda en llegar, con lo cual decide abandonar su oficina hasta que le paguen lo debido. Su racismo es otro rasgo definitorio de su personalidad como puede verse en varias oportunidades. Por ejemplo, considera que su país, El Salvador, es gobernado por un presidente africano, no por su color de piel –tal y como intenta aclarar rechazando el racismo con el cual fue recibido su comentario–, sino por su manera autoritaria de gobernar –una explicación no más convincente como se puede constatar. Esta visión despectiva que el narrador proyecta sobre la realidad del continente africano se repite en el contexto centroamericano como se comprueba cuando se imagina espetarle a un colega del Arzobispado que él "no era otro de esos indios acomplejados con quienes acostumbraba a tratar"[4]. Ésa es la mirada que dirige hacia las mismas víctimas con cuyos testimonios trabaja. Y para redondear el cuadro, este personaje se muestra misógino, alcohólico, neurótico y egocéntrico.

El lector que somos no puede sino quedar desestabilizado por semejante retrato del narrador cuya misión es "recuperar" la memoria de los indígenas que sobrevivieron al genocidio. Oscilamos entre el asco y la risa ante el amoralismo y lo patético que lo caracterizan. Claramente, Horacio Castellanos Moya elige narrar la historia a partir de un personaje inadecuado ya que su postura parece contraria a la que se espera de un individuo involucrado en un proyecto de denuncia de los crímenes del pasado. Pero, ¿por qué recurrir a una discordancia en la elección del narrador y con qué fines?

¿Se tratará de responder a la así llamada "estética del cinismo" que vino a caracterizar parte de la producción centroamericana que representa el sentimiento de desencanto, producto de una violencia que no ha cesado con los Acuerdos de Paz de la región? Misha Kokotovic considera que este personaje "repugnante" se dirige a un público lector también inmerso en "una sensibilidad de posguerra desencantada debida a su envoltura de cinismo", de ahí que utilizar "un enfoque altamente irónico y oblicuo […] potencialmente p[udiera] tener un impacto

[3] Horacio CASTELLANOS MOYA, *Insensatez*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 37.
[4] *Ibid.*, p. 39.

mayor"[5]. Sin duda, esta novela es la sátira de una época que aboga por el individualismo y la indiferencia ante el dolor ajeno y quizás venga a cuestionar al lector y su responsabilidad.

Cabe subrayar igualmente que el narrador no está exento de varios rasgos autobiográficos del mismo Horacio Castellanos Moya: su nacionalidad salvadoreña, su profesión de periodista, su condición de exiliado, su labor de revisión del informe del REMHI y su deseo de escribir una novela constituyen circunstancias vivenciales que remiten al autor de carne y hueso. ¿Sería la novela un ejercicio lúdico basado en la autoirrisión? Sin duda. Sabemos que Horacio Castellanos Moya cultiva un tono burlón hasta sarcástico en muchos de sus textos de ficción y que nada ni nadie se salva de su pluma mordaz, ni el mismo autor.

Sin embargo, se debe partir de lo obvio: aunque los testimonios de las víctimas del informe *Guatemala: Nunca Más* constituyen el objeto principal de la novela, ocupan un lugar secundario ya que aparecen filtrados por el narrador. Nos parece precisamente que *Insensatez* problematiza la cuestión de la mediación de la voz de los sobrevivientes y por lo tanto entra en diálogo, desde la ficción, con la teoría existente sobre el género testimonial. Más precisamente, nuestra hipótesis es que esta novela viene a romper con la canonización del género que insistió en la existencia de una relación simbiótica entre el intelectual y el así llamado "subalterno". En su teorización sobre la novela-testimonio, Miguel Barnet precisa:

> Y aquí nos aproximamos a otro punto que considero imprescindible para la ejecución de la novela testimonio, la supresión del yo, del ego del escritor o del sociólogo, o si no la supresión, para ser más justos, la discreción en el uso del yo, en la presencia del autor y su ego en las obras. […] Esto significa que el autor, en un momento dado, haya penetrado hasta tal punto en la mentalidad, en la psicología de sus personajes que pueda enjuiciar con la tabla de ellos, que pueda hablar por sus bocas, porque esa identificación, esa simpatía entre el autor y su informante tiene que atarse fuertemente, tiene que ser raigal[6].

Este tono prescriptivo (nótese "imprescindible", "tiene que") del discurso del etnólogo, que responde al contexto de lucha ideológica de la Revolución cubana, ha sido retomado y desarrollado por numerosos investigadores comprometidos con los grupos de solidaridad hacia los movimientos de lucha armada del subcontinente. Con el uso de un narrador inadecuado y

[5] Misha KOKOTOVIC, "El testimonio en segundo grado en *Insensatez*", en *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio Castellanos Moya,* Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala (eds.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018, p. 255 y p. 259 respectivamente.
[6] Miguel BARNET, "La novela-testimonio: socio-literatura", en *Canción de Rachel*, Barcelona, Editorial Laia, 1969, p. 135.

equívoco, Horacio Castellanos Moya viene a poner en entredicho los fundamentos de una teoría que ha pasado a ser una doxa[7].

A diferencia de lo prescrito, *Insensatez* desvela los bastidores del amplio proceso de mediación existente entre el testigo y el testimonio. Y no se contenta con abordar la cuestión de la producción del testimonio como hace la teoría. Recordemos que el lugar de enunciación del narrador es igualmente equívoco por los diferentes papeles que le corresponden: aparece a la vez como receptor de los testimonios de las víctimas guatemaltecas –está encargado de leerlos–, gestor del informe final antes de su edición –debe aportar la debida corrección de estilo– y productor de su autotestimonio a partir de la experiencia vivida con los testimonios. Recepción, elaboración y reinterpretación constituyen los tres niveles a partir de los cuales se interroga el proceso de mediación.

2. Los bastidores de la producción testimonial

2. 1. La conflictiva relación intelectual/"testimoniante"

Insensatez insiste en la distancia que separa al intelectual gestor de los testimonios de las víctimas que hurgan en su memoria para verbalizar el horror vivido. Este narrador inadecuado, que no profesa ninguna simpatía por los movimientos revolucionarios, se sitúa en una posición ostensiblemente externa con respecto a las víctimas. Primero, no es guatemalteco sino salvadoreño, punto en el que hace hincapié reiteradas veces subrayando que acaba de llegar a un país ajeno. Segundo, es un periodista ladino que no tiene ningún conocimiento de las comunidades indígenas a las que considera con cierto menosprecio como ya dijimos. Tercero, hace alarde de una visión plagada de prejuicios sobre el nivel de desarrollo de la capital guatemalteca descrita con insistencia como un basurero a cielo abierto y sobre la moneda nacional "cuyos billetes viejos y apestosos no podrían servir como incentivo para alguien mínimamente en sus cabales"[8], visión que sitúa su lugar de la enunciación fuera del así llamado tercer mundo habitado por los "subalternos". Y, para terminar, el personaje parece desprovisto

[7] Este cuestionamiento de la teoría-doxa ha sido llevado a cabo en estudios recientes que consideran la definición del género testimonial demasiado estrecha por no tomar en cuenta la diversidad del corpus y problemática porque pasa por alto las contradicciones constitutivas de este tipo de literatura. Ver, en particular, W. MACKENBACH, *op. cit.*

[8] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 37.

de cualquier sentimiento de empatía en general (recordemos cómo se burla de la pobre colega de trabajo que acaba de ser engañada por el novio).

Y ¿qué decir de su rechazo a encontrar personalmente a una de las víctimas cuya denuncia acaba de leer? Cabe aclarar que el personaje nunca entra en contacto directo con los sobrevivientes. Su trabajo no es de campo sino de oficina, no consiste en recoger la palabra oral sino corregir textos escritos. Sin embargo, tiene la oportunidad de conocer a Teresa, una mujer que a los dieciséis años fue secuestrada y violada por ser hija de una abogada que defendía a los sindicalistas. Esta trabaja ahora para el Arzobispado y el narrador la divisa por los pasillos del edificio episcopal. Si bien le parece "apetecible", el descubrir su identidad le causa repulsión y le es imposible acercársele: "[…] me mantendría lo más alejado posible de ella a lo largo de mi estadía en el palacio arzobispal"[9]. ¿Cómo no ver en su reacción otra muestra de la distancia que lo separa de las víctimas? Todos estos aspectos aquí caricaturizados por el autor que juega con este personaje despreciable sirven para enfatizar las existentes brechas –ideológica, étnica (no es el caso con el personaje de Teresa que es ladina), social, ética– que son constitutivas de cualquier testimonio mediato. Dicho de otro modo, la relación entre el gestor y el "informante" dista de la supuesta simbiosis avanzada por la canonización del género, por más comprometido y empático que sea el intelectual. Como recuerda Werner Mackenbach que habla del testimonio mediato en general, "la relación entre ambos es altamente conflictiva; el terreno en el que los conflictos tienen lugar es el texto mismo"[10].

Tampoco es casualidad que aparezcan retratados los personajes del Arzobispado involucrados en el proyecto del REMHI bajo el prisma de la relación dominación/dominado. La mayoría son extranjeros cuya apariencia los asemeja, a ojos del narrador, a conquistadores españoles. Es el caso de un tal Joseba, médico psiquiatra del País Vasco encargado de analizar las consecuencias de la violencia sufrida por las víctimas. "[V]aya paradoja, que un sujeto con la más arquetípica pinta de conquistador español se haya dedicado con tanta devoción a rescatar la memoria masacrada de los indígenas"[11], exclama el periodista salvadoreño como si el tal Joseba fuera un nuevo Bartolomé de las Casas. Es precisamente lo que hace la novela: recalcar las paradojas inherentes al género testimonial, a partir del humor negro. La colega española Fátima, que trabaja en el terreno con las víctimas, es otro ejemplo de las diferentes contradicciones constitutivas del testimonio mediato. Ella reconoce que el pasarse a vivir en

[9] *Ibid.*, p. 111.
[10] W. MACKENBACH, *op. cit.*, p. 421.
[11] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 82.

uno de los barrios más selectos de la capital guatemalteca "transgredía algunos de sus principios, en especial aquellos relacionados con la pobreza y el sufrimiento de los indígenas con los que trabajaba"[12].

2. 2. Un texto intervenido

Si bien la novela hace patentes las diferentes fisuras en las que radica el testimonio mediato, cuestiona también su supuesta transparencia e inmediatez. Precisemos que no pone en entredicho la veracidad de los testimonios, sino que muestra que son el producto de una larga cadena de intervenciones:

> en [la] que participaban decenas y decenas de personas, comenzando por los grupos de catequistas que habían logrado sacar los testimonios de aquellos indígenas testigos y sobrevivientes, la mayoría de los cuales ni siquiera hablaba castellano y temía por sobre cualquier cosa referirse a los hechos de los que habían sido víctimas, siguiendo con los encargados de transcribir las cintas y traducir los testimonios de las lenguas mayas al castellano en que el informe tendría que ser escrito, y finalizando por los equipos de profesionales destacados para la clasificación y el análisis de los testimonios, y también para la redacción del informe […][13].

La amplitud de la frase, estructurada en torno a la enumeración, pone de manifiesto las sucesivas etapas necesarias a la elaboración del informe. Estas palabras del amigo Erick, uno de los máximos responsables del proyecto del REMHI, explican que numerosas son las barreras que separan a los testigos del producto final como sugiere el uso del deíctico "*aquellos* indígenas" que viene a materializar la distancia: las resistencias a recordar y hablar (nótese el verbo "sacar"), los problemas lingüísticos propios del acto de traducción, la dicotomía oralidad/escritura, la organización del material y su posterior análisis/interpretación. El narrador resume este amplio proceso en el que los testimonios son intervenidos en diferentes niveles con esas palabras lacónicas: "[Ese indígena] tuvo la oportunidad de contar su testimonio para que yo lo leyera y le hiciera la pertinente corrección de estilo"[14]. Este comentario, que pasa por alto el proceso de mediación y sitúa al personaje como única meta del trabajo de memoria del sobreviviente, viene a subvertir la supuesta "supresión del ego del escritor" y es tanto más risible cuanto que el narrador se caracteriza por un estilo bastante soez.

[12] *Ibid.*, p. 100.
[13] *Ibid.*, p. 18.
[14] *Ibid.*, p. 14.

2. 3. "Hablar por sus bocas"

Finalmente, la novela pone sobre el tapete otro aspecto controvertido del testimonio mediato: la cuestión de la autoría. Uno de los casos más polémicos concierne el texto *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), fruto de la colaboración entre la indígena maya guatemalteca –cuya identidad aparece en el título– y la antropóloga franco-venezolana Elizabeth Burgos que firmó el libro bajo su solo nombre. No nos parece casual que Rigoberta Menchú, reconocida con el premio Nóbel de la Paz en 1992, aparezca en la novela bajo los rasgos de "una indígena sobreviviente de las masacres gracias a las cuales Joseba y yo estábamos ganando unos dólares", la indígena con la que la familia real española y las demás monarquías europeas "se retrataban […] y permitían que esas fotos fueran publicadas ni más ni menos que en la revista *¡Hola!*, una indígena gordita rodeada de reyes, príncipes, marqueses y condes […]"[15]. El lector que somos sabe que Rigoberta Menchú quiso recuperar los derechos del testimonio que la hizo famosa y que Elizabeth Burgos se negó a ello. La ironía de la frase subraya el alto grado de instrumentalización del cual fue objeto aquella mujer indígena, tanto por parte de la intelectualidad como por parte del primer mundo que se compró una imagen humanista y solidaria atribuyéndole la mayor distinción en el momento del quinto centenario del así llamado "descubrimiento". Como revela la etimología, los términos "medios de comunicación" (la revista *¡Hola!*), la "mediatización" (las fotos) y la "mediación" tienen el mismo origen.

En la novela, la supuesta identificación entre el gestor y el "testimoniante" –de la cual habla Miguel Barnet, como vimos– se convierte en apropiación. Un primer elemento lo constituye la libreta personal en la cual el narrador copia los fragmentos de los testimonios que más le impactan. Su compañero Toto le recuerda que no tiene derecho a sacar el material del Arzobispado por el doble riesgo que conlleva a nivel de su seguridad personal y de su salud mental. Pero, a la luz de lo ya analizado, también se puede interpretar como una crítica al proceso de apropiación que puede conllevar esta doble autoría del testimonio mediato. Conforme avanza en la revisión del informe, el narrador se apodera de las frases de las víctimas que aplica a su propio contexto. Veamos un ejemplo:

[15] *Ibid.*, pp. 89-90.

> […] frases como la pronunciada por un indígena de la etnia mam a quien, después de la masacre, los militares le desaparecieron a sus padres y a sus hermanos, y quien desde entonces vivía en la más profunda depresión, esa frase que decía *¡pero yo siempre me siento muy cansado de que no puedo hacer nada!*, con toda su tristeza y desolación, pronto me remitía al hecho de que yo no podía hacer nada para comunicarme con Fátima […][16].

Fátima es la mujer con la que el narrador se acostó y él tiene una imperiosa necesidad de hablar con ella para que ésta no le revele a su futuro esposo la infidelidad, y así evitar una segura venganza del engañado. La impotencia del narrador no es nada comparable con la del sobreviviente de la masacre. Estos "corrimientos de sentido"[17] cumplen dos funciones en *Insensatez*: permiten cuestionar desde un punto de vista ético la posibilidad de identificación con las víctimas pregonada por la teoría-doxa del género testimonial y alimentan la comicidad de la novela.

3. La recepción de los testimonios: un acto fallido

Si bien la identificación forma parte de los requisitos en los que descansa la elaboración del testimonio mediato, constituye también una posible consecuencia del acto de lectura. Se trata por lo tanto de una noción polisémica cuando se la aplica al género que nos interesa. La novela trabaja en estos dos niveles. La recepción constituye otra etapa de esta larga cadena de mediación. Y aparece como un acto fallido. Diferentes reacciones aparecen en la novela, las del narrador lector y las de los diferentes personajes a quienes éste cita fragmentos del informe convirtiéndoles en nuevos narratarios.

La fascinación/repulsión que experimenta el personaje principal por los testimonios se traduce rápidamente por una relación compulsiva. No sólo apunta en su libreta personal las frases de los sobrevivientes que considera más impactantes, sino que necesita leerlas obsesivamente. De hecho, su particular sintaxis –que compara repetidamente con la poesía de César Vallejo– le depara un placer estético que intenta satisfacer y compartir: "*Que siempre los sueños allí están todavía*, repetí esa espléndida frase que había iluminado mi tarde de trabajo

[16] *Ibid.*, p. 113.
[17] Ver Valeria GRINBERG PLA, "Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n° 15, 2007, s.p., [http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html]. Estos "corrimientos de sentido" también fueron calificados de "usurpación". Ver Emanuela JOSSA, "Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en *Insensatez* de H. Castellanos Moya y *El material humano* de R. Rey Rosa", *Centroamericana*, 23, 2, 2013, p. 35.

en el palacio arzobispal con su sonoridad, su estructura impecable abriéndose a la eternidad sin soltar el instante […]”[18]. Los numerosos comentarios sobre la calidad literaria de la expresión de las víctimas no dejan de sorprender. En efecto, existe cierta indecencia en realizar un detallado análisis literario de unas palabras destinadas a comunicar el horror vivido. Nos encontramos nuevamente con un desfase entre la actitud del narrador y lo que se puede esperar de semejante situación. Y como intentamos demostrar, estos desfases resultan significativos en *Insensatez*. Nada sorprende que sea uno de los aspectos más controvertidos en la bibliografía sobre la novela. Más allá de la crítica al periodista incapaz de establecer una relación empática con su entorno en general y con las víctimas en particular –como ya vimos–, existen otras posibilidades de interpretación. La insistencia en la singularidad sintáctica que el narrador interpreta como el seguro impacto que tiene el trauma en el lenguaje de los afectados puede aparecer como un desconocimiento del lector ante las culturas indígenas: no se puede descartar que esas peculiaridades sean características de las lenguas mayas cuyas huellas se han mantenido en la traducción al castellano. Volvemos a encontrar esta noción de brecha, aunque esta vez se da entre el “testimoniante” y el receptor. Florence Olivier propone otra hipótesis que nos parece sugestiva: el interesarse por la forma puede revelar una actitud defensiva ante la violencia del contenido[19]. De hecho, aunque la meta del testimonio es esencialmente comunicativa, el dolor expresado por las víctimas en el REMHI se vuelve insoportable para el lector. Por lo tanto, el acto de comunicación resulta truncado.

Finalmente, según nuestra lectura, esta estetización puede constituir nuevamente una respuesta a la teoría del género testimonial. Sabemos que éste fue institucionalizado como un discurso antiliterario que venía a romper con la literatura del boom tachada de burguesa e incapaz de representar a los subalternos por no comprometerse con lo social. Si bien se insistió en la importancia de los recursos estéticos en la elaboración de los testimonios, se consideraban un mal necesario, un mero instrumento para interesar a los lectores. El norteamericano John Beverley, que ha participado de la canonización del género testimonial en América Central, va aún más lejos como explica Elzbieta Sklodowska:

> La base conceptual sobre la que se asienta el argumento de Beverley es firme y ortodoxa: para él, las formas artísticas son productos de formaciones socio-económicas. Mientras que la novela, arguye Berverley, no es capaz de asumir la función propiamente testimonial y

[18] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 122.
[19] Florence OLIVIER, “La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma”, *América*, n° 52, 2018, p. 5. [http://journals.openedition.org/america/2361].

> convertirse en el vocero genuino de la emergente cultura proletario/popular-democrática, […] el testimonio latinoamericano forma parte de la "literatura de la resistencia", ya que propone "una ruptura (en el sentido estructuralista de *coupure*) con la novela y con la ficcionalidad literaria como tal"[20].

El periodista narrador –entusiasmado con la literariedad de los testimonios– tiene como proyecto escribir una novela a partir de las experiencias de las víctimas, una novela inspirada en el realismo mágico, una tendencia propia de la narrativa del boom. Aunque no se concreta, quizás se pueda considerar una nueva provocación al dogmatismo de la teoría.

Volviendo a la cuestión de la recepción de los testimonios, *Insensatez* esboza diferentes alternativas para el lector: el malestar causado por la violencia que puede conducir a la no-lectura, la indiferencia encarnada por el compañero Toto y la locura en caso de identificación con las víctimas. Como vemos, todas llevan a un callejón sin salida porque no permiten la comprensión de la experiencia ajena. Si bien los testimonios del informe pueden cumplir con una función terapéutica y catártica para los sobrevivientes, la novela cuestiona sus límites en cuanto a la recepción.

A modo de conclusión: ¿y la ficción?

Como intentamos demostrar, *Insensatez* entra en un conflictivo diálogo con las teorías del testimonio que, por su dogmatismo, intentaron acallar las contradicciones inherentes al género. No se trata de poner en entredicho la palabra de los sobrevivientes ni el posible efecto curativo del acto testimonial, sino de señalar las numerosas fisuras existentes en cualquier proceso de mediación. Ésta remite a la cuestión de la representación, un término polisémico que el alemán expresa mediante dos palabras distintas: *Vertretung* (hablar por) y *Darstellung* (hablar de). Nos parece que la novela insiste en los dos aspectos. Por un lado, hace hincapié en la necesidad de visibilizar el lugar de la enunciación del intelectual que, por más solidario y empático que sea, no puede ocupar el lugar de la víctima o del "subalterno" a quien pretende representar en el sentido político. Por otro lado, desmantela la supuesta incompatibilidad entre lo estético y lo político. Es más. Por romper con la estética mimética del género testimonial, *Insensatez*, reivindica el poder de la ficción como posible vía de comprensión de la experiencia ajena. Al señalar las ambigüedades y los límites de la representación, lo que viene a cuestionar el efecto

[20] E. SKLODOWSKA, *op. cit.*, p. 91.

de realidad, la novela introduce la noción de justa distancia necesaria para pensar la alteridad. Como apunta Werner Mackenbach, "si algo de la energía subversiva del testimonio puede sobrevivir, es por su ficcionalización, su reluctante incorporación en el amplio campo de la novela o de la ficción literaria"[21]. A diferencia del narrador cuyo proceso de identificación con los testimonios lo lleva ora a poseer ora a ser poseído, los lectores de *Insensatez* tienen la posibilidad de mantenerse suficientemente alejados del trauma de las víctimas como para poder empezar a imaginarlo.

Julie MARCHIO es *maître de conférence* en Aix-Marseille Université (Francia) por la que se doctoró en 2014 con la tesis titulada *De l'esthétique de la trace : Mémoire, histoire, récit dans l'œuvre de six romancières centraméricaines contemporaines*. Es miembro del Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), fue investigadora visitante del CIICLA de la UCR (Costa Rica), colabora activamente con la Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica (RedISCA) desde su creación en 2010 y pertenece al Comité Editorial de *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* desde 2015. Publicó varios trabajos sobre la literatura latinoamericana, con particular énfasis en los temas de la memoria histórica y de la escritura de género.

Julie MARCHIO est maître de conférence à Aix-Marseille Université (France) où elle a obtenu son doctorat en 2014 avec une thèse intitulée *De l'esthétique de la trace : Mémoire, histoire, récit dans l'œuvre de six romancières centraméricaines contemporaines*. Elle est membre du Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), a été chercheuse invitée au CIICLA de l'Université du Costa Rica, fait partie du Réseau Européen de Recherches sur l'Amérique centrale (RedISCA) depuis sa création en 2010 et appartient au comité de rédaction d'*Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* depuis 2015. Elle a publié plusieurs travaux sur la littérature latino-américaine, en particulier sur les thèmes de la mémoire historique et de l'écriture de genre.

[21] W. MACKENBACH, *op. cit.*, p. 424.

LOS LUGARES DE LA MEMORIA. ESPACIOS DE LA SOLEMNIDAD Y DE LA TRIVIALIDAD EN *INSENSATEZ* DE HORACIO CASTELLANOS MOYA (CAPÍTULO DOS, PP. 25-28)

MATHILDE NIATI
Aix-Marseille Université – CAER

El presente comentario de texto propone un análisis del segundo capítulo de la novela *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya. Ubicado a continuación del íncipit *in medias res* y de su variación acerca de la noción de "insensatez", el fragmento que nos interesa se compone del relato retrospectivo del narrador sobre sus primeras horas de trabajo en el Palacio arzobispal. El fragmento precede un relato de gran crudeza y dureza, no exento de patetismo: el de la tortura del mudito. El narrador contará esta escena con sus propias palabras, en uno de los varios ejemplos de apropiación del testimonio que figura en la novela.

Mediante una larga analepsis, la voz narrativa va evocando "sus impresiones en esa primera mañana de trabajo[1]", en el lugar menos idóneo para realizarlo: el bar "El Portalito", donde se reúne con su amigo Toto. Cuando el narrador se dispone a iniciar su relato, irrumpe una marimba, cuya "música triste y llorona" acompañará la narración hasta el final del capítulo. El relato de sus primeras impresiones también coincide con la evocación de sus primeras decepciones. Sorprendentemente, éstas se vinculan con consideraciones más materiales que éticas, acerca de la extensión inesperada del informe o del monto de su paga. La voz narrativa resume el problema en una cuestión de proporcionalidad: "En vez de las quinientas cuartillas acordadas me tocaría trabajar sobre el doble de material, sin que [mi amigo Erick] pareciera dispuesto a doblar también mis emolumentos[2]".

En una narración que oscila entre solemnidad y cotidianidad, el intercambio informal que la voz narrativa intenta mantener con su amigo Toto no para de interrumpirse; e incluso evoluciona de una forma dialogada a un largo monólogo. El ritmo entrecortado de la narración se debe esencialmente a factores exteriores, ora relacionados con los movimientos en el bar, ora con la propia música del grupo folclórico.

[1] Horacio CASTELLANOS MOYA, *Insensatez*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 27.

A lo largo de este encuentro, que se desarrolla al ritmo de la marimba y de las rondas de cerveza, ¿cómo se articulan la gravedad de la memoria del horror y los artificios de la parodia? ¿En qué medida se configuran lugares de memoria que oscilan entre la solemnidad y la trivialidad?

Para analizar este segundo capítulo, podemos destacar tres momentos. En primer lugar, el relato se puede leer como una confidencia "a gritos", en la que el narrador evoca su llegada al Palacio arzobispal y el inicio de su misión de relectura (desde "No se me ahueve compadre, cuénteme" hasta "nuestros segundos tarros de cerveza"). De entrada, se establece una dicotomía entre la trivialidad del bar y la solemnidad del Palacio arzobispal.

En segundo lugar, la tensión entre el ejercicio de la memoria y la percepción de señales funestas atraviesa el relato. En esta segunda etapa, que se extiende de "Una vez que hube traspasado el enorme portón de madera" a "cuyo principal rasgo era el peligro", se multiplican los signos de una amenaza y una tragedia "previsibles".

Para terminar, el fragmento se concluye con una muestra del método de relectura, a la vez superficial y estetizante, del narrador. En un pasaje que se extiende de "Lo cierto era que…" a "me llevaba la delantera", la voz narrativa se confronta con la dificultad ética de poner en común lo descomunal.

1. La confidencia "a gritos" y la llegada al Palacio Arzobispal

En medio de un bar céntrico y animado, el narrador de *Insensatez* entrega una confidencia "a gritos" sobre su primer día de trabajo en el Palacio Arzobispal. Si el primer capítulo de la novela dejaba al narrador agobiado en su nueva oficina[3], este segundo capítulo se desarrolla en un contexto más informal y relajado: el intercambio casual entre dos personas de confianza. Para relatar su primera mañana de trabajo, el narrador insiste a la vez en la solemnidad asociada con este nuevo entorno laboral y en el temor que le inspira el lugar. Para comenzar, conviene analizar cómo el contexto de enunciación y, más precisamente, la vida social que se manifiesta en el bar, interrumpe y entrecorta la narración, favoreciendo las irrupciones de la trivialidad en medio de un relato marcado por cierta solemnidad.

[3] "Abrí la puerta, de golpe, aterrorizado, como si me faltara aire y estuviera a punto de desfallecer bajo un fulminante ataque de paranoia […]", *ibid.*, pp. 18-19.

El fragmento se abre con una invitación a contar: “No se me ahueve, compadre, cuénteme”. Esta expresión muy coloquial denota el contexto informal de la conversación, dejando entender que el narrador puede expresarse libremente. De entrada, la marimba constituye un elemento disonante fuerte y produce un efecto de ruptura paródica importante. Efectivamente, la irrupción de la marimba difiere el inicio de la narración[4], reforzando la relación de simultaneidad y rivalidad que une y opone el relato del narrador y la música en este fragmento de la novela. De este modo, la actuación de los músicos va a acompañar el relato de forma paradójica, con una banda sonora “molesta”[5], capaz de acompañar y perturbar el desarrollo de la narración, e imponer cierta tonalidad “triste y llorona”.

Esta presencia musical influye también sobre las maneras de transmitir el relato, forzando al narrador a abandonar el tono confidencial de la conversación amistosa para “hablar a los gritos”. Este modo de compensar y ocultar el ruido del bar obliga al narrador a adaptar su postura, haciéndolo oscilar entre la solemnidad del ejercicio de la memoria y la trivialidad de las interacciones en el bar. Además, con sus gritos, la voz narrativa termina por abandonar la confidencialidad requerida por el desarrollo de un proyecto tan sensible. Así, la marimba irrumpe e influye tanto sobre el ritmo, como sobre la manera de contar. Constituye literalmente una fuente de diversión respecto del relato. Como lo advierte el mismo narrador, “también debía olvidarme de la marimba y su música molesta a fin de poder concentrarme en el relato de mis impresiones en esa primera mañana de trabajo”.

El relato analéptico del narrador comienza con la descripción de “la extraña sensación” que le inspiró la misma puerta del Palacio arzobispal. En una suerte de mimetismo con la postura de observación en la que se fija el personaje, la narración se detiene. Un ritmo binario permite sugerir el simbolismo complejo de este entredós espacial y la postura ambivalente del narrador ante lo que se asemeja a un momento decisivo. En efecto, el narrador comienza por comparar la puerta monumental de madera con la entrada de “unas catacumbas siempre temidas y aborrecidas”. Luego, movilizando plenamente el campo léxico de lo inquietante, se refiere a “un mundo prohibido e indeseable”.

[4] Justo antes del fragmento que nos interesa, el narrador se ve impedido de arrancar su relato por la irrupción de la marimba: “en el preciso instante en que iba a arrancar mi relato tronó ensordecedora una marimba […], una marimba tocada por dos ancianos que barrieron con su música las conversaciones de las mesas, en especial de aquellas que estaban más cerca del tapanco, como la nuestra, donde tendríamos que hablar a gritos a fin de escucharnos […]”, *ibid.*, p. 24.

[5] En esta primera etapa de nuestro análisis, la integralidad de las citas figura en la página 25 de la edición de referencia, por lo que no volveremos a indicar el número de página de las citas siguientes.

Más allá de una simple indicación espacial, la puerta parece desempeñar un papel sumamente simbólico. Al final del primer capítulo de la novela, ya se utilizaba el simbolismo de la puerta abierta o cerrada para sugerir el estado de alteración y nerviosidad del personaje[6]. Además de asociar el inicio del trabajo del narrador con la muerte y la exploración de una suerte de inframundo, la comparación de la puerta monumental con la entrada de "unas catacumbas" podría remitir a la dimensión funesta de la misión de relectura que todavía espera al narrador. En una suerte de anticipación del final de la novela, esta puerta cerrada también podría funcionar como una forma de advertencia: a lo mejor no vale la pena abrirla. Por otra parte, la impresión de "estar a punto de entrar a un mundo prohibido e indeseable" parece indicar que el Palacio arzobispal esconde un doble enigma: la prohibición y lo indeseado. En primer lugar, sugiere el secreto de una investigación confidencial arriesgada; y se puede referir al contexto de elaboración del informe REMHI, iniciado antes del fin del conflicto armado en Guatemala. En segundo lugar, esta evocación de lo "prohibido" y lo "indeseable" puede remitir al silencio que una parte de la sociedad querría imponer sobre estos hechos de torturas y masacres que el informe pretende documentar.

Desde un punto de vista más metaliterario, podemos preguntarnos si esta digresión delante del Palacio arzobispal no podría simbolizar la intención inaugural de la misma novela de Horacio Castellanos Moya: por un lado, adentrarse en el mundo de los muertos para darles la visibilidad y la sepultura que les fueron denegadas; por otro lado, hurgar en lo "prohibido e indeseable", para inquietar la impunidad de los culpables y pedir justicia por las víctimas. Finalmente, el impulso del personaje que entra en el Palacio arzobispal parece repetir, en cierta medida, el gesto del novelista que decide explorar y tratar de un tema tan sensible. También podría simbolizar el impulso de los lectores que decidan continuar la lectura de esta novela dura, que apenas comienza.

Símbolo de "lo entreabierto" para Gaston Bachelard, la puerta también remite al esbozo de un destino[7]. Ante este "enorme portón de madera", tal vez representativo de la cantidad de

[6] Esta dificultad de permanecer encerrado con los testimonios se manifiesta en varios momentos de la novela. Desde el primer capítulo de *Insensatez*, la apertura o el cierre de la puerta de su oficina indica el estado de alteración del narrador. La escena se repite en la "casa de retiro espiritual" donde se refugia el narrador, en el penúltimo capítulo. La relectura de los testimonios acrecienta la claustrofobia del personaje y su aislamiento. Además, la oscilación entre una puerta abierta y cerrada parece sugerir el carácter fronterizo de un narrador susceptible de perder la sensatez en todo momento.

[7] Para Gaston Bachelard, "*La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert. […] Dans les nuits de mai, quand tant de portes sont fermées, il en est une à peine entre-bâillée. Il suffira de pousser si doucement ! Les gonds ont été bien huilés. Alors un destin se dessine*", en *Poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 11ª ed., p. 200.

trabajo que lo espera, el narrador parece dispuesto a huir. En efecto, el uso de un doble aumentativo ("enorme" y "portón") sugiere el tamaño monumental de la tarea iniciada: la relectura de un informe que reúne y analiza cientos de testimonios. La puerta monumental del Palacio arzobispal, que el narrador describe de forma tan insistente, contrasta con el nombre del bar en el que se está reuniendo con su amigo Toto, significativamente nombrado con el diminutivo: "El Portalito".

Este primer momento del relato se concluye poniendo de relieve el desprecio del narrador hacia el mundo exterior. El carácter antipático de la voz narrativa se sugiere a través del uso marcado de calificativos peyorativos que se aplican tanto al entorno físico ("esa acera sucia y maloliente") como a las personas que lo habitan ("sujetos sospechosos"). El uso de formas verbales relacionadas con el concepto de infección ("infestada" o "pululaban") sugiere la falta de empatía de un narrador que no dudará en afirmar pronto la delectación poética que le produce la lectura de los testimonios.

Para terminar, el fin de la "primera pieza" de la marimba parece marcar el final de la primera etapa del relato. En este primer momento, el contraste entre el bar "El Portalito" y "el enorme portón de madera" del Palacio arzobispal podría simbolizar la tensión entre trivialidad y solemnidad, dando una idea del enfoque inusual que propone *Insensatez* sobre la noción de "trabajo de memoria". Por una parte, la sede del arzobispado constituye el lugar físico, y confidencial del trabajo de memoria. Por otra parte, el bar aparece como un espacio de la cotidianidad y la socialización. El texto mezcla solemnidad e irrupciones de la trivialidad, avanza en el relato y se detiene. La marimba también desempeña un papel clave en la narración. Presentada inicialmente como "una especie de marcha de bienvenida"[8], sus varias irrupciones se tiñen de ironía y materializan un juego con el ritmo de la narración.

2. El ejercicio de la memoria y los signos de una tragedia "previsible"

La llegada de los "segundos tarros de cervezas" parece marcar el inicio de otra etapa en el relato del narrador. En una sola frase de más de veinte líneas, se explora, de forma paralela, el espacio del Palacio arzobispal, el de los recuerdos y el de las impresiones del narrador. Aquí se confirman las impresiones funestas y se multiplican los signos anunciadores de la tragedia. De

[8] H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 24.

este modo, se establece una suerte de alternancia entre lo recordado y lo previsible. Más allá de esta tensión, el discurso del exceso del narrador invita a mantener a distancia la narración. Al mismo tiempo, parece alertar sobre el drama que acecha. Por ello, conviene analizar en qué medida este segundo capítulo de la novela confirma una triple exploración: espacial, memorial e interior. Se orienta tanto hacia el íncipit de la novela (y el pasado) como hacia el éxplicit (y el futuro).

Esta segunda etapa de la narración está constituida por una frase de más de veintitrés líneas. Esta es una acumulación de oraciones subordinadas cuyo núcleo es muy conciso: "fui conducido a una sala de espera fría y atemorizante". Con esta larga digresión, el intercambio entre el narrador y su amigo Toto evoluciona, pasando del diálogo a una forma de monólogo en parte exteriorizado y en parte interior. Ahora bien, tal evolución permite dar cuenta de la situación de espera e inactividad del narrador. También parece marcar la entrada en el proceso de memoria. Llama la atención que, para describir su mañana de trabajo, la voz narrativa proporcione elementos de contextualización: se focaliza en la descripción de sus sensaciones y no tanto de sus primeras realizaciones. Dicho de otro modo, comparte sus impresiones, sin explicar cómo habrá ocupado concretamente su tiempo.

En primer lugar, se inicia un juego de analogía entre la deambulación del narrador por el Palacio arzobispal y la exploración de los recuerdos. De este modo, el edificio monumental del Palacio arzobispal se convierte en un auténtico "lugar de memoria", en el sentido tal vez más antiguo de la expresión. Según esta definición inicial, los "lugares de memoria" remiten a estrategias mnemotécnicas, que consisten en compartimentar aquello que se debe memorizar, organizándolo, por ejemplo, en distintas piezas de un conjunto arquitectónico real o imaginario[9]. Por otra parte, se observa otra analogía entre la sucesión de piezas del Palacio arzobispal y la serie de composiciones tocadas por la marimba, confirmando la relación estrecha

[9] Como explica Christian Jacob, "*L'art de la mémoire était une technique mentale permettant de composer, puis de mémoriser un discours, soit littéralement, soit dans ses principaux points et articulations […]. Cette technique reposait sur une séquence de lieux reliés par un parcours mental ou visuel. Ces lieux pouvaient s'appuyer sur une configuration architecturale ou topographique réelle, préalablement mémorisée, ou être une construction de l'imagination. […] Chacun de ces lieux mentaux pouvait accueillir une image qui encodait visuellement et d'une manière analogique soit les mots soit l'argument d'une partie du discours à mémoriser. Au moment de la performance oratoire, il suffisait de parcourir mentalement ce dispositif spatial, en visualisant chacune de ses étapes, pour retrouver dans les lieux l'image ou le signe permettant de réactiver le contenu qui s'y trouvait encodé.*", Christian JACOB, "Lieux de mémoire, lieux de savoir", en *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?*, Marsella, OpenEdition Press, 2014, p. 59.

entre la presencia de la música y la progresión del relato en este fragmento de la novela. Así, en una suerte de representación metafórica del proceso de *anamnesis* (o sea de convocación del recuerdo[10]), el narrador prosigue su relato "aprovechando el intersticio de silencio entre pieza y pieza". A través de este juego con la polisemia de la palabra "pieza", la deambulación espacial del narrador coincide con la progresión musical de la marimba, y con el mismo proceso narrativo de evocación de los recuerdos.

En segundo lugar, se instala en la narración una forma de ambivalencia, que contribuye a mezclar lo factual y lo fantaseado. Efectivamente, tras pasar "el enorme portón de madera", el narrador describe brevemente su recorrido hasta "una sala de espera fría y atemorizante". El ritmo binario de los adjetivos y la agregación del calificativo "atemorizante" permite reforzar la sensación de miedo y la atmósfera de terror que parece percibir la voz narrativa.

De forma subyacente, este miedo podría remitir a una forma de culpa interior. Mezclando la constatación factual y lo fantaseado, el narrador se describe "sentado en una banca a la que sólo le faltaba el reclinatorio". Así, la entrada del personaje en la sede del catolicismo constituye sin duda un elemento factual, pero también alberga y evidencia una contradicción propia del narrador. Efectivamente, éste describe una incoherencia: su introducción en "un mundo regido por las leyes del catolicismo, que siempre habían generado en mí la peor repulsión". En la recta línea del primer capítulo de la novela, en el que el narrador cuestionaba su propia "sensatez", tal declaración sigue interrogando la participación del narrador en un proyecto tan específico. En la cita precedente, el uso del superlativo muestra que la voz narrativa, como siempre, se expresa desde el exceso.

En efecto, siguiendo una lógica de exageración y acumulación, el narrador pasa de "una sensación aún más rara" a "una sensación por lo demás escalofriante". Por tanto, si una forma de extrañeza sucede a otra, persiste cierta inquietud. Esta estrategia narrativa parece indicar la dirección ascendente del relato, y más globalmente de toda la novela. Desde este segundo capítulo, la narración se va orientando hacia su clímax: el anuncio de la muerte de *monseñor*, el coordinador del proyecto. La combinación del léxico de lo sensible y de fórmulas hiperbólicas, tales como "aún más" o "por lo demás", contribuye a alertar sobre un peligro que

[10] El filósofo francés Paul Ricœur recuerda la distinción que se hacía en la Grecia antigua entre *mneme* y *anamnesis*. Define la *anamnesis* como una "búsqueda del recuerdo": "*les Grecs avaient deux mots, mnēmē et anamnēsis, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection – pathos – sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection*", Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil, 2000, p. 4.

está acechando. De esta forma, se va combinando el ejercicio de la memoria con la percepción de una amenaza "previsible". Por ello, una tensión atraviesa esta segunda etapa del relato, y remite a una dicotomía evidenciada por Paul Ricœur: por un lado, la memoria en cuanto percepción de las trazas del pasado; por otro lado, "lo previsible" como percepción de las trazas del futuro[11].

Lo que experimenta el narrador no es solamente la sensación de una historia que se repite, "como si ya hubiese estado en ese sitio anteriormente y ahora estuviera volviendo a vivir la misma experiencia que además marcaría mi vida de forma tajante". Corresponde a la descripción de un momento bisagra, en el que se convocan recuerdos del pasado reciente y se alerta al narrador sobre aquello que lo espera. Efectivamente, ya sabemos que el narrador huyó de su propio país. Por consiguiente, planea el riesgo de que el personaje repita el motivo de la fuga, en una suerte de anticipación de su partida final hacia Europa y del abandono del proyecto. Su impulso de "salir en estampida" se puede atribuir tanto a la idea de culpa (debida a su lectura impropia de los testimonios) como a una forma de cobardía, tal vez a la intuición de un destino funesto y trágico.

Lejos de suscitar empatía, el discurso excesivo del narrador parece invitar a mantener cierta distancia con lo narrado, y contribuye a descalificar la instancia narrativa. Al final de esta segunda etapa, se observa cierto alejamiento entre los dos interlocutores. En los intersticios del intercambio, la voz narrativa continúa la conversación para sus adentros, y tal vez para los lectores. El narrador describe un momento decisivo, "como si estuviera a punto de empezar a vivir un destino en el que mi voluntad apenas contaba y cuyo principal rasgo era el peligro". Al final de este segundo momento, la recurrencia de la expresión "como si" ubica la narración en el ámbito de las conjeturas, de las sensaciones e impresiones, más que de lo factual. ¿El narrador no estará anunciando aquí la peligrosidad del proyecto en el que se está involucrando a su pesar, en una suerte de anticipación de la muerte trágica de *monseñor*? ¿No se estará manifestando una forma de ironía narrativa, dejando entender el peligro que acecha al narrador cuando la suerte sellada es la de *monseñor*? Finalmente, el inicio de otra pieza de la marimba parece indicar una nueva etapa en el relato.

[11] Para el filósofo, la previsión sería el equivalente de la memoria en la esfera del futuro: "*Narration, dirons-nous, implique mémoire, et prévision implique attente. […] L'attente est ainsi l'analogue de la mémoire. Elle consiste en une image qui existe déjà en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore*", P. RICŒUR, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, París, Seuil, 1983, p. 31.

En conclusión, en este segundo momento del relato, se confirma la sincronización entre el repertorio de la marimba y el ritmo de la narración. Mediante el contraste entre lo factual y lo fantaseado, se describe una situación narrativa a la vez simple y minimalista: la espera del narrador en el seno del Palacio arzobispal. Este autorretrato del personaje en el entredós de la sala de espera se acompaña con la descripción de una atmósfera de terror. Este clima alerta sobre la peligrosidad del proyecto en el que se está implicando el narrador, pero también avisa acerca de su "imaginación enfermiza". Se alternan los recuerdos de lo que pasó y los presagios de lo que está por venir, mezclando el ejercicio de la memoria y la percepción de una tragedia previsible. El Palacio arzobispal aparece propiamente como un "lugar de memoria", en la medida en que parece favorecer el ejercicio de la memoria y lo que Paul Ricœur denominó la "*quête du souvenir*". Así, la deambulación del narrador a través del espacio físico parece materializar y mimetizar el proceso de *anamnesis*. Tras la lectura de esta segunda parte del relato, una duda persiste acerca de la fiabilidad de la voz narrativa.

3. La relectura de los testimonios y del proyecto REMHI: la difícil puesta en común de lo descomunal

En este último momento del relato, la situación de diálogo evoluciona, de forma casi definitiva, hacia una forma de monólogo. El discurso del exceso se transforma en un pseudo-tecnicismo. De este modo, se evidencia la relectura estetizante de los testimonios, por parte de un narrador que "paladea"[12] los documentos, ensalzando su valor literario y poético. Podemos preguntarnos si la culpa subyacente en el discurso del narrador no se puede atribuir a esta forma tan particular e impropia de acercarse a los testimonios. La reformulación de los testimonios y de la metodología del proyecto REMHI, y los términos empleados para referirse a la violencia, llevan a cuestionar la participación de la voz narrativa en un proyecto de índole social, humanitaria y humanista, pilotado desde la Iglesia católica. En una suerte de doble discurso, la focalización interna y la elección de un narrador autodiegético desemboca en un proceso de auto-descalificación de la instancia narrativa.

[12] El narrador va consignando los fragmentos de testimonios que lo marcan en una libreta de apuntes, que suele leer en voz alta en los momentos menos oportunos: "[…] enseguida extraje mi libreta de apuntes del bolsillo interior de mi chaqueta con el propósito de paladear con calma aquellas frases que me parecían estupendas literariamente", H. CASTELLANOS MOYA, *op. cit.*, p. 43.

Esta tercera etapa del relato se abre con un inesperado comentario de estilo, representativo del modo de lectura tan "jakobsonianamente"[13] marcado del narrador: "las cincuenta cuartillas que había leído esa mañana estaban en efecto cuidadosamente escritas". En vez de centrarse en lo factual o en lo ético, el narrador propone un comentario estilístico y un juicio estético, en los que remarca unas páginas "cuidadosamente escritas", "impecables". En esta medida, el corrector de estilo desempeña su función al pie de la letra: realiza una relectura extremadamente superficial y limitativa de los testimonios, privilegiando un filtro estético y obviando consideraciones éticas. Para el narrador, este enfoque estetizante sobre los testimonios constituye un modo de acceder a los textos, y al mismo tiempo obstaculiza su lectura.

Además, la novela de Horacio Castellanos Moya cuestiona el impacto de tales documentos sobre sus lectores. El efecto de la (re)lectura de los testimonios sobre la voz narrativa ya aparece en el monólogo interior del primer capítulo. Ahora bien, en el fragmento que nos interesa, el narrador reconoce por primera vez en voz alta el impacto de los testimonios sobre su "imaginación enfermiza", haciendo una alusión discreta pero directa a su propia tendencia paranoica.

En la larga digresión sobre la "insensatez" que figuraba en el íncipit de la novela y que Nathalie Besse analizó en el número precedente de esta revista[14], el narrador mostraba de entrada su capacidad para fragmentar y distorsionar los testimonios de las víctimas. Emanuela Jossa calificó esta práctica de "malversación"[15], aludiendo con este término al "proceso constante y aparentemente legítimo de trasposición del sentido y de apropiación del discurso" ajeno. Más allá de esta forma de violencia simbólica, podemos preguntarnos si el concepto de

[13] En referencia a la "función poética del lenguaje", definida por el lingüista Roman Jakobson, María Fonsalido y Clea Gerber señalan la particularidad del narrador de *Insensatez*: para escapar del horror de los testimonios, "el personaje de Castellanos Moya encuentra la "solución" en leer en el sentido más acabado de la palabra: detenerse en la superficie, volverse jakobsonianamente sobre el lenguaje, impedir la trascendencia al referente, paladear la escritura, porque el más allá es intolerable", María FONSALIDO y Clea GERBER, "El personaje lector: un legado quijotesco contra la violencia latinoamericana", *Palimpsesto*, vol. 7, n°12, 2017, p. 136, [https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2985]

[14] Nathalie BESSE, "'Yo no estoy completo de la mente': entre horror y alienación, decir el trauma en *Insensatez*. Análisis del íncipit", en Grégory Dubois (coord.), *Cuadernos literarios*, n° 4, col. "Cahiers des Néo-Latines", Claudine Marion-Andrès (ed.), enero de 2023, [https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernosliterarios4.pdf].

[15] Para Emanuela Jossa, "la identificación llevada a cabo por el corrector no solamente es una ilusión, sino una "malversación". Lo que hace el corrector de estilo es apropiarse de las palabras de los indígenas para adecuarlas a su situación de encierro, angustia, terror. Pero su condición no tiene nada que ver con la situación padecida por los campesinos guatemaltecos durante la guerra", Emanuela JOSSA, "Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en *Insensatez* de H. Castellanos Moya y *El material humano* de R. Rey Rosa", *Centroamericana*, vol. 23, n°2, 2013, p. 38-39, [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953663].

"malversación" no podría aplicarse también al método de lectura del narrador. Efectivamente, el punto de vista deformante de la voz narrativa también se manifiesta en su (im)postura de lectura.

Alejándose del carácter documental del informe, el narrador también formula comentarios muy superficiales sobre el estilo del médico redactor[16]. Sus observaciones son a la vez planas y en cierta medida redundantes, puesto que reconocen al autor del informe un "estilo aséptico y un tanto académico". Ahora bien, ¿es tan sorprendente el carácter clínico de la escritura, en un informe coordinado por un médico y elaborado con fines investigativos? Así, la crítica estilística no descalifica al coordinador científico del informe, sino que parece retornar al emisor. Pone de relieve la dimensión desconfiable de los juicios que emanan de la voz narrativa.

Además del enfoque estilístico sobre los testimonios, el narrador de *Insensatez* también reformula la metodología del proyecto, poniendo en tensión su cientificidad y su reescritura. En el intento de explicación del "método de trabajo" que prevaleció en la concepción del proyecto, opera el filtro deformante de la voz narrativa. En efecto, el pseudo-tecnicismo del narrador se vuelve a la vez caricaturesco y grotesco. Desemboca en una formulación muy llamativa, según la cual el informe pretendería "plantear diversas tesis sobre los efectos que el descuartizamiento particular y generalizado tuvo sobre la salud física, mental y emocional de la población sobreviviente". Esta extraña mezcla de crudeza, frialdad y pseudo-objetividad, invita a cuestionar la fiabilidad del narrador, así como el doble proceso de relectura y reescritura que lo caracteriza.

Si resaltamos los datos factuales del proyecto, entendemos su naturaleza: el informe se apoya sobre "los testimonios de esta misma población [sobreviviente]". Además, el narrador explica la extensión del proyecto: se trata de "centenares y centenares de casos que se tenían en archivo". Así, la voz narrativa sabe referirse a esta metodología de manera más objetiva, a veces citando casi textualmente el relato metodológico inicial. Por ello, en una suerte de doble

[16] Para aclarar la referencia, conviene precisar que la evocación del médico "vasco" podría remitir al doctor en psicología y experto internacional Carlos Martín Beristain. Éste fue el coordinador científico del proyecto interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI) en Guatemala y se involucró posteriormente en varias comisiones de la verdad, entre otras en Perú o en Colombia. Elaboró y firmó la metodología del proyecto REMHI, que todavía aparece publicada en el sitio web del proyecto. Para más información sobre su trayectoria, recomendamos la lectura de la entrevista realizada por María de los Ángeles Reyes Mesa: "Carlos Beristain: el líder del proyecto del exilio en la Comisión de la Verdad", *El Espectador*, 22 de junio de 2022, [https://www.elespectador.com/colombia-20/informe-final-comision-de-la-verdad/comisionado-carlos-beristain-experto-en-derechos-humanos-y-coordinador-del-capitulo-del-exilio-en-el-informe-de-la-comision-de-la-verdad/].

discurso, la novela evidencia tanto las deformaciones que pueda operar la voz narrativa, como parte de la metodología de este proceso histórico de recopilación y elaboración del archivo, a partir de testimonios "debidamente escogidos".

A través de esta referencia permanente a la metodología del proyecto REMHI, el Palacio arzobispal confirma su estatuto de "lugar de memoria". Además de asociarse con el ejercicio mismo de la memoria y el proceso de convocación del recuerdo ("*anamnesis"*), el edificio se presenta como el lugar céntrico del "trabajo de memoria". Entendido en el sentido ético que le confiere Paul Ricœur, el "trabajo de memoria" se puede definir como un "deber de no olvidar" y remite a la necesidad ética de conservar una "memoria de lo horrible".

En su famosa suma historiográfica titulada *Les lieux de mémoire*[17], Pierre Nora reinterpretó, en cuatro volúmenes, la noción de "lugares de memoria", tratando de superar su definición inicial de estrategias mnemotécnicas. Para el historiador, el concepto se relaciona más bien con la idea de "*topoï* de la memoria colectiva"[18] y con los usos políticos que una sociedad hace de ciertos lugares[19]. Dicho de otra forma, Pierre Nora analiza cómo la memoria colectiva de una nación se inyecta en lugares de varios tipos.

En el caso del Palacio arzobispal de *Insensatez*, se observa una forma de contradicción entre el papel funcional del lugar –central en la concepción y la realización del proyecto–, y la percepción del narrador. Por una parte, la novela de Horacio Castellanos Moya permite mantener una forma de "memoria del lugar". Efectivamente, el Palacio arzobispal constituye la sede de un proyecto memorial. Entre ficción y no-ficción, parece imposible aprehender este lugar sin referirse al proyecto interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI): el proyecto de documentación de las violaciones de los derechos humanos y de visibilización de las víctimas del conflicto armado en Guatemala. A través de esta relación de referencialidad casi explícita, la novela se refiere a un "lugar de memoria", en el que se centralizaron y archivaron los testimonios de las víctimas para documentar la violencia del conflicto armado. Al mismo tiempo, *Insensatez* parece prolongar el trabajo de memoria, dando cuenta de un proyecto que se intentó silenciar con el asesinato del obispo Juan Gerardi.

[17] Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1984.
[18] Paule PETITIER, "Les Lieux de mémoire, sous la direction de P. Nora", *Romantisme*, vol. 19, n° 63, 1989, p. 103, [https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_63_5570].
[19] Para Pierre Nora, la noción de "memoria colectiva" se manifiesta a través de cuatro tipos de lugares : "*lieux topographiques*", "*lieux monumentaux*", "*lieux symboliques*" y "*lieux fonctionnels*". Pierre Nora, "La mémoire collective", en *La Nouvelle histoire*, Jacques Le Goff (ed.), Retz, 1978, p. 398-401.

Por tanto, en la novela de Horacio Castellanos Moya, el Palacio arzobispal representa un objeto doble: asocia "memoria del lugar" y "lugar de memoria", desde los recursos de la novela, mezclando solemnidad y trivialidad. Así se puede interpretar el contexto de enunciación en este segundo capítulo de la novela. El contexto informal de la conversación entre dos amigos y el espacio del bar representan la persistencia de la cotidianidad y la trivialidad, a pesar del trabajo tan específico iniciado por el narrador. Mientras éste describe su estado de conmoción, su amigo Toto se conforma con encadenar las cervezas: "bebía su cerveza demasiado deprisa o más bien bebía mientras yo hablaba y por eso me llevaba la delantera". Al mismo tiempo, el fragmento cuestiona los efectos de una memoria del horror que irrumpe en una cotidianidad ya inquieta. Las irrupciones de la trivialidad (relacionadas con la actividad del bar) y las consiguientes interrupciones del relato podrían simbolizar la dificultad de poner en común lo descomunal. Esta cuestión parece interesar al propio género novelesco: ¿cómo crear un lugar común de la memoria, teniendo en cuenta la necesidad del "deber de no olvidar" y las paradojas éticas de una memoria de lo descomunal[20]?

En resumen, en este último momento del relato, la relectura estetizante del informe aparece como la manifestación de una errancia metodológica. Al igual que las palabras de las víctimas, los procedimientos metodológicos también sufren un proceso de apropiación, deformación y reescritura por parte de la voz narrativa. Así, *Insensatez* no cuestiona solamente la recepción de la literatura testimonial. La novela también explora las condiciones y herramientas que favorezcan o, al contrario, obstaculicen la puesta en común de lo descomunal.

Este segundo capítulo de *Insensatez* se puede describir como una narración en el umbral: del Palacio arzobispal, de la clausura del proyecto memorial y de la intriga. Narrando sus primeras horas de trabajo, el narrador insiste a la vez sobre la solemnidad asociada con este nuevo entorno laboral y sobre el temor que le inspira el lugar –en una suerte de anticipación trágica, no tanto de su propio destino sino del de *monseñor*. La deambulación física en el interior del edificio coincide con una exploración del espacio de la memoria y el desarrollo del proceso de *anamnesis*. El esfuerzo del narrador para recordar se entremezcla con la percepción de una

[20] Como explican Anne Garait-Bourrier y Philippe Mesnard, "*ce que l'on a en commun est un savoir dont les témoins comptent parmi les principaux piliers et garants alors que, précisément, ils sont dépositaires d'une expérience non commune*", Anne GARAIT-BOURRIER y Philippe MESNARD, *Témoignages de la marge. Cultures de résistance*, París, Kimé, p. 17.

tragedia previsible. Al mismo tiempo, el drama es anunciado desde el punto de vista y la voz de un narrador autodiegético poco confiable. Acerca de los lugares de memoria, podemos recalcar la importancia del Palacio arzobispal y de su "enorme portón de madera". Esta puerta monumental sugiere la solemnidad del trabajo memorial; y su franqueamiento se asocia con el curso de un destino. La dicotomía entre el espacio del bar y la confidencialidad del Palacio arzobispal constituye más que un mero contexto espacial. La alternancia entre situaciones mundanas y un clima laboral confidencial y pesado se moviliza repetidamente en la novela, para poner en escena los excesos del narrador y la incomprensión de sus colegas. La presencia de la marimba añade un toque irónico a un tema que, *a priori*, no se prestaba a la parodia. Así, trivialidad y solemnidad serían los dos polos de una tensión que permite cuestionar el diálogo de *Insensatez* con la noción de "trabajo de memoria", e inquieta el propio género novelesco en cuanto dispositivo de puesta en común de los horrores del pasado.

Mathilde NIATI es *agrégée* de español. Está preparando un doctorado en el seno del CAER, en Aix Marseille Université. En su tesis, analiza las relaciones entre historia, memoria y ficción en las novelas de Roberto Bolaño y de Horacio Castellanos Moya. Escribió una reseña sobre *Envejece un perro tras los cristales*, un cuaderno de apuntes del escritor salvadoreño. Varios de sus trabajos académicos deberían publicarse próximamente: se trata de investigaciones acerca de la noción de archivo, así como de las temáticas de la infancia y del silencio en la obra narrativa de Horacio Castellanos Moya.

Mathilde NIATI est professeure agrégée d'espagnol. Elle prépare actuellement un doctorat au sein du Centre Aixois d'Études Romanes d'Aix Marseille Université. Sa thèse porte sur les relations entre histoire, mémoire et fiction dans les romans de Roberto Bolaño et d'Horacio Castellanos Moya. Elle est l'autrice d'un compte-rendu sur *Envejece un perro tras los cristales*, un carnet de notes de l'écrivain salvadorien. Plusieurs de ses travaux de recherche devraient faire l'objet de publications prochaines : autour de la notion d'archive, mais aussi des thématiques de l'enfance et du silence dans l'œuvre narrative d'Horacio Castellanos Moya.

ANEJOS

Fragmentos comentados

Texto 1: *Sendebar* [Madrid, Cátedra, 1995, pp. 132-133]

[Cuento 18: Ingenia]
Enxenplo del mançebo que non quería casar fasta que sopiese las maldades de las mugeres

E señor, dixiéronme que un omne que non quería casar fasta que sopiese e aprendiese las maldades de las mugeres e los sus engaños. E anduvo tanto fasta que llegó a un aldea e dixiéronle que avié buenos sabios del engaño de las mugeres, e costól' mucho aprender las artes. Díxol' aquel que era más sabidor: –¿Quieres que te diga? Jamás nunca sabrás nin aprenderás acabadamente los engaños de las mugeres fasta que te asientes tres días sobre la çeniza, e non comas sinon un poco de ordio, pan de ordio e sal, e aprenderás.

E él le dixo que le plazía, e fízolo así. Estonçes posóse sobre la çeniza, e fizo muchos libros de las artes de las mugeres. E después que esto ovo fecho, dixo que se quería tornar para su tierra e posó en casa de un omne bueno. E el huésped le preguntó de todo aquello que levava, e él le dixo dónde era e cómmo se avía asentado sobre la çeniza de mientra trasladara aquellos libros, e cómmo comiera el pan de ordio, e cómmo pasara mucha cueita e mucha lazeria, e trasladó aquellas artes. E después qu'esto le ovo contado, tomólo el huésped por la mano, e levólo a su muger, e díxol': –Un omne bueno é fallado que viene cansado de su camino.

E contól' toda su fazienda e rogóle que l' fiziese algo fasta que se fuese esforçando, [ca] estonçes era flaco. E después qu'esto ovo dicho, fuese a su mandado, e la muger fizo bien lo que l' castigara. Estonçes començó ella de preguntalle qué omne era e cómmo andava. E él contógelo todo, e ella quando lo vio, tóvolo por omne de poco seso e de poco recabdo porque entendió que nunca podía acabar aquello que començara, e dixo: –Bien creo verdaderamente que nunca muger del mundo te pueda engañar nin es a enparejar con aquestos libros que as adobado.

E dixo ella en su coraçón: "Sea agora quam sabidor quisiere que yo le faré conosçer el su poco seso, en que anda engañado. ¡Yo só aquella que lo sabré fazer!"

Estonçes lo llamó e dixo: –Amigo, yo só muger mançeba e fermosa e en buena sazón, e mi marido es muy viejo e cansado e de muy gran tienpo pasado que non yazió comigo. Por ende, si tú quisieses e yazieses comigo, que eres omne cuerdo e entendido, e non lo digas a nadie.

E quando ella ovo dicho, cuidó que le dezía verdat e levantóse e quiso travar d'ella, e dixo: –Espera un poco, e desnudémonos.

E él desnudóse, e ella dio grandes bozes e garpiós' e recudieron luego los vezinos, e ella dixo ante que ellos entrasen: –¡Tiéndete en tierra; si non, muerto eres!

E él fízolo así, e ella metiól' un gran bocado de pan en la boca, e quando los omnes entraron, pescudaron que qué oviera. E ella dixo: –Este omne es nuestro huésped e quísose afogar con un bocado de pan e bolviénsele los ojos.

Estonçes descubriólo e echól' del agua por que acordase. Él non acordava en todo esto, echándol' agua fría, e alinpiándole el rostro con un paño blanco. Estonçes saliéronse los omnes e fuéronse su carrera, e ella dixo: –Amigo, ¿en tus libros ay alguna tal arte commo ésta?

E dixo él: –En buena fe, nunca la vi nin la fallé tal commo ésta.

E dixo ella: –Tú gasteste ý mucha lazeria e mucho mal día, e nunca esperes ende ál, que esto que tú demandas nunca lo acabarás tú nin omne de quantos son nasçidos.

E él, quando esto vio, tomó todos sus libros, e metiólos en el fuego, e dixo que de más avía despendido sus días.

E yo, señor, non te di este enxenplo sinon que non mates tu fijo por palabras de una muger.

E el Rey mandó que non matasen su fijo.

Texto 2: Federico García Lorca, *Romancero gitano*, 1928 [Madrid, Cátedra, Col. "Cátedra Base", 2011, pp. 36-40]

Romance sonámbulo

A Gloria Giner y a Fernando de los Ríos

Verde que te quiero verde. 1
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura 5
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana, 10
las cosas le están mirando
y ella no puede mirarlas.

*

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra 15
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias. 20
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

*

Compadre, quiero cambiar 25
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los montes de Cabra. 30
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir 35
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No véis la herida que tengo
desde el pecho a la garganta? 40
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele

alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo, 45
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas. 50
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

*

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre. 55
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada. 60

*

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto 65
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está mi niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara, 70
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

*

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde, 75
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche su puso íntima
como una pequeña plaza. 80
Guardias civiles borrachos,
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar. 85
Y el caballo en la montaña.

Texto 3: Federico Garcia Lorca, *Romancero gitano*, 1928 [Madrid, Cátedra, Col. "Cátedra Base", 2011, pp. 34-35]

Reyerta

A Rafael Méndez

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naipe
recorta en el agrio verde,
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.
En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.
Ángeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete.
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.

*

El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

*

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes.
Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.

Texto 4: Griselda Gambaro, *Decir Sí. La Malasangre* [Madrid, Cátedra, 2022, pp. 63-64]

Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitar. Un paño blanco, grande, y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una pala. Un espejo movible de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado. El PELUQUERO espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón. Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada. Entra HOMBRE, es de aspecto muy tímido e inseguro.

HOMBRE.—Buenas tardes.

PELUQUERO.—*(Levanta los ojos de la revista, lo mira. Después de un rato.)* ... tardes... *(No se mueve.)*

HOMBRE.—*(Intenta una sonrisa, que no obtiene la menor respuesta. Mira su reloj furtivamente. Espera. El PELUQUERO arroja la revista sobre la mesa, se levanta como con furia contenida. Pero en lugar de ocuparse de su cliente, se acerca a la ventana y dándole la espalda, mira hacia afuera. HOMBRE, conciliador.)* Se nubló. *(Espera. Una pausa.)* Hace calor. *(Ninguna respuesta. Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso. El PELUQUERO se vuelve, lo mira, adusto. El HOMBRE pierde seguridad.)* No tanto... *(Sin acercarse, estira el cuello hasta la ventana)* Está despejado. Mm... mejor. Me equivoqué. *(El PELUQUERO lo mira, inescrutable, inmóvil. HOMBRE)* Quería... *(Una pausa. Se lleva la mano a la cabeza con un gesto desvaído.)* Si... si no es tarde... *(El PELUQUERO lo mira sin contestar. Luego le da la espalda y mira otra vez por la ventana. HOMBRE, ansioso.)* ¿Se nubló?

PELUQUERO.—*(Un segundo inmóvil. Luego se vuelve. Bruscamente.)* ¿Barba?

HOMBRE.—*(Rápido).* No, barba, no. *(Mirada inescrutable.)* Bueno... no sé. Yo... yo me afeito. Solo. *(Silencio del PELUQUERO.)* Sé que no es cómodo, pero... Bueno, tal vez me haga la barba. Sí, sí, también barba. *(Se acerca al sillón. Pone el pie en el posapié. Mira al PELUQUERO esperando el ofrecimiento. Leve gesto oscuro del PELUQUERO. Hombre no se atreve a sentarse. Saca el pie. Toca el sillón tímidamente.)* Es fuerte este sillón, sólido. De... de madera. Antiguo. *(El PELUQUERO no contesta. Inclina la cabeza y mira fijamente el asiento del sillón. Hombre sigue la mirada del PELUQUERO. Ve pelos cortados sobre el asiento. Impulsivamente los saca, los sostiene en la mano. Mira al suelo...)* ¿Puedo?... *(Espera. Lentamente, el PELUQUERO niega con la cabeza. HOMBRE, conciliador.)* Claro, es una porquería. *(Se da cuenta de que el suelo está lleno de cabellos cortados. Sonríe confuso. Mira el pelo en su mano, el suelo, opta por guardar los pelos en su bolsillo. El PELUQUERO, instantánea y bruscamente, sonríe. HOMBRE aliviado.)* Bueno… pelo y... barba, sí, barba. *(El PELUQUERO, que cortó su sonrisa bruscamente, escruta el sillón. HOMBRE lo imita. Impulsivamente, toma uno de los trapos sucios y limpia el asiento. El Peluquero se inclina y observa el respaldo, adusto. HOMBRE lo mira, sigue luego la dirección de la mirada. Con otro rapto, impulsivo, limpia el respaldo. Contento.)* Ya está. A mí no me molesta... *(El PELUQUERO lo mira, inescrutable. Se desconcierta.)* Dar una mano... Para eso estamos, ¿no? Hoy me toca a mí, mañana a vos. ¡No lo estoy tuteando! Es un dicho que... anda por ahí. *(Espera. Silencio e inmovilidad del PELUQUERO.)* Usted... debe estar cansado. ¿Muchos clientes?

Texto 5: Miguel De Cervantes, *Don Quijote De La Mancha*, 1605 [edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, Edición conmemorativa de la RAE y de La Asale, 2015, pp. 166-169]

Capítulo XIX

En estas y otras pláticas les tomó la noche en mitad del camino, sin tener ni descubrir donde aquella noche se recogiesen; y lo que no había de bueno en ello era que perecían de hambre, que con la falta de las alforjas les faltó toda la despensa y matalotaje. Y para acabar de confirmar esta desgracia les sucedió una aventura que, sin artificio alguno, verdaderamente lo parecía. Y fue que la noche cerró con alguna escuridad, pero, con todo esto, caminaban, creyendo Sancho que, pues aquel camino era real, a una o dos leguas, de buena razón hallaría en él alguna venta.

Yendo, pues, desta manera, la noche escura, el escudero hambriento y el amo con gana de comer, vieron que por el mesmo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían. Pasmóse Sancho en viéndolas, y don Quijote no las tuvo todas consigo: tiró el uno del cabestro a su asno, y el otro de las riendas a su rocino, y estuvieron quedos, mirando atentamente lo que podía ser aquello, y vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían. A cuya vista Sancho comenzó a temblar como un azogado, y los cabellos de la cabeza se le erizaron a don Quijote, el cual, animándose un poco, dijo:

–Ésta, sin duda, Sancho, debe de ser grandísima y peligrosísima aventura, donde será necesario que yo muestre todo mi valor y esfuerzo.

–¡Desdichado de mí! –respondió Sancho–; si acaso esta aventura fuese de fantasmas, como me lo va pareciendo, ¿adónde habrá costillas que la sufran?

–Por más fantasmas que sean –dijo don Quijote–, no consentiré yo que te toquen en el pelo de la ropa; que si la otra vez se burlaron contigo, fue porque no pude yo saltar las paredes del corral, pero ahora estamos en campo raso, donde podré yo como quisiere esgrimir mi espada.

–Y si le encantan y entomecen como la otra vez lo hicieron –dijo Sancho–, ¿qué aprovechará estar en campo abierto o no?

–Con todo eso –replicó don Quijote–, te ruego, Sancho, que tengas buen ánimo, que la experiencia te dará a entender el que yo tengo.

–Sí tendré, si a Dios place –respondió Sancho.

Y, apartándose los dos a un lado del camino, tornaron a mirar atentamente lo que aquello de aquellas lumbres que caminaban podía ser, y de allí a muy poco descubrieron muchos encamisados, cuya temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho Panza, el cual comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de cuartana; y creció más el batir y dentellear cuando distintamente vieron lo que era, porque descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas, que bien vieron que no eran caballos en el sosiego con que caminaban. Iban los encamisados murmurando entre sí con una voz baja y compasiva. Esta estraña visión, a tales horas y en tal despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho y aun en el de su amo; y así fuera en cuanto a don Quijote, que ya Sancho había dado al través con todo su esfuerzo. Lo contrario le avino a su amo, al cual en aquel punto se le representó en su imaginación al vivo que aquélla era una de las aventuras de sus libros.

Figurósele que la litera eran andas donde debía de ir algún malferido o muerto caballero, cuya venganza a él solo estaba reservada, y, sin hacer otro discurso, enristró su lanzón, púsose bien en la silla, y con gentil brío y continente se puso en la mitad del camino por donde los encamisados forzosamente habían de pasar, y cuando los vio cerca alzó la voz y dijo:

–Deteneos, caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quién sois, de dónde venís, adónde vais, que es lo que en aquellas andas lleváis; que, según las muestras, o vosotros habéis fecho o vos han fecho algún desaguisado, y conviene y es menester que yo lo sepa, o bien para castigaros del mal que fecistes o bien para vengaros del tuerto que vos ficieron.

–Vamos de priesa –respondió uno de los encamisados–, y está la venta lejos, y no nos podemos detener a dar tanta cuenta como pedís.

Y picando la mula pasó adelante. Sintiose desta respuesta grandemente don Quijote y, trabando del freno, dijo:

–Deteneos, y sed más bien criado y dadme cuenta de lo que os he preguntado; si no, conmigo sois todos en batalla.

Era la mula asombradiza, y al tomarla del freno se espantó de manera que alzándose en los pies dio con su dueño por las ancas en el suelo. Un mozo que iba a pie, viendo caer al encamisado, comenzó a denostar a don Quijote; el cual ya encolerizado, sin esperar más, enristrando su lanzón arremetió a uno de los enlutados, y malferido dio con él en tierra; y, revolviéndose por los demás, era cosa de ver con la presteza que los acometía y desbarataba, que no parecía sino que en aquel instante le habían nacido alas a Rocinante, según andaba de ligero y orgulloso.

Todos los encamisados era gente medrosa y sin armas, y, así, con facilidad en un momento dejaron la refriega y comenzaron a correr por aquel campo, con las hachas encendidas, que no parecían sino a los de las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren. Los enlutados asimismo, revueltos y envueltos en sus faldamentos y lobas, no se podían mover, así que muy a su salvo don Quijote los apaleó a todos y les hizo dejar el sitio mal de su grado, porque todos pensaron que aquél no era hombre, sino diablo del infierno, que les salía a quitar el cuerpo muerto que en la litera llevaban.

Todo lo miraba Sancho, admirado del ardimiento de su señor, y decía entre sí:

–Sin duda, este mi amo es tan valiente y esforzado como él dice.

Texto 6: Horacio Castellanos Moya, *Insensatez*, 2004 [Madrid, Tusquets, 2020, pp. 25-28]

"No se me ahueve, compadre, cuénteme", dijo, riéndose a mis costillas, porque yo carecía de opción, dada la circunstancia de que la marimba recién iniciaba su ronda musical, yo debía pues hablar a los gritos para imponerme sobre esa música triste y llorona, algo que en verdad no me costaría, mucho menos ahora que pedíamos la segunda ronda de cerveza, pero también debía olvidarme de la marimba y su música molesta a fin de poder concentrarme en el relato de mis impresiones en esa primera mañana de trabajo, un relato que sólo podía comenzar con la extraña sensación que tuve al tocar el enorme portón de madera ubicado a un costado de la catedral, como si estuviese pidiendo que me abriesen las puertas de unas catacumbas siempre temidas y aborrecidas, pero a las cuales el destino me obligaba a penetrar, esa extraña sensación de estar a punto de entrar a un mundo prohibido e indeseable fue la que tuve temprano en la mañana mientras esperaba que abrieran el enorme portón de madera, en esa acera sucia y maloliente que ya estaba infestada de vendedores ambulantes y de sujetos sospechosos como los que pululaban también en esa cantina donde por fin la marimba había terminado su primera pieza y la mesera nos traía nuestros segundos tarros de cerveza. Una vez que hube traspasado el enorme portón de madera, conducido por un portero con pinta de viejo sacristán, me apresuré a decirle a mi compadre Toto, aprovechando el intersticio de silencio entre pieza y pieza, fui conducido a una sala de espera fría y atemorizante, como antesala de convento, donde permanecí a solas demasiados minutos aguardando que el portero fuera en busca de mi amigo Erick, sentado en una banca a la que sólo le faltaba el reclinatorio y donde pude percibir en toda su dimensión el hecho de que estaba penetrando a un mundo regido por las leyes del catolicismo, que siempre habían generado en mí la peor repulsión, lo que me hizo considerar la posibilidad de salir en estampida en ese instante, aunque enseguida fui víctima de una sensación aún más rara, como si ya hubiese estado en ese sitio anteriormente y ahora estuviera volviendo a vivir la misma experiencia que además marcaría mi vida de forma tajante, le dije a mi compadre Toto en el momento en que la marimba arrancaba con la nueva pieza, una sensación por lo demás escalofriante, como si estuviera a punto de empezar a vivir un destino en el que mi voluntad apenas contaba y cuyo principal rasgo era el peligro. […] Lo cierto era que, reconocí ante mi compadre Toto, las cincuenta cuartillas que había leído esa mañana estaban en efecto cuidadosamente escritas, incluso me atrevería a decir que impecables, pese al estilo aséptico y un tanto académico del médico psiquiatra redactor de esa primera parte del informe, un vasco de nombre Joseba a quien yo no conocía y que ahora se encontraba fuera del país, cuyo método de trabajo consistía en plantear diversas tesis sobre los efectos que el descuartizamiento particular y generalizado tuvo sobre la salud física, mental y emocional de la población sobreviviente, para enseguida apuntalar sus tesis con los testimonios de esta misma población, debidamente escogidos entre los centenares y centenares de casos que se tenían en archivo, algunos de los cuales, leídos esa mañana, habían conmocionado mi imaginación enfermiza, reconocí ante mi compadre Toto, quien bebía su cerveza demasiado deprisa o más bien bebía mientras yo hablaba y por eso me llevaba la delantera […].

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines