

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

BENITO PÉREZ GALDÓS

Coordina Adolfo Sotelo Vázquez

ENTREVISTA

Mariana Enriquez

MESA REVUELTA

Juan Fernando Valenzuela Magaña

Manuel Alberca

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

Solana e Hijos, A. G., S. A. U.

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Arancha González Laya

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido
dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo
de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

BENITO PÉREZ GALDÓS

- 4 *Adolfo Sotelo Vázquez* – Galdós y Clarín: los novelistas, el lector y el crítico
- 21 *Dolores Troncoso* – Galdós, corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires
- 26 *Jesús Rubio Jiménez* – Las luces del ocaso: *Santa Juana de Castilla*, el último drama de Pérez Galdós
- 40 *José Manuel González Herrán* – El «Viaje de novios» en *Fortunata y Jacinta*: de la novela de Benito Pérez Galdós (1887) al guion de Mario Camus (1980)
- 54 *Marisa Sotelo Vázquez* – Breves reflexiones sobre la actualidad de Benito Pérez Galdós
- 71 *Alba Guimerà Galiana* – Nota sobre Antonio Vilanova
- 76 *Antonio Vilanova* – La Cataluña burguesa en la España de Galdós



ENTREVISTA

- 84 *Carmen de Eusebio* – Mariana Enriquez: «El género del terror no necesita ser defendido»



MESA REVUELTA

- 94 *Juan Fernando Valenzuela Magaña* – Cuando Prometeo se encontró con Pigmalión
- 110 *Manuel Alberca* – Miguel Ángel Hernández: el tríptico del arte o la vida



BIBLIOTECA

- 128 *Antonio Rivero Taravillo* – Gaspar de la noche
- 132 *José Luis Gómez Toré* – Mecánica de fluidos
- 136 *Mario Martín Gijón* – Entre Mérmoros y Medea
- 140 *Sebastián Gámez Millán* – El siglo xx en primera persona
- 146 *Michelle Roche Rodríguez* – *Desierto sonoro*: la literatura como cartografía de los ecos en la nada
- 150 *Juan Carlos Abril* – Un trozo de vida
- 154 *Carlos Javier González Serrano* – Imaginación y ejemplaridad
- 158 *José María Herrera* – Resucitar a Platón
- 163 *Juan Ángel Juristo* – Más deprisa que el corazón de un mortal



Benito Pérez Galdós

Coordina Adolfo Sotelo Vázquez



Por Adolfo Sotelo Vázquez

GALDÓS Y CLARÍN: los novelistas, el lector y el crítico

Enamorado de la realidad por ella misma, porque es verdad, y sobre todo de la verdad de los fenómenos sociales, traslada a sus cuadros literarios la vida entera, como la contempla, sin escoger, con mucha fuerza, con mucha exactitud.

LEOPOLDO ALAS «CLARÍN», «Miau», *La Justicia*, 9-7-1888

Nuestro arte de la naturalidad, con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico, responde mejor que el francés a la verdad humana.

BENITO PÉREZ GALDÓS, «Prólogo» a *La Regenta*, 1901

I

En 1865 los hermanos Goncourt publican *Germinie Lacerteux*, una obra cuya reseña crítica servirá al joven Zola, quien anda fraguando sus aprendizajes, para empezar a bosquejar la primera fase de la elaboración del naturalismo. Por esos días Galdós empieza a publicar artículos periodísticos en *La Nación*: buscaba hacerse un nombre y perfilar un estilo, dando cuenta de la vida musical y de la de los teatros madrileños; y, no obstante, lo verdaderamente importante es que está dando los primeros pasos de su camino para conocer la ciencia de Madrid. En el prólogo a «esta hija del siglo», según Zola, los hermanos Goncourt proclamaban:

El público gusta de las novelas falsas: esta novela es una novela verdadera. Gusta de los libros que aparentan ir hacia el mundo: este libro viene de la calle. [...] Hoy, que la novela se multiplica, crece, principia a ser la gran forma seria, apasionada y viviente del estudio literario y de la información social, y, merced al análisis y a la investigación psicológica, se convierte en la historia moral contemporánea; hoy, que la novela se ha impuesto los estudios y

*los deberes de la ciencia, puede reivindicar también sus libertades y sus franquicias. busque ella el arte y la verdad.*¹

La verdad, una de las palabras clave de la ética estética del gran realismo europeo del siglo XIX: verdad social, verdad humana, verdad psicológica, verdad fisiológica, sin soslayar la verdad histórica, política y económica. El libro inicial de Zola sobre teoría y estética de la novela, *Mes haines* (1866) lo advierte de continuo, apelando al magisterio de Balzac, Taine y los Goncourt.

Bien, mientras Zola andaba en la forja de un método y una estética que serían la base del naturalismo, Benito Pérez Galdós, tres años más joven, derramaba en la prensa periódica madrileña una serie de presupuestos que habrían de culminar en las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (*Revista de España*, 13-VII-1870), verdadero manifiesto del realismo decimonónico en España. Son la fase constituyente de su realismo narrativo, que tiene como pilares las doctrinas de Taine, los clásicos españoles, Dickens y, sobre todo, Balzac, pero que sólo se materializará en creación consciente a partir de *La desheredada*, y para ello debe entrar en juego Zola, tanto el teórico naturalista como alguna de sus fascinantes novelas, *L'Assommoir* (1877), especialmente. Dicho de otro modo: a la luz de Taine y de Balzac, Galdós había configurado un programa, que pondrá en práctica –genial y originalmente– desde el estímulo del naturalismo, desde el acicate de la obra de Zola y en la inteligente compañía crítica de Leopoldo Alas. Serán los tiempos de la querrela literaria alrededor del naturalismo o del nuevo arte de hacer novelas.

El artista realista es un pintor de la vida moderna. Así lo entiende Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (XI-XII, 1863), donde, en el capitulillo «El croquis de costumbres», tras aludir a Balzac, señala el genio de naturaleza mixta que debe tener el pintor de costumbres, añadiendo:

*Observador, flâneur, filósofo, llámese como se quiera; pero, sin duda, os veréis inducidos para caracterizar a este artista, a gratificarle con un epíteto que no podríais aplicar al pintor de cosas eternas, o al menos más duraderas, cosas heroicas o religiosas. Algunas veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de la circunstancia y de todo lo que en ella hay de eterno.*²

El artista que pinta las costumbres contemporáneas y que hace añicos las clasificaciones retóricas tradicionales («los patrones»

que las novelas de Galdós desde *La desheredada* transgreden, como señala repetidamente Clarín) se interesa por el universo inédito y vulgar que le rodea, tal y como postula Baudelaire, quien propone, como hace el joven Galdós, una estética de la originalidad, de la modernidad. Desde las páginas de la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* y de *La Nación*, Galdós expone la fascinación que sobre él ejerce la ciudad, su vida pública y moral, la vida doméstica, la arquitectura humana, el trasiego vital:

El conjunto de los habitantes de Madrid es sin duda revuelto, sordamente sonoro, oscilante y vertiginoso. Pero coged la primera de esas sabandijas que encontréis a mano, examinadla con el auxilio de un buen microscopio: ¿veis qué figura?... ¿no os parece que tiene los rasgos suficientes en su fisonomía para ser tan individual como vos y yo? Y si pudierais con ayuda de otro microscopio examinar su interior, su fisonomía moral, su carácter, ¡cuántas cosas extraordinarias se presentarían a vuestros ojos! Y si de algún modo os fuera fácil enteraros del pasado, de la historia, de los innumerables detalles monográficos de cada uno; ¡qué de maravillas se presentarían a vuestra observación! Veríais hombres de treinta, de cuarenta y de cincuenta años devorados por toda clase de pasiones; hombres de veinticinco que razonan con la glacial serenidad de un sexagenario, y viejos de setenta que declaman con la apasionada verbosidad de un mozalbete. Observaríais las variadísimas manifestaciones de la locura, de la pasión, del capricho; locos de genio, amantes por travesura, celosos de oficio, monomaniacos de ciencia, de galanteo, de negocios; misántropos por desengaño, por gala y por fastidio; hombres graves, hombres desheredados; hombres frívolos, hombres viperinos, felinos y caninos; individuos, en fin, unidades, caracteres, ejemplares.³

El texto galdosiano, como las reflexiones baudelerianas, es exigencia de modernidad. Proudhon, en *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (1865), también reivindica un arte de la modernidad, necesario en un doble sentido: para el presente, por su función pedagógica; y para el futuro, por su papel informativo. De este modo, el realismo, arte de la modernidad, es también el arte, la novela –en el caso que nos ocupa– que escribe la historia contemporánea. Desde Balzac, la novela representa y analiza una historia en curso, porque la novela realista es un modo de conocer los mecanismos sociales y el funcionamiento del mundo contemporáneo. En el *Avant-propos* de *La Comédie humaine* (1942), Balzac define su obra narrativa como «la historia y la crítica de la

sociedad, el análisis de sus males y la discusión de sus causas». Y no en balde los Goncourt escriben en su *Diario* del 24 de octubre de 1864 que «los historiadores son los narradores del pasado; los novelistas, los narradores del presente».⁴

Bastantes textos galdosianos de los años sesenta abonarían su compromiso con el arte realista hasta desembocar en las «Observaciones sobre la novela contemporánea» del verano del setenta, cuya argumentación importa varias líneas de fuerza: las novelas deben parecer cosas de la vida; para ello, es necesario una observación rigurosa del natural; el centro de esta observación debe ser la clase media; novelas de costumbres contemporáneas que desarrollen la lucha constante de principios y hechos, que constituye el maravilloso drama de la vida actual. A modo de síntesis, Galdós escribe sobre la obra de Ruiz Aguilera: «Los hechos son los más naturales de la vida, verificándose siempre con la más estricta lógica, cualidad que, unida al interés, constituye el secreto de la buena novela».⁵

Galdós había sentado las bases del realismo español, esforzándose por vincular la novela a la sociedad, por hacer de ella la expresión artística del fragor de la vida contemporánea, por convertir el nuevo género en el espejo que reflejase el dinamismo del vasto cuerpo social. Esta novela debe estar presidida por la coherencia y la verosimilitud del discurso narrativo: «Para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad».⁶ Galdós bosquejaba así el propósito que los críticos del realismo consignarán después. Rafael Altamira, por ejemplo, sostenía que la vida y la realidad son mucho más interesantes que los oropeles de lo ficticio, siendo deber del artista encontrar una expresión que plasme la vida con toda su frescura, fuerza y energía, tal y como se desprende de sus artículos de *La Ilustración Ibérica* y de los trabajos iniciales de su primer libro de crítica, *Mi primera campaña* (1893).

El realismo en España emerge desde Galdós, y su nacimiento debe verse imbricado en la crisis de la conciencia liberal que marcha a la búsqueda de su identidad en los albores del 68.⁷ El realismo galdosiano es hijo de los fervores liberales, es la epopeya, el debate y el retrato de una clase social y de sus ideales. Ahora bien, a medida que los acontecimientos históricos desmientan aquellos fervores, la euforia de Galdós decrecerá y, tras la etapa de las novelas tendenciosas, encontrará en el naturalismo la posibilidad de superar definitivamente el discurso narrativo esquemático que aquellas obras comportaban. Los propósitos doctrinales

de 1870 se verificarán completamente a partir de *La desheredada*. Manteniendo las constantes que definen su concepto de la novela, Galdós acentuará la ironía y el humor, para alcanzar en *Fortunata y Jacinta* una genial síntesis que atiende por igual al proceso histórico, al mundo moral social y a la conciencia de los personajes, edificando un naturalismo psicológico que sólo tiene parangón con *La Regenta*. De este modo, *Fortunata y Jacinta* se convierte en la obra frontera entre el naturalismo de peculiares señas galdosianas, y el renacimiento de la novela espiritualista, que aparece, en medio de una buena dosis de desorientación y de incertidumbre, como el proyecto más plausible en su discurso de ingreso en la Academia. Ahí, en *La sociedad presente como materia novelable*, discurría sobre la disolución de las energías de cohesión social y sobre la confusión evolutiva que advertía en la sociedad, y que, lógicamente, desde su ideario, se traducía de inmediato en el arte novelesco. Así, si bien es cierto que faltan los caracteres genéricos (aquellos tipos nacionales que tanto le fascinaron en Dickens), quedan «más descarnados los modelos humanos, y en ellos el novelista ha de estudiar la vida»,⁸ objeto último de todo su quehacer.

Desde *Fortunata y Jacinta*, el empeño de presentar con la máxima diafanidad la vida se inclina tanto o más por la vertiente humana que por la social, equilibrio que el propio Galdós decantaría en sus novelas de la década de los noventa hacia la expresión de la vida humana, porque «si en las épocas de potentes principios de unidad resplandece [el arte] con vivísimo destello de sentido social, en los días azarosos de transición y evolución, puede y debe ser profundamente humano».⁹ *Fortunata y Jacinta* era el punto de partida de esa decantación contemporánea, y, no por casualidad, de las fisuras que aparecen en la fábrica francesa de novelas naturalistas y de las conferencias sobre la novela rusa dictadas por Emilia Pardo Bazán en el Ateneo madrileño en la primavera de 1887. Estas conferencias motivaron una reseña de Galdós en *La Prensa* de Buenos Aires (25-IV-1887), de la que vale la pena recordar estas premonitorias palabras: «De poco acá, se han puesto de moda en París los novelistas rusos, y Tolstoi y Dostoievski, tan originales ambos, cautivan al público francés quizá más que los indígenas y célebres maestros Zola y Daudet».¹⁰

II

Clarín, por su parte, andaba desde *Solos* (1881) fraguando un modelo de producción y de recepción de las novelas que, par-

tiendo de Zola, tuviese un perfil propio asentado en dos requisitos necesarios aprendidos en el maestro francés: «Finalidad: la verdad de lo real tal como es. Medios: la observación de los datos, minuciosa, atenta, sistemáticamente estudiados; y después, en la composición, la experimentación, que es la que da la enseñanza, el resultado, que es la obra del arte después de la gestación y de todos los trabajos preparatorios».¹¹

Sin embargo es en los artículos «Del Naturalismo», publicados en la revista madrileña *La Diana* a lo largo del primer semestre de 1882, donde establece cómo emplea el novelista la experimentación, cómo la experiencia se transforma en la conducción del relato, cómo deviene experiencia narrativa, *stricto sensu*:

*En el arte la experimentación es ya la obra del artista, que coloca en la disposición conveniente los datos recogidos; así, el novelista que ha observado los hechos que necesita para estudiar un carácter, comienza el trabajo propio en que ya no es espectador pasivo, cuando hace que el carácter aquel se mueva en las circunstancias, en el medio, en la acción que el autor crea, no arbitrariamente tampoco, sino con arreglo a la observación anterior, hecha en el medio natural en que ha de vivir su creación, el personaje figurado. ¿Cómo obraría un carácter supuesto en determinadas circunstancias? La observación nos dirá como es natural que obre, y el artista, al presentárnosle en el caso que busca para la experimentación, hace que se mueva conforme exigen la naturaleza del medio y la del carácter.*¹²

Textualizar la observación requería de la experimentación. La novela naturalista no era tan sólo un empeño mimético, sino una construcción narrativa que tenía en la experimentación su columna vertebral. Por ello, no dudaría en señalar a lo largo de todos sus trabajos críticos de recepción la identidad de la experiencia narrativa con el discurso del relato. Elijo uno muy próximo a los artículos del 82 y que es tal vez el más diáfano. Se trata de un pasaje del análisis de *Tormento* (*El Día*, 6-VII-1884), en el que Clarín reflexiona sobre la serie de novelas contemporáneas de Galdós iniciada con *La desheredada*:

Galdós, en esta nueva serie, procura, aún más que en las de sus Episodios nacionales, imitar el movimiento natural de la vida, tanto individual como social. Este punto de la nueva retórica, que tiene más claro abolengo en nuestra literatura patria que otros del naturalismo, suelen olvidarlo muchos autores que se tienen por realistas. En Francia, Zola es el que cuida mejor de esto

que tanto importa para el efecto de realidad, de esto que se podría llamar –si no sobraran ya los términos pedantescos– la morfología de la novela, asunto que se relaciona mucho con lo que suele llamarse la composición y algo con lo que el mismo Zola llama la experimentación.¹³

Para el crítico español, la aportación de Zola es fundamental: la experimentación es la morfología de la novela. Pero, si este aspecto de la novela, agudamente señalado por el maestro francés en «Le roman expérimental», es notablemente enriquecido por las sucesivas teorizaciones de Alas a lo largo de los años ochenta y noventa, fraguando una moderna teoría de la novela, quiero detenerme, por último, en la matización que los artículos «Del Naturalismo» ofrecen a la preceptiva de Zola, con respecto al objeto principal de la experimentación, el personaje, advirtiendo que Clarín modificaría paulatinamente estas reflexiones, primero, a la altura de *La Regenta* (1884-85), adentrándose en el estatuto del personaje como realidad fisiológica, psicológica y moral, y, después, en el momento de *Su único hijo* (1891), sumiéndose en el espectáculo de los interiores del alma humana.

Sobre este particular quiero hacer unas breves consideraciones. Mientras escribía *La Regenta*, Alas confirma su hartazgo de los tipos de guardarropía que abundaban en las novelas de costumbres, excepción hecha de las galdosianas, tal como revelan sus reseñas de *La desheredada* (1881) y *El amigo Manso* (1882). En pleno proceso de gestación de *La Regenta* supo perfilar (con la excusa de desmontar los juicios erróneos de Luis Alfonso, el crítico del diario conservador *La Época*, sobre *Tormento*) un bosquejo de la teoría del personaje (especialmente el femenino) que incluye la relación del personaje y el mundo social moral que le envuelve, que hace hincapié en «la relación fisiológica del cuerpo y del temperamento en el espíritu» y,¹⁴ sobre todo, «en las medias tintas, en los temperamento indecisos», que es donde está «el acervo común de la observación *novelable*».¹⁵ Clarín, totalmente reticente con el determinismo de los preceptos de Zola, apreció en los quehaceres galdosianos los elementos decisivos (externos e internos) de la configuración del personaje en el seno de la novela realista-naturalista. Así, al reseñar *El amigo Manso* para *La Diana* (16-VII-1882) escribe: «*El amigo Manso* es un estudio de carácter como no suelen hacerlo nuestros escritores, más aptos casi siempre para pintar las formas de lo exterior, que para entrar por el alma y escudriñar sus repliegues».¹⁶

Repliegues que tienen sus dependencias, tal y como afirmó en el prólogo de *Nueva Campaña* (1887): «creo mucho en la influencia poderosa del cuerpo sobre esto que llamamos, y hacemos bien, el espíritu».¹⁷

La base de estas reflexiones a las que he aludido muy lacónicamente, y a las que habría que añadir las que realiza a propósito de *Lo prohibido* (1885) –«Mérito grande de esta obra es el estudio serio [...] de las relaciones constantes e íntimas del elemento psíquico y el psicológico»–¹⁸ se encuentra en el ensayo «Stendhal» (1880), incluido en *Les romanciers naturalistes* (1881), donde Zola, partiendo del importante estudio de Hipólito Taine sobre Stendhal, aparecido en marzo de 1864 en la *Nouvelle Revue de Paris* y reimpreso en los *Nouveaux Essais de critique et d'histoire* (1865), afirma que Stendhal ha configurado sus personajes como un psicólogo, porque para el autor de *Le rouge et le noir* el hombre es una máquina intelectual y pasional perfectamente construida, una mera creación especulativa:

*Para Stendhal, el hombre no se compone más que de cerebro; los otros órganos no merecen contarse. Incluyo, naturalmente, en el cerebro la materia pensante y de acción, los sentimientos, las pasiones y los caracteres. No admite que las otras partes del cuerpo tengan influencia sobre tan noble órgano, o por lo menos esta influencia no le parece lo bastante poderosa ni digna de ocuparse de ella. Además, rara vez tiene en cuenta el medio ambiente en que coloca a sus personajes. El mundo exterior no existe apenas; no se cuida de la casa en que su protagonista se ha formado, ni del horizonte en que ha vivido. Todo su sistema se reduce a estudiar el mecanismo del alma por la curiosidad de ese mecanismo; un estudio puramente filosófico y moral del hombre, considerado nada más que en sus facultades intelectuales y pasionales, y colocado aparte en la naturaleza.*¹⁹

Zola reprocha a Stendhal –contraponiéndolo en la dirección marcada por Taine a Balzac– el silencio sobre los elementos fisiológicos del hombre en la configuración del personaje literario y el olvido del papel del medio en esa misma configuración. El maestro del naturalismo francés explica con apasionado énfasis uno de los pilares doctrinales del naturalismo de escuela: la necesaria conexión entre el cuerpo y el alma, la interdependencia de lo fisiológico y lo psicológico en los caracteres literarios y su influencia en el reino del espíritu, soñando con una obra maestra: «Mi sueño es una obra maestra, una novela en que el hombre se

encuentre completo, en forma sólida y clara, que sería el ropaje que le correspondiera».²⁰

Zola, con mayor complejidad que en ningún otro texto, y desde luego, con la más cumplida suma de argumentos –que tanto gravitaron en la composición clariniana de *La Regenta*–, formulaba su posición acerca de los componentes psicológicos y fisiológicos del personaje en un largo pasaje del ensayo «Stendhal»:

*No me explico que en el hombre haya altos y bajos. Se me dice que el alma está en lo alto y el cuerpo en lo bajo. ¿Por qué? Yo no concibo el alma sin el cuerpo, y los coloco siempre unidos. ¿En qué es superior Julio Sorel, por ejemplo, que es una mera creación especulativa, al barón Hulot, que es un ser viviente? El uno razona, el otro vive; y yo prefiero al último. Si suprimimos el cuerpo, si prescindimos de la fisiología, no llegaremos a poseer la verdad, porque, sin descender a los problemas filosóficos, es indudable que todos los órganos tienen un profundo eco en el cerebro y que su función más o menos arreglada regulariza o desordena el pensamiento. Lo mismo ocurre con los medios, no sólo existen, sino que tienen una influencia tan evidente y considerable que no hay ninguna superioridad capaz de suprimirlos y de evitar que entren por mucho en el movimiento de la máquina humana.*²¹

Balzac evoca toda la plenitud y pujanza de la vida, y por ello Zola prefiere, en la dinastía realista, al autor de *La comédie humaine*. Zola prefiere «dans la quête mimétique, la reconstitution totale à la sophistication, la synthèse à l'analyse et l'instinct à l'intelligence».²² Para añadir a continuación:

Tal es la respuesta que debe darse a los adversarios de la fórmula naturalista cuando censuran a los actuales novelistas por detenerse a estudiar al animal en el hombre, y multiplicar las descripciones. El héroe de nuestros días no es el espíritu puro, el hombre abstracto del siglo XVIII; es el sujeto fisiológico de nuestra ciencia actual, un ser compuesto de órganos, que obra en un centro con el que tiene constante roce. De aquí que sea necesario tener en cuenta la máquina entera y el mundo exterior. La descripción no es más que un complemento necesario del análisis. Todos los sentidos obran sobre el alma y ésta es impulsada o detenida por la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto, siendo, por lo tanto, completamente falsa la concepción de un alma aislada, funcionando sola en el vacío. Esa mecánica psicológica no es la vida. No hay duda de que puede abusarse, sobre todo, de la descripción, y la afición arrastra

*frecuentemente a los retóricos en competencia con los pintores para hacer gala de la flexibilidad y el lucimiento de su estilo; pero ese abuso no quiere decir que la indicación concreta y precisa de los medios, y el estudio de su influencia sobre los personajes, no sean necesidades científicas de la novela contemporánea.*²³

Como decía, el más hondo impacto de estas reflexiones de Zola en Leopoldo Alas se producirá durante la gestación de *La Regenta*. Ahora, en 1882, el crítico asturiano no está «conforme con que el principal objeto de la novela naturalista sea el estudio del documento humano»,²⁴ tal como sostenía Zola en el ensayo del verano del 79, y propone como objeto de la experimentación, es decir, como materia de la morfología de la novela, la morfología de la vida toda. Lo expresa con la referencia de Balzac, que –ocio-so es recordarlo– había fundado la novela naturalista según cierta afirmación de Zola («Il créa le roman naturaliste»):²⁵

*Lo que admira en Balzac, sobre todo, aún más que sus profundos estudios de carácter, es esta imitación perfecta de lo que podría llamarse la morfología de la vida. Para esta primera necesidad del arte de novelar, según la exigencia del naturalismo, se requieren dos facultades principales: la de saber ver y copiar, y la de saber componer, conforme requiere esta manera de entender el arte.*²⁶

Obsérvese de paso como siguen siempre presentes los dos sumandos básicos del arte de la novela naturalista: la observación y la experimentación; la mimesis y la composición. Las razones en las que se autoriza Clarín para proponer como objeto de la novela la morfología de la vida son básicamente dos. La primera es la compleja relación que une al personaje con el medio y que ejemplifica en el arte narrativo de Flaubert, y cuya descripción formula así:

La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera, que no pasa de ser una abstracción fácil, pero falsa, el dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter en el individuo. No es así la realidad, no debe ser así la novela. A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter en el individuo, existe la resultante del mundo moral social, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción natural combinada con anteriores fuerzas, compuestas, recibidas y asimiladas de largo tiempo, y por la acción del carácter de los individuos. Pre-

*cisamente, este elemento general, no físico y social, es el que predomina en la vida que copia la novela, y no queda estudiado en el análisis fisiológico y psicológico del individuo, ni debe ser considerado como puro medio del carácter, sino como asunto principal y directo, por sí mismo; como parte integrante y sustantiva de la realidad, de cuya expresión artística total se trata.*²⁷

Palabras en las que está latiendo la segunda razón, y que no es otra que la concepción que profesaba del arte, concepción de rai-gambre idealista, krausista, en la que el oportunismo histórico ha dado cabida a la conquista de la realidad que propugnaba el naturalismo novelesco a la altura de los primeros años de la década de los ochenta. El texto de Alas es diáfano:

*Si el arte debe ser reflejo, a su modo, de la verdad, porque es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y de sustantividad, que no puede darnos el estudio científico, no hay razón para querer que sólo sea el carácter humano lo que sea objeto de tal fuente de percepción, sino que la realidad entera debe y merece ser estudiada y expresada por modo artístico.*²⁸

III

En carta del 22 de diciembre del 1883, mientras espera el dictamen crítico acerca de *La Tribuna* (que aparecería el 2 de marzo del 1884 en *El Día*), Pardo Bazán, a quien seguramente Clarín ha enterado de que está escribiendo una novela, le dice que «nunca será un buñuelo su *Regenta*».²⁹ Ésta es la primera noticia de las decenas de cuartillas que el gran crítico llevaba escritas de la que será su obra maestra. Semanas después –12 de febrero de 1884–, cuando todavía no ha visto la luz la reseña de *La Tribuna*, Pardo Bazán, a quien Clarín le va comunicando el trabajo esforzado y gustoso de novelista, le escribe: «Deseo mucho leer esa *Regenta*, a ver qué dicen y hacen esos curas. Nunca harán cosa alguna que antes no hicieran curas de carne y hueso, pues de todo hay en esa clase respetable por su ministerio, pero bien atrasada e ínfima por acá».³⁰

De estas breves indicaciones se deduce que *La Regenta* era presentada por su autor –aunque desconocemos los términos de esa presentación– y esperada por la ansiosa lectora Pardo Bazán como una novela –lo que en parte es cierto– que se desarrollaba en unos escenarios eclesiásticos. Incluso doña Emilia piensa que será una sátira y que quizás haga «el oficio de un sermón».

En efecto, Pardo Bazán supo antes que Galdós de la escritura de *La Regenta*. A Galdós se lo comunicó Clarín en una carta de finales de la primavera del 1884, cuyo tema principal gira en torno a *Tormento* y *La de Bringas*, y en la que le decía: «No sé si sabrá usted que yo también me he metido a escribir una novela, vendida ya (aunque no cobrada) a Cortezo, de Barcelona. Si no fuera por el contrato, me volvería atrás y no la publicaba: se llama *La Regenta* y tiene dos tomos por exigencias editoriales».³¹

Al publicarse el primer tomo de *La Regenta* muy a finales del 1884, Clarín escribe a Galdós (enero, 1885) pidiéndole que lea el tomo y que le dé su opinión porque «el parecer de usted es el que me importa más; siguen el de Tuero, Palacio, Pereda, Emilia Pardo, etcétera, pero el de usted es el primero».³² El 24 de febrero Galdós, quien está a punto de finalizar la lectura del primer tomo, escribe a Clarín para comunicarle que va a analizar la novela minuciosamente, mientras le solicita, a su vez, que haga lo propio con *Lo prohibido*. Ciertamente tanto un análisis como el otro ocuparan cartas muy extensas. La carta de Galdós es del 6 de abril; la de Clarín data del 11 de junio de 1885. Galdós alaba genéricamente la novela de Alas, a la par que señala algunos defectos: la preocupación por la lascivia («hay en la obra demasiada lascivia»)³³ y las dimensiones de la novela («no ha querido reservar nada para otra vez»), y por el contrario se siente encantado con un recurso que Clarín venía elogiando en el arte de la novela galdosiana: «la gracia, la flexibilidad con que usted ha sabido encontrar el lenguaje que debe hablar cualquier personaje». Con brevedad se ocupa de varios personajes, con excepción de la Regenta y del Magistral, «a quienes dejó intactos hasta conocer el segundo tomo», si bien adelanta que le gusta más Fermín que Ana, personaje femenino en el que ha querido «bordar» demasiado y aparecen ciertas inverosimilitudes en su configuración: «Cuando las cosas se particularizan tanto es preciso dedicar al personaje un libro entero».³⁴

En esta lectura de la primera parte de la novela, como en la segunda lectura unas semanas después y en la extraordinaria recapitulación que ofrece el prólogo a *La Regenta* (1901), el diapasón de «lector modelo» que emplea Galdós para medir la suficiencia estética de la novela de Alas apuesta por la concordia entre la realidad y la vida y la verdad humana de los personajes y de los mundos sociales que habitan. Las reflexiones epistolares del 6 de abril se detienen en los personajes secundarios y en algunos de los cronotopos de la novela. A propósito del mundo

clerical escribe: «Las intrigas de aquel mundo catedralesco están tan bien, que me parecía, cuando lo leí, estar viendo los tipos y sucesos que en otro tiempo vi y goce en la catedral de mi tierra».³⁵ En el «Prólogo» de 1901 advierte al lector: «Comienza Clarín su obra con un cuadro de la vida clerical, prodigio de verdad y gracia».³⁶ El otro cronotopo en el que se detiene es el del casino vetustense. En la primera lectura, lo considera «lo mejor de la novela como cuadro de costumbres, aunque en ella haya otras cosas que como concepción le sean superiores».³⁷ En esta primera lectura, Visita y Obdulia le parecen personajes muy humanos con un temperamento de «gatas en enero», mientras en 1901 presta atención a la «estampa primorosa de Obdulia Fandiño», diabla que entretiene su liviandad y despliega sus artes de seducción en el ámbito eclesiástico. Mesía es, en la lectura de la primavera del 1885, un paradigma de «ligereza y corrupción provinciana», mientras en el «Prólogo» de 1901 –donde la apelación simbólica es frecuente, dada la realidad histórica de la España de los albores del siglo xx– Galdós escribe:

*¡Con qué admirable fineza de observación ha fundido Alas en este personaje las dos naturalezas: el cotorrón guapo de buena ropa, y el jefe provinciano de uno de estos partidos circunstanciales que representan la vida presente, el poder fácil, sin ningún ideal ni miras elevadas! Ambas naturalezas se compenetran, formando la aleación más eficaz y práctica para congregar grandes masas de distinguidos, que aparentan energía social y sólo son materia inerte que no sirve para nada.*³⁸

Víctor Quintanar le parece, en su lectura de la primavera del 1885, un tipo falso o, por mejor decir, carente de la verdad que requiere su condición de magistrado: «Es imposible que un hombre que ha estado en tratos tan íntimos con la miseria y debilidades humanas, sea tonto y no vea el peligro que tiene al lado con su mujer guapa, de veintisiete años, y un poco levantada de cascos».³⁹ En la lectura de otoño, completada la novela, su juicio es categórico: «Don Víctor es el personaje que menos me gusta en la obra, porque resulta excesivamente simple, y es cabrón desde el principio».⁴⁰ En 1901 rebaja el tono y subraya sus «vislumbres calderonianas»: «Hace años, don Víctor me pareció el hilo conductor de un tema muy querido por Clarín: mentira calderoniana y verdad novelesca».

Por último, Paula Raíces, que le parece tras la lectura del primer tomo un poco inverosímil, aceptando que «esta figura es más

grandiosa que verdadera». Sin embargo, su decisivo papel en los aprendizajes de Fermín queda explicado en 1901: «Las páginas en que esta mujer medio salvaje dirige a su cría por el camino de la posición, con un cariño tan rudo como intenso y una voluntad feroz, son de las más bellas de la obra».⁴¹

Aunque en la primavera de 1885 le prometió al maestro asturiano hablar de don Fermín, en el otoño apenas lo hizo. En el prólogo de 1901 se detiene lo suficiente para perfilar al personaje, «bloque arrancado de la realidad», verdaderamente humano «por el lado de sus méritos físicos, como por el de sus flaquezas morales, que no son flojas». Sintetiza «el poder fisiológico de un temperamento nacido para las pasiones y la dura armazón del celibato, que entre planchas de acero comprime cuerpo y alma».⁴² Y propone una significación simbólica: «Fermín de Pas es más que un clérigo, es el estado eclesiástico con sus grandezas y desfallecimientos».

Ana Ozores, en el otoño del 1885, le «gusta menos que sus dos amantes», como en la carta de semanas antes ve en ella «dos o tres mujeres», reconociendo la alta dificultad de configurar este personaje. En el prólogo de 1901 define la personalidad de Ana de modo más complejo, reconociendo que Clarín ha puesto todo su arte, su observación y su conocimiento para adentrarse en «los escondrijos y revueltas del alma humana», mostrando un gran dominio del análisis psicológico. El drama de Ana personifica según Galdós «los desvaríos a que conduce el aburrimiento de la vida en una sociedad que no ha sabido vigorizar el espíritu de la mujer por medio de una educación fuerte y la deja entregada a la ensoñación pietista, tan diferente de la verdadera piedad, y a los riesgos de frívolo trato elegante».⁴³ Para advertir, finalmente, que la atmósfera que la novela presenta con entera verdad tiene plena vigencia en la actualidad.

En una línea semejante a las opiniones epistolares de Galdós en 1885, se expresa Pardo Bazán en varias cartas de ese mismo año. El 18 de abril, tras regresar de París, le escribe desde Madrid tras la lectura del primer tomo. «Soberbia en los detalles y un poco prolija en su conjunto», para añadir «¡Hay tanta verdad en todo!». Pardo Bazán usa un diapasón idéntico al de Galdós: la verdad de los personajes. Pero a diferencia del maestro canario, el personaje que le apasiona es Ana. De ella habla en la carta del 7 de julio, tras tener el libro «todo en el cuerpo»:

El estudio está hecho con extremada delicadeza, sin incurrir en ceguedades materialistas: la Regenta, en su dualidad, es un soberbio tipo femenino de equilibrio inestable, muy a propósito para dar un

*mentís práctico (los mejores) a los que creen a la mujer fundida siempre de una pieza, así en la maldad como en la virtud. Lo que menos me gusta de la Regenta es su diario: pase, porque fue literata en sus juventudes; por lo demás rara es la española que lo lleva.*⁴⁴

Se debe advertir que las pequeñas censuras apuntan siempre a los elementos «raros» que aparecen en *La Regenta*, dado que doña Emilia (tampoco Galdós) acierta a ver la función de relato especial que tiene el diario de Ana. Por otro lado, ahora la novelista desde La Coruña (27-VII-1885) le sugiere que, siendo unánime la idea de que Clarín ha cargado la mano en la pintura de lo que Pardo Bazán llama «buena sociedad», sería menester «borrar unas cuantas cosas para que quede justo lo necesario».⁴⁵

Para la autora de *Los pazos de Ulloa* la clave de la suficiencia estética de la novela es el personaje de Ana Ozores, una mujer poco común, pero verdadera. La lectura que le ofrece al autor es francamente aguda, cercana al conflicto que sostiene el relato principal de la novela: la lucha entre los derechos de la naturaleza y el deber moral, pretendidamente protegido por un misticismo que Galdós llamó, en el prólogo de 1901, «ensoñación pietista». Escribe Pardo Bazán:

*La impresión de realidad de ese carácter es mucho mayor en el segundo tomo, pues en el primero los detalles de la infancia, lejos de contribuir a diseñarlo, parecen esfumarlo un poco; en el segundo es admirable y muy verdadera aquella reacción mística seguida de la vida natural que se impone con más fuerza, y es muy acertada la observación de la vergüenza que siente una señora fina y recatada al cometer una extravagancia religiosa en medio de la fría atmósfera de este siglo de incredulidad.*⁴⁶

Salvo en que el desfile de Ana en la procesión de Viernes Santo tiene mucha más significación que una «extravagancia religiosa» (es el corolario de un proceso en que muchos cardos le pinchaban el alma), el perfil de la Regenta que dibuja Pardo Bazán es más preciso que el que Galdós dibujó por esas mismas fechas. No obstante, ambos coincidían en el talento de Clarín como forjador de universos y personajes verdaderos. La apreciación de Galdós en la carta del 16 de octubre nos puede servir de colofón: «Hay una Vetusta en el mundo y usted la ha pintado magistralmente. ¡Qué verdad, qué riqueza de detalles y qué vida la de todo ese personal que usted ha pintado!».⁴⁷

Años después, en 1901, la verdad –la verdad humana y las verdades sociales– seguía siendo la lección que *La Regenta* ofrecía como obra maestra del gran realismo europeo decimonónico: «De mí, sé decir que pocas obras he leído en que el interés profundo, la verdad de los caracteres y la viveza del lenguaje me hayan hecho olvidar tanto como en ésta las dimensiones», Benito Pérez Galdós, *dixit*.⁴⁸

NOTAS

- ¹ E. y J. de Goncourt, *Germinia Lacerteux*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral), 1949, pp. 9 y 10.
- ² Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Oeuvres Complètes* (ed. Claude Pichois), París, Gallimard, 1976, t. II, p. 687.
- ³ Benito Pérez Galdós, «Revista de Madrid» (11-XI-1867), en Leo J. Hoar, *Benito Pérez Galdós y la Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, Madrid, Ínsula (Anejos de *Anales Galdosianos*), 1968, pp. 233-234.
- ⁴ *Apud*. Philippe Dufour, *Le réalisme*, París, PUF, 1998, p. 23.
- ⁵ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica* (ed. José Carlos Mainer), Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 18.
- ⁶ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, p. 19.
- ⁷ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, p. 20.
- ⁸ Benito Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*, *Prosa crítica*, p. 112.
- ⁹ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, 113.
- ¹⁰ Benito Pérez Galdós, *Obras inéditas, II (Arte y Crítica)*, Madrid, Renacimiento, 1924, p. 207.
- ¹¹ Leopoldo Alas «Clarín», «Del Naturalismo, IV», p. 341. Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, 2002.
- ¹² Leopoldo Alas «Clarín», «Del Naturalismo, V», p. 344.
- ¹³ Leopoldo Alas «Clarín», «Tormento» (*El Día*, 6-VII-1884), *Galdós, novelista* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1991, p. 127.
- ¹⁴ Leopoldo Alas «Clarín», «Tormento», *Galdós, novelista*, p. 132.
- ¹⁵ Leopoldo Alas «Clarín», «Tormento», *Galdós, novelista*, p. 133.
- ¹⁶ Leopoldo Alas «Clarín», «El amigo Manso» (*La Diana*, 16-VII-1882), *Galdós, novelista*, p. 108.
- ¹⁷ Leopoldo Alas «Clarín», «Nueva Campaña», *Nueva Campaña (1885-1886)*, (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1990, pp. 65-66.
- ¹⁸ Leopoldo Alas «Clarín», «Lo prohibido (II)» (*La Ilustración Ibérica*, 1-VIII-1885), *Galdós, novelista*, p. 155.
- ¹⁹ Émile Zola, «Stendhal» (II), *Los novelistas naturalistas*, Madrid, La España Moderna (Colección de libros escogidos), s./a., t. II, pp. 125-126.

- ²⁰ Émile Zola, «Stendhal» (V), *Los novelistas naturalistas*, t. II, pp. 182-183.
- ²¹ Émile Zola, «Stendhal» (II), *Los novelistas naturalistas*, t. II, pp. 132-133.
- ²² François-Marie Mourad, *Zola, critique littéraire*, p. 286.
- ²³ Émile Zola, «Stendhal» (II), *Los novelistas naturalistas*, t. II, pp. 133-134.
- ²⁴ Leopoldo Alas «Clarín», «Del Naturalismo, VIII», p. 353.
- ²⁵ Cito el ensayo «Balzac» (1877) de *Les Romanciers naturalistes* (1881) por Émile Zola, *Le Roman naturaliste (Anthologie)*, p. 42.
- ²⁶ Leopoldo Alas «Clarín», «Del Naturalismo, VIII», p. 353.
- ²⁷ Leopoldo Alas «Clarín», «Del Naturalismo, VII», pp. 352-353.
- ²⁸ Leopoldo Alas «Clarín», «Del Naturalismo, VIII», p. 354.
- ²⁹ Jesús Rubio / Antonio Deaño (eds.), *La hidra y el muro. El epistolario de Emilia Pardo Bazán a Leopoldo Alas, Clarín*, A Coruña, Anexos de la revista *La Tribuna*, I (2018). En prensa.
- ³⁰ Jesús Rubio / Antonio Deaño (eds.), *La hidra y el muro. El epistolario de Emilia Pardo Bazán a Leopoldo Alas, Clarín*, A Coruña, Anexos de la revista *La Tribuna*, I (2018). En prensa.
- ³¹ Soledad Ortega (ed.), *Cartas a Galdós*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1964, p. 220.
- ³² Soledad Ortega (ed.), *Cartas a Galdós*, p. 224.
- ³³ En la lectura de octubre de 1885 sostiene: «Insisto en creer que no tienen una parte tan absoluta en las acciones humanas los apetitos carnales, como usted parece dar a entender en su magnífico cuadro de Vestusta» (Benito Pérez Galdós, *Correspondencia* (eds. Alan Smith / María Ángeles Rodríguez Sánchez / Laurie Lomask), Madrid, Cátedra, 2015, p. 127.
- ³⁴ Benito Pérez Galdós, *Correspondencia*, p. 119.
- ³⁵ Benito Pérez Galdós, *Correspondencia*, p. 119.
- ³⁶ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, p. 218.
- ³⁷ Benito Pérez Galdós, *Correspondencia*, p. 120.

³⁸ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, pp. 220-221.

³⁹ Benito Pérez Galdós, *Correspondencia*, p. 120.

⁴⁰ Benito Pérez Galdós, *Correspondencia*, p. 128.

⁴¹ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, p. 221.

⁴² Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, p. 221.

⁴³ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, p. 221.

⁴⁴ Jesús Rubio / Antonio Deaño (eds.), *La hidra y el muro. El epistolario de Emilia Pardo Bazán a Leopoldo Alas, Clarín*, A Coruña, Anexos de la revista *La Tribuna*, I (2018). En prensa.

⁴⁵ Jesús Rubio / Antonio Deaño (eds.), *La hidra y el muro. El epistolario de Emilia Pardo Bazán a Leopoldo Alas, Clarín*, A Coruña, Anexos de la revista *La Tribuna*, I (2018). En prensa.

⁴⁶ Jesús Rubio / Antonio Deaño (eds.), *La hidra y el muro. El epistolario de Emilia Pardo Bazán a Leopoldo Alas, Clarín*, A Coruña, Anexos de la revista *La Tribuna*, I (2018). En prensa.

⁴⁷ Benito Pérez Galdós, *Correspondencia*, p. 128.

⁴⁸ Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, p. 117.

GALDÓS, corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires

En 1883, Galdós tenía cuarenta años; se había iniciado en el periodismo, pero una década antes lo había abandonado para dedicarse exclusivamente a la literatura. En ese año llega a Madrid como embajador argentino José C. Paz, dueño de *La Prensa*, el más importante periódico de habla hispana de entonces. Su sede de Buenos Aires sería un impresionante edificio afrancesado, situado en la avenida Mayo, entre la Casa Rosada y el Congreso, edificio que, tras ser expropiado por Perón, hoy ocupa el Ministerio de Cultura. Rematado por la diosa Atenea con un farol en una mano y un periódico en la otra, figura que aún sigue siendo logotipo de *La Prensa*. Contaba con los últimos adelantos técnicos, como ascensor, telégrafo, cañerías para distribuir la correspondencia, oficina de correos propia y una biblioteca que llegó a superar los ochenta mil volúmenes.

Además de sucursales distribuidas por todo el país, llegó a contar con oficinas en Río de Janeiro, Santiago de Chile, Montevideo y Asunción, Madrid, San Sebastián y Santiago de Compostela, París, Londres y Nueva York. Paz conoce a Galdós y acuerdan que el escritor sea su corresponsal en España. Entre los colaboradores internacionales, simultáneos a Galdós, figuran, en Francia, Marcel Prévost, Jules Lemaître, Julio Simón, Julio Claretie; en Italia, Edmondo De Amicis, Ruggero Bonghi, Ausonio Franzoni; en Londres, firmaba Cosmopolitano; y en Whashington, Juan S. Atwell... lo que habla del cosmopolitismo de la Argentina de entonces. Entre los españoles, e inmediatamente después de Galdós, encontramos a Grandmontagne, Ramiro de Maeztu, Pérez de Ayala, Azorín y Jiménez de Asúa.

Galdós consigue un sustancioso contrato por enviar sus crónicas quincenales que tratan temas heterogéneos: política, arte, historia, literatura, costumbres... La sección de extranjero tenía forma de cartas del director, y Galdós lo aprovecha literalmente dando a sus crónicas todos los rasgos de la literatura epistolar: variedad de motivos en cada carta, alusiones al receptor, disculpas sobre sus frecuentes retrasos y, tal vez uno de los aspectos más importantes de esta colección de artículos desde el punto de vista del galdosismo actual, una amplia serie de datos biográficos externos como sus gustos gastronómicos, su tabaquismo impenitente, sus amistades o su pasión por los viajes por el extranjero; entre ellos, figura la relación de su ingreso en la Real Academia, primero rechazado por su tendencia política y al año siguiente elegido. En este tema, resulta instructivo comparar la reserva irónica de don Benito en *La Prensa* con la indignación que realmente le provocó la maniobra del rechazo orquestada por Cánovas, indignación que se refleja con claridad en su correspondencia privada con Pereda y Clarín. Pero aún más interesantes son sus datos de biografía íntima como los problemas que le agobian cuando está escribiendo una novela, sus preferencias teatrales o pictóricas, o sus opiniones políticas. Sobre política española, esta colección de artículos refleja con claridad su evolución ideológica; en los ochenta apoya sin fisuras primero a Alfonso XII y luego a su viuda, la regente María Cristina, siguiendo la postura del partido liberal de Sagasta, del que fue diputado durante el llamado «parlamento largo»; en los noventa, aunque el paso efectivo al republicanismo lo dio a comienzos del siglo siguiente, prácticamente deja de citar a la monarquía y desaparecen sus furibundos ataques al partido republicano de Ruiz Zorrilla. En cuanto a la política europea, son significativas de la libertad que sentía al escribir en un periódico americano sus críticas al colonialismo inglés, al militarismo alemán, o a la corrupción de la República francesa.

Escribe la primera carta el 4 de diciembre de 1883 y la última el 12 de noviembre de 1902, pero así como en la década de los ochenta sus envíos presentan cierta regularidad, después esa regularidad se diluye: seis crónicas en 1891, una en 1892, quince en 1893, cinco en 1894, una en 1901 y dos en 1902. Ya fuera de contrato, a petición de Grandmontagne, y con motivo del tercer centenario del *Quijote*, publicará una última el 9 de mayo de 1905.

Las décadas de los ochenta y noventa del siglo XIX son importantes en política española ya que se inicia la restauración borbónica con el reinado de Alfonso XII y la regencia de Ma-

ría Cristina; se intenta asentar en España un auténtico régimen parlamentario, tratando de integrar partidos extremos como los federales y los carlistas. Pero quizás resultan más interesantes aún las opiniones de Galdós en política internacional: se acaban de unificar Italia (y permanecen sus problemas con el poder temporal del papado) y Alemania. Allí es la época de su hegemonía en Europa, con Bismarck a la cabeza, del intento de regular el colonialismo por parte de Inglaterra y Alemania, de la muy compleja república francesa después de que el imperio de Napoleón III haya sido derrotado en la guerra franco-prusiana, de los problemas de Portugal con Inglaterra por las colonias africanas, de los bandazos de la Rusia de los zares entre occidentalización y autocracia, de los primeros atentados anarquistas y las primeras manifestaciones obreras reclamando las ocho horas laborales, de la doctrina Monroe de «América para los americanos» en Estados Unidos... De todo ello y de muchos más temas (arte, toros, mercados, teatro, música, historia, proteccionismo/librecambismo, ciencia/religión, viajes por Europa) escribe Galdós en esos artículos, con suma amenidad.

Aunque sin duda hubo motivos económicos para ejercer esta corresponsalía, estas crónicas también reflejan que debió animarle a un trabajo que muchas veces le resultaba penoso, inmerso, como estaba, en su ingente producción literaria, el pensar que podría contribuir a un sueño que reaparece como *leitmotiv* en muchas de sus crónicas a lo largo del tiempo: lo que llama el paniberismo, o unión, respetando la independencia política, entre España, Portugal e Iberoamérica para defenderse de las grandes potencias coloniales: «La Unión Ibérica [...] significa tan sólo un medio de establecer su acción colectiva [...] en todo aquello que no atente a los derechos históricos de cada país [...] Y lo llamo sueño, porque como tal, y de los más bellos, lo tenemos los españoles; mas para los portugueses es una verdadera pesadilla», escribe en febrero de 1890. Curiosamente, casi un siglo después, Fernando Pessoa defenderá el mismo ideal. Las crónicas galdosianas, desde su primer viaje a Portugal, relatado de 1885 a 1891, reflejan esa ilusión de unir a la Península con América Latina en una especie de *commonwealth* ibérica.

Es casi seguro que, entre 1894 y 1902, publicó algunos artículos más, pero ha sido imposible encontrarlos. En las bibliotecas públicas españolas no existe sino algún ejemplar suelto del periódico *La Prensa* y tampoco puede consultarse la colección completa en las bibliotecas de Buenos Aires, ni siquiera en la sede

del propio periódico que, aunque muy disminuido, sigue publicándose hoy. Pero en 1923, ya muerto Galdós, el periodista argentino Alberto Ghirardo consiguió que la hija de aquél le diese los ejemplares que su padre tenía recopilados. Publicó entonces nueve tomos, desechando lo que no le interesaba, separando los textos por temas, eliminando todo lo que aludiese a *La Prensa*, para afirmar que los textos estaban diseminados por diversos periódicos de Hispanoamérica, y suprimiendo o falseando las fechas. En 1973, un investigador americano, William H. Shoemaker, consiguió averiguar el origen de casi todos los artículos y publicó *Las cartas desconocidas de Galdós a La Prensa de Buenos Aires*, que recogía todo lo que a Ghirardo no le había interesado publicar, incluidos algunos artículos completos y muchos fragmentos de otros, señalando las fechas de redacción y publicación. Pero también él suprimió los encabezamientos, la firma y pequeños fragmentos que llamaba «de transición». Ninguno de los dos corregía ni anotaba nada. Todo esto significa que, desde 1973 hasta hoy, si alguien quiere leer esos artículos debe recomponer una especie de puzle entre las dos publicaciones, un puzle en que, además de faltar bastantes piezas, no se corrigen numerosos errores cometidos por el periódico y carece de las explicaciones necesarias para el lector de hoy.

En la edición que proyecto publicar, basada directamente en *La Prensa*, se anotan cuestiones históricas, artísticas y lingüísticas; a pie de página, para facilitar la comprensión rápida, figuran unas mil setecientas citas, algunas de las cuales se apoyan al final con notas complementarias muy variadas –geográficas, históricas, artísticas, críticas, de fuentes periodísticas que el autor utilizó–, y también fragmentos de memorias y cartas personales de Galdós o para Galdós que tratan el mismo tema del artículo en cuestión; se ordenan los artículos por fecha de redacción, y no de publicación, como había hecho Shoemaker, ya que ésta estaba sometida a los avatares del correo marítimo; se añade un índice de nombres por los muy numerosos políticos, artistas, etcétera, no muy conocidos hoy; y se corrigen numerosos errores, guiándose del sentido textual ya que no se conservan los originales del autor. Como muestra de tales errores, se incluye un aparato crítico, que tiene unas trescientas entradas, sin incluir sus muy abundantes faltas de ortografía. Veamos algunos ejemplos: al hablar de un género pictórico que se llamó de «pelucas y casacones», el texto decía «pehuas y casacones»; alabando las dotes de mando de Elcano y Churruca, se leía «morería» en lugar de «marinería»;

la reina regente jugaba «al vezige» y no «al bridge»; la autoridad marroquí aparecía como «sheriff» y no «shariff»... Con respecto a los nombres propios, los errores son todavía más abundantes como Notiero por Moliere, Jauger por Tanger, Ranch por Rauch, Julstaff por Falstaff, Marco Celenio por Inarco Celenio...

Esta edición, ya terminada, del único texto no bien publicado de don Benito, se encuentra en trance de encontrar editor, ya que no es fácil debido a ocupar más de mil páginas.

LAS LUCES DEL OCASO: *Santa Juana de Castilla*, el último drama de Pérez Galdós

El 8 de mayo de 1918 se estrenó en el Teatro de la Princesa de Madrid el último drama escrito directamente para la escena por Benito Pérez Galdós: *Santa Juana de Castilla*.¹ Estuvo presente el anciano escritor y la función fue un cálido homenaje al ilustre patriarca de las letras españolas. Margarita Xirgu –que ya estaba considerada una de las grandes actrices de la escena española y venía representando, desde hacía unos meses, piezas galdosianas tras protagonizar la versión escénica que los Álvarez Quintero habían hecho de *Marianela*– encarnó a la reina loca de Castilla. Al final de cada uno de los tres actos del drama, el público reclamó que don Benito saliera a escena donde fue aclamado por un público enfervorizado. El objeto de este breve ensayo es dilucidar las claves de esta tardía *parábola* galdosiana y por qué fue recibida con tanto entusiasmo.

Pérez Galdós publicó poco después el drama en el folletín de *El Sol*, en nueve entregas, desde el 10 al 22 de junio de 1918, por iniciativa de Pérez de Ayala, quien ya había comentado el estreno del drama el 9 de mayo en el mismo periódico, elogiando al escritor canario y haciendo certeras consideraciones sobre las cualidades dramáticas de la obra.² En aquellos años, Pérez de Ayala era el principal valedor crítico del teatro galdosiano sobre el que elaboró una brillante teoría interpretativa.³ Vale la pena exponerla, aunque con brevedad, como una posible herramienta que facilita una mejor lectura de *Santa Juana de Castilla*.

En su ensayo «Notas para un estudio sobre el teatro de Galdós», el crítico asturiano ofreció una esquemática pero sugestiva definición del género dramático, enunciando después el lugar que en él ocupaba don Benito y apuntando que le interesaba

sobre todo el «significado profundo» de su teatro.⁴ Para él, era consustancial al drama la presentación del hombre obrando y estimaba que las acciones se podían considerar de cuatro modos: «primero, lo que pasa en sí; segundo, la génesis de lo que pasa; tercero, el sentido, y cuarto, la norma o consecuencias éticas que de ello deducimos: primero es melodrama; segundo, tragedia, en un sentido amplio; tercero, teatro poético; cuarto, teatro de tesis».⁵ El teatro galdosiano lo situaba, sobre todo, en las dos modalidades primeras y se esforzó por deslindar los conceptos de melodrama y tragedia, un asunto nada fácil sobre el que se posicionaba con estas palabras:

Galdós tiene el fondo trágico y la sustancia democrática. [...] Galdós tiene poca analogía con el teatro español antiguo. Se parece más, sin imitarlos, a los griegos, Shakespeare y Tolstoi: Misericordia, que no es la piedad helénica, sino la piedad cristiana.

Sobriedad –no episodios–. Repróchasele la lentitud de exposición. Y es que el autor quiere llegar a la justificación de cada personaje, lo que en el argot de teatro se dice «estudio de carácter» y nosotros llamamos «parte lírica o iniciación en la tolerancia». [...] Para conseguir esta justificación es necesario adentrarse en las últimas estancias del alma, en los más secretos resortes de la voluntad. De aquí que todos sus personajes sean, sobre todo, seres de conciencia, criaturas espirituales, propenden a colocarse en la perspectiva más alta (personaje de Tolstoi, Churruca).

Ya por esto, sus obras tienen una sustancia religiosa; pero, aparte de ello, Galdós padece de continuo de la obsesión del problema religioso propiamente dicho, en su aspecto místico o de acercamiento a Dios, y social o positivo. Uno y otro parece solucionarlos con la caridad, y el sacrificio, el perfeccionamiento y amor de Dios, no es sino un acendrado amor al prójimo, y en sus obras se ve cómo se debe entender este amor. De estas obras, algunas se han tomado como propaganda política. No era éste el interés del autor.⁶

Pérez de Ayala exponía así tras haberse familiarizado con el teatro galdosiano un esquema donde se mostraran las líneas de fuerza subyacentes en la poética teatral galdosiana, su «significado profundo». Aún añadía algunos detalles más, idóneos para entender el trazado de los personajes galdosianos:

Galdós nos presenta un sinnúmero de personajes, todos ellos con una particularidad moral que, considerada en sí misma, parece tener derecho a realizarse e imponerse. ¿Qué criterio seguiremos entonces para aceptar unas y rechazar otras? Un criterio

*democrático. Serán buenas aquellas que favorecen al grupo, a la especie, y malas las que favorecen al individuo con detrimento de la especie. Si esto se presentase como materia de polémica, de discurso, no sería arte, ni arte dramático, pero se presenta en acción apasionada, patética, y de aquí viene el provecho moral de la obra trágica.*⁷

En el curso de la acción de los dramas, vemos enfrentadas todas esas particularidades morales y su canalización hacia una moral aceptable y válida para la especie.

Y Pérez de Ayala defendió, además, el valor educativo de este teatro en su conferencia «Galdós y la tolerancia» (1929), concluyendo que la falta de tolerancia en la sociedad española era consecuencia de la falta de diálogo y que había «que llegar a que los jóvenes españoles duerman con un libro de Galdós bajo la almohada, que yazgan, en edad fecunda, con la tolerancia, madre del conocimiento. Entonces, España conquistará el mundo del espíritu. Pero no hasta entonces».⁸

Pérez de Ayala consideraba las obras galdosianas, y en particular sus dramas, como *fábulas* idóneas para la educación de los españoles en la tolerancia. En ellas, se confrontaban diferentes moralidades particulares, pero buscando que al final de cada parábola se extrajera una lección de moralidad social tolerante. Para conseguir la eficacia social y política de su teatro, a Pérez Galdós no le importaba acercarse a los procedimientos del melodrama, pero procurando que, por debajo de la anécdota, afloraran siempre los conflictos humanos más hondos con lo que pisaba el dominio de la tragedia, adquiriendo sus dramas, por este lado, una calidad ética indudable. Haber visto con nitidez la tensión con que conviven melodrama y tragedia en el teatro galdosiano es tal vez lo que dota de mayor singularidad a las críticas teatrales ayalianas. Esta es la herramienta que Pérez de Ayala pone en manos del lector de los dramas galdosianos. Veamos ahora su posible uso para entender correctamente el drama con el que don Benito se despidió de los escenarios españoles.

El grueso de su artículo sobre *Santa Juana de Castilla* era el resultado de aplicar estas ideas a la explicación del esquemático drama de don Benito, último fruto de su ingenio que ya iba llegando a su ocaso. Consiste, ante todo, en la narración de la biografía de doña Juana «la Loca» tal como la había presentado el historiador alemán Gustav Adolf Bergenroth: confinada en Tor-desillas por su padre Fernando el Católico y por su hijo Carlos

V, considerando que estaba contagiada de ideas heréticas. Esta hipótesis sobre el destino de la desdichada reina es importante para entender la heterodoxa dramatización de la vida del personaje que lleva a cabo Galdós, ya que no era la visión que los historiadores ofrecían habitualmente de doña Juana. Solamente Pérez de Ayala se refirió con precisión a esta fuente como inspiradora del drama. Y es que, probablemente, fue el propio Pérez de Ayala, que frecuentaba al viejo escritor en esos años, quien le contara las tesis que Bergenroth había publicado en inglés y que había conocido mientras residió en Londres.

Rodolfo Cardona ha explicado, también con detalle, el conocimiento que Pérez Galdós pudo tener de los estudios de este estudioso alemán sobre doña Juana y sus tesis de que fue aislada no por su controvertida locura, sino reteniéndola prisionera y vigilada celosamente por el marqués de Denia, por razones sobre todo políticas: pudo ser reina de Castilla aupada por los comuneros, aunque finalmente no lo hizo para no perjudicar a su hijo Carlos. Su cautiverio se prolongó durante decenios, desentendida, según Bergenroth, de la religión católica, lo que la hizo sospechosa de herejía.

Es decir, en el historiador alemán se encuentran muchos de los elementos de la fábula galdosiana, que Pérez Galdós conoció por mediación de Pérez de Ayala también según la autorizada opinión de Rodolfo Cardona. No obstante, hay que indicar que Bergenroth no alude a su hipotético erasmismo o a la huida de su confinamiento en Tordesillas, que serían añadidos de Galdós para su fabulación sobre el personaje, teniendo en cuenta que en su juventud se había educado con Luis Vives, a quien situaba en la órbita de Erasmo, siguiendo un artículo de Emilia Pardo Bazán de 1892.⁹ En la escena inicial del drama, se pone en antecedentes de todo esto a los espectadores mediante el diálogo que mantienen dos de los asistentes de doña Juana y hasta se cita el *Elogio de la locura*, de Erasmo, como una de sus lecturas de cabecera, aunque difícilmente pudo leerlo porque se publicó coincidiendo con el año de su reclusión en Tordesillas, por lo que mal pudo regalárselo en Gante el propio Erasmo como sostiene Mogica.¹⁰ La crítica de las fuentes del drama, si se trata de llegar a una precisión absoluta, se convierte en un tanteo en las sombras buscando evidencias en lo que, en gran parte, no son sino conjeturas y que Pérez Galdós construyó sobre doña Juana, ante todo y sobre todo, una fábula dramática que sirviera de soporte a una de sus lecciones de moralidad social regeneracionista. Todavía hoy

Juana la Loca sigue inspirando interpretaciones dispares y hasta contrapuestas.

Pérez Galdós estaba habituado a proceder con libertad en el manejo de lo histórico, sobre todo cuando su interés era, ante todo, la ideación de fábulas que resultaran eficaces para transmitir sus ideas. Y en esta misma dirección, intentaba precisamente Pérez de Ayala dirigir a los lectores y a los potenciales espectadores del drama en su artículo: desbrozando el camino del referente histórico, para llevarlos más allá de lo anecdótico –y su presentación melodramática–, y buscando lo esencial de los conflictos planteados: la dimensión trágica de doña Juana, arrastrada por la fatalidad de su destino a vivir una vida llena de imposiciones y falta de libertad. Y añadió, sobre el trabajo llevado a cabo por Galdós:

Nos presenta a la infortunada reina en los últimos días de su cautiverio, hasta que su alma vuela a Dios un Viernes Santo; concepción sublime, sólo verosímil en una mente tan espiritualizada que ve todas las cosas de la tierra en su cabo y extremidad, sub specie aeterni, en el punto de desembocar en el origen, ya consumado su destino y trayectoria.

*Santa Juana de Castilla no es propiamente un drama, sino la misma quintaesencia dramática; emoción desnuda, purísima, acendrada, en que se abrazan la emoción singular de cada una de las pasiones, pero ya purgadas de turbulencia, y en su máxima serenidad. Y en esta máxima serenidad de firmamento resplandecen dos grandes luminares, dos grandes amores: el amor de Dios y el amor al pueblo, a nuestro pueblo, España, y señaladamente a Castilla. Religiosidad y españolismo son los rasgos familiares de ésta como de todas las obras galdosianas.*¹¹

Don Benito no trató tanto de glosar un personaje histórico desde fuera como se venía haciendo tanto en la historiografía como en el arte –cabe recordar al menos su tratamiento dramático en *Locura de amor*, de Tamayo y Bauss, o su melodramática representación en la pintura de historia decimonónica–, sino que prefirió imaginarse su vida interior y la asunción de su destino con lo que pisaba un territorio mucho más propicio a la expresión trágica, si mantenemos la distinción que Pérez de Ayala ofrecía de estos los dos géneros o modos dramáticos que, en su opinión, cultivó Galdós: el melodrama y la tragedia. En el primero, primando lo anecdótico, en el segundo, la indagación en la génesis de lo que pasa; y de aquí que, en su comentario, na-

rrara primero el crítico las vicisitudes de la vida de doña Juana de la mano del historiador alemán para que después se pudiera entender la ensoñación de su final por Galdós, basada parcialmente en él, y presentando al personaje sereno y tolerante, propenso al diálogo y a la compasión, negándose a la imposición, porque había accedido a la tolerancia. La tolerancia, ese bien social que permite que convivan quienes tienen puntos de vista e intereses diferentes.

La asistencia al teatro en estas circunstancias, no era un simple entretenimiento, sino la participación en un ceremonial social de autorreconocimiento, una ceremonia de autoafirmación. La respuesta del público y la interpretación las comentaba Pérez de Ayala, situándolas en este marco de representación ritualizada, que era como consideraba las funciones de Galdós, sobre todo, cuando se contaba con su presencia en el teatro. Decía: «El público recibió la obra como ya es obligado en estas solemnidades del espíritu, que son los estrenos de nuestro glorioso patriarca; con calor de culto sincero. Don Benito adora a su pueblo, y su pueblo de devuelve redoblada, la adoración».

Un espectáculo doble: el ofrecido sobre el escenario y el dramaturgo presente, convertido él mismo en espectáculo, en buceador y transmisor de los valores sociales esenciales. No sólo es lícito, sino que es necesario preguntarse cuál de las dos funciones interesaba ya más al público: si la ofrecida en el escenario –la trágica historia de la reina loca, pero en realidad santa– o la del escritor en su palco o saliendo al escenario a recibir las ovaciones de los presentes, convertido él mismo en la encarnación genuina del genio español, pero, a la vez, viejo y desvalido.

Desde el estreno de *Electra* en 1901, sobre todo, don Benito se había convertido él mismo en un reclamo infalible en las funciones de sus dramas. Bastaba su presencia para llenar los teatros y, en muchas ocasiones, su ausencia era suplida por la presencia de retratos pictóricos o escultóricos a través de los cuales se le homenajeaba, haciendo que presidieran las funciones o sacándolos al final a escena para aplaudir al escritor a través de su imagen. Hasta se producían después procesiones entusiasmadas de sus seguidores, portando su retrato como estandarte. Abundan los testimonios. En este sentido, hablo de representaciones ritualizadas: los espectadores acudían a escuchar las palabras del maestro, resultando las funciones verdaderas «solemnidades del espíritu», como las calificaba Pérez de Ayala.

La presentación, siempre según la opinión del crítico asturiano, fue escrupulosa de verismo y carácter, entonada y bella. La interpretación, digna de alabanza. Y destacaba entre los intérpretes a la señora Álvarez Segura, que interpretó al niño Sanchico, y a Margarita Xirgu, que acreditó, como reina fingida, ser de verdad reina de la escena. Un acercamiento histórico al estreno de *Santa Juana de Castilla* no puede orillar estas circunstancias: fue la despedida del viejo escritor de los escenarios, lanzando al aire una vez más mensajes regeneracionistas y espirituales, como venía haciendo durante los últimos decenios, tratando de transmitir a los espectadores ideas de tolerancia y solidaridad en un país donde ardían las hogueras de la intolerancia y donde las desigualdades sociales eran patentes.

Leída hoy en estas coordenadas, *Santa Juana de Castilla* resulta mucho más inteligible que si se busca una pretendida reconstrucción arqueológica de la vida de la protagonista o de la de quienes la rodean. Es una fabulación sobre el personaje, no una pretendida reconstrucción de sus últimos días. Y esto es una constante en los dramas galdosianos posteriores a 1900, aunque en ellos sigue alentando su temple melodramático y no faltan parejas armonizadoras, que sustentan sus tesis. Con el paso del tiempo, sus figuras femeninas fueron adquiriendo mayores dimensiones mitológicas y convirtiéndose en figuraciones de la nación. Más que como personaje concreto, importa Juana como encarnación simbólica de la patria: es la vieja y escuálida madre de sus vasallos que, antes de morir, lanza sus últimos mensajes de unidad y concordia. Juana es una más de las figuraciones políticas galdosianas, como antes lo habían sido Casandra o sor Simona en los dramas homónimos, o Celia en *Celia en los infiernos*. O la Madre en su novela *El caballero encantado*. Y resulta interesante constatar que no eran, aunque pesimistas, fábulas sin esperanza, sino al contrario. La fatalidad galdosiana es una fatalidad esperanzada. El melodrama conduce a la tragedia, pero, insisto, insuflada de esperanza, no es, como sostenía Pérez de Ayala, la ciega fatalidad trágica griega, sino que se sustenta en un mensaje cristiano.

La acción de *Santa Juana de Castilla* transcurre en una sala del palacio de Tordesillas donde está confinada Juana en los actos primero y tercero, mientras que el segundo transcurre en una casa de aldea de las inmediaciones de Villalba del Alcor, adonde ha ido la reina huyendo de su reclusión y movida por el deseo de conocer cuál es la realidad de la vida de sus vasallos. Se contrapo-

nen y confrontan así dos espacios: la modesta corte donde se desarrolla la vida de Juana –pero corte al cabo– y el humilde exterior de una casa aldeana. El salón de palacio es un espacio cerrado y opresivo en el que las paredes oyen –se dice ya así en la primera escena–, donde todos y cada uno de los movimientos de doña Juana son controlados por el marqués de Denia, «gobernador y administrador de la casa de la reina». Un salón donde se objetiva la imagen de la monarquía absoluta en dos retratos al óleo colocados en el testero del fondo: «uno de Isabel la Católica y otro de Carlos V (copia del de Tiziano, universalmente conocido)» (I, 1: 119). La rigidez es la norma que rige allí las conductas. No son meras piezas decorativas, sino la objetivación del poder.

Por el contrario, Pérez Galdós tiene cuidado en señalar en la acotación inicial del segundo acto que el villorrio adonde ha huido la reina se trata de un lugar idílico –al menos en apariencia– y que «Toda la decoración respira paz y sosiego campesino. Óyese el paso de un rebaño, cencerros lejanos. En el centro de la escena está sentada doña Juana en una silla rústica. En los poyos o en las banquetas, las personas que han acompañado a la reina: Lisarda, Valdenebros, Marisancha y demás. Frente a doña Juana, y a conveniente distancia, gran multitud de gente campesina, hombres y mujeres de diferentes edades, unos sentados y otros de pie; entre ellos chiquillos de ambos sexos, algunos de estos descalzos y mal vestidos» (II, 1: 133).

Un planteamiento melodramático en el diseño de los espacios, por lo tanto, y un planteamiento igualmente melodramático en el de los personajes: las bondades de la reina frente a las maldades del marqués de Denia, verdadero villano de melodrama, que no sólo controla todos los movimientos de la reina, sino que se apodera de todos sus bienes para utilizarlos en beneficio propio. No es necesario insistir más por este lado. El trazo grueso de melodrama en el diseño de los personajes es harto evidente. Lo «anecdótico» en la terminología de Pérez de Ayala. El teatro entendido como un juego de apariencias que deberán ser desveladas, para que se revele la verdad. Apariencia es la corte donde vive doña Juana, ya que no ejerce el poder sino que es oprimida.

Y también el idilio campesino es sólo aparente y están a flor de piel los conflictos fundamentales nacidos de la condición miserable de los aldeanos. Una situación nada diferente a la planteada ya en 1902 en *Alma y vida*, sobre todo, con la introducción del *teatro dentro del teatro* con la representación de una pastorela en el acto segundo por unos aristócratas y que se viene abajo cuan-

do irrumpen en la escena los miserables pastores reales absolutamente diferentes a los pastores fingidos de la representación de la pastorela. La verdad acaba mostrándose desnuda, a pesar de los esfuerzos por mantenerla velada. Y el camino hacia la verdad es el camino que transcurre del melodrama a la tragedia. Veamos cómo.

Galdós plantea en la primera escena la situación de doña Juana retratándola por boca de sus servidores Marisancha y Mogica: loca para algunos, «inficionada de herejía», lectora de Erasmo y negándose a asistir «a los divinos oficios en la Iglesia», pero cultivando su religiosidad interior; resignada a vivir encerrada desde hace cincuenta años, siendo objeto de humillaciones y mal servida como si «viviera de limosna», ya que su carcelero, el marqués de Denia, se ha apropiado de los bienes que le asignaron el rey Católico y Cisneros cuando la inhabilitaron para el gobierno de Castilla. Y, además, «desconcertada» de tal manera que no tiene conciencia del paso del tiempo y tiende a mezclar épocas y sucesos. Atemporal. Atenta solamente a lo esencial. Sin embargo, ha logrado convertir sus desdichas en virtud y, ante todo y sobre todo, se destaca su bondad:

Mogica.—[...] ¿Crees tú, como yo, que la señora es buena, muy buena, hasta dejárselo de sobra?

Marisancha.—Buena es de su natural y sus servidores la queremos como a una madre (I, 1: 120).

La entrada en escena de la reina y su comportamiento confirman este retrato abocetado por las servidoras, añadiéndole nuevas facetas: su preocupación por ayudar a los pobres desvalidos, ayudada por Lisarda, otra de sus damas. Pretendiendo hacerlo ella misma, saliendo de palacio y recordando que su hijo no trata correctamente a Castilla, «desconocedor de las grandes virtudes de este pueblo, donde abundan los corazones rectos y las inteligencias despejadas, nos ha traído acá una nube de flamencos que devoran la toda riqueza y a la postre nos llevarán a la completa ruina del suelo castellano» (I, 5: 126). Es lo que la lleva con la ayuda de sus fieles a salir de palacio para conocer la realidad de las gentes y gozar un poco de libertad. Cuando al final lo logra exclama. «¡Ya respiro! ¡Ancha es Castilla! Voy a ver a mi pueblo. ¡Ampárame, Dios, en este último goce de mi vida!» (I, 9: 130). A todo se opone el marqués de Denia, que usa los bienes de la reina como propios —es una más de las figuraciones del caciquismo, aunque sea proyectada en otro tiempo— y controla todos sus mo-

vimientos, por lo cual se irrita y manotea al conocer que ha salido de su palacio y ordena tajante de inmediato que la traigan allí de nuevo «de grado o por fuerza» (I, 11: 131). El capricho y la arbitrariedad son consustanciales a su ejercicio del poder.

La presentación de los principales personajes y el conflicto quedan así expuestos sin dilaciones, con gran desnudez, porque a Pérez Galdós le interesaba ante todo presentar en su *fábula* a su personaje central, alrededor del cual orbitan otros que representan intereses encontrados. El diseño inicial de los personajes es, repitámoslo una vez más, conscientemente melodramático.

Con igual desnudez, presenta a la reina en el segundo acto en la humilde casa de Peronuño, rodeada de otras gentes de la aldea y obsequiada por los aldeanos que le ofrecen sus «vidas y haciendas», que ella rechaza, considerando que «vosotros y yo somos lo mismo» (II, 1: 133). Es, ante todo, la madre de una prole miserable y oprimida. Conoce directamente la realidad miserable en que viven desde que el movimiento comunero fue desmantelado, siendo oprimidos por los nuevos impuestos y quedando desvalidos sin sus leyes. Escucha atenta las quejas de Peronuño o de la resuelta Poca Misa –inevitable resulta apuntar el toque anticlerical del personaje desde su nombre– que pone voz a las labradoras:

[...] pedimos a vuestra grandeza que nos quite esa roña de pechos, alcabalas, foros, gabelas y otras socaliñas, y que no parezcan por acá esos zánganos que, so color de favorecernos, vienen a llevarse el fruto de nuestro sudor, para costear las endiabladas guerras de los países que llaman bajos... (II, 1: 135).

Y cuando sea obligada a volver de nuevo a Tordesillas por los secucaces del marqués de Denia, Juana no dudará en ordenar a Lisarda:

Recoge todo lo que me resta de mi escaso caudal y repártelo entre esta gente infeliz. A Poca Misa le das lo preciso para que mantenga a sus hijos sin trabajo, y a este pobre Sanchico dale para que siga sus estudios con el fraile que le enseña el arte de la guerra (II, 2: 140).

Es el mensaje de solidaridad y compasión que Pérez Galdós quiere transmitir al público. Debilitada en extremo, doña Juana retorna a su prisión donde morirá al final del tercer acto, pero aferrada a sus creencias, el día de Viernes Santo. Empeñado en que su personaje tuviera diferentes facetas que sugirieran su compleji-

dad espiritual interior –y en esto consiste el peculiar simbolismo galdosiano–, Pérez Galdós eligió conscientemente ese día, para darle una dimensión cristológica a Juana, presentando su muerte como una muerte paralela a la de Cristo, varón de dolores como ella madre dolorosa. Doña Juana muere desolada manifestando su deseo de ser enterrada en Castilla donde ha vivido olvidada por su hijo –el ejercicio del poder nubla la vista hasta la ceguera absoluta–, pero querida por las gentes sencillas, también olvidadas por los poderosos salvo para exigirles sus impuestos y su silencio. La muerte de Juana es una muerte sacralizada, un tránsito de la vida terrestre a la vida de la fama.

Bien pudo tener Pérez Galdós en mente en el planteamiento plástico de este acto el célebre cuadro de Eduardo Rosales *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, que había obtenido en la Exposición Universal de París de 1867 una primera medalla de oro para extranjeros. Exposición que, por cierto, visitó el joven Pérez Galdós. En su lecho, la reina Isabel va manifestando sus últimas voluntades, como en nuestro drama Juana hace saber las suyas a quienes la rodean. La composición es similar, salvo en un detalle fundamental: la suntuosidad de la primera pintura ha sido sustituida por la sobria desnudez de todo adorno en el drama. Pérez Galdós está pintando una pintura de desnudez ascética.

Y el drama se despoja en su tramo final completamente de posibles elementos melodramáticos, para centrarse en la despedida de la vida de la reina castellana, acompañada por el doctor Santa Clara, su médico –el valedor de su cuerpo agotado–, y por su confesor, Francisco de Borja –el valedor de su alma depurada por el sacrificio–, preparada para el tránsito a la otra vida, inquieta y preocupada más que por sí misma por la miseria de las humildes gentes castellanas, sacrificada en nombre de la supuesta gloria de la corona. Todo este breve acto es como una pintura de historia que recrea ese momento final de su vida, su último gesto con una disposición que, como digo, no desentona con la ideada por Rosales cuando pintó a la reina Isabel la Católica. Pero pintura de historia despojada de todo oropel, acompasando la desnudez de la escena a la desnudez del alma de la reina.

He leído otras críticas de aquel estreno, pero ninguna captó y analizó en mi opinión los conflictos con la hondura que lo hizo Pérez de Ayala. Manuel Bueno destacó el genio de Galdós y la silenciosa tragedia de la reina.¹² El padre Coloma se centró casi más en resaltar la figura del confesor, Francisco de Borja, que en la propia reina, lo cual no era sino sacar la cara por la Compa-

ña.¹³ Luis Gabaldón, *Floridor*, resaltó la sobriedad del drama y la exaltación de las virtudes castellanas que propone;¹⁴ *Alejandro Miquis* consideró que ya no era tiempo de dramas históricos y que, sin embargo, don Benito había conseguido interesar y emocionar a los espectadores presentando los sufrimientos de los humildes; su manejo del drama histórico era el de un naturalista, sin «hojalatería medieval» ni efectismos, buscando la verdad del personaje.¹⁵ José de Laserna lo insertó en su serie evocando el tratamiento que había dado Tamayo al personaje en *Locura de amor* o el cuadro de Francisco Pradilla. *Doña Juana la Loca* (1877), conocida pintura donde aparece contemplando el féretro de su esposo. No hay que olvidar, además, que en 1906 pintó *La reina doña Juana reclusa en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina*, y más próximo al drama en ubicación espacial, peor no temporal. Sintetizaba a continuación los trazos con que la había retrato Galdós en su drama.¹⁶

También Manuel Machado arrancó de referentes plásticos: la visión de doña Juana de Castilla en una tabla flamenca del primitivo Van Laethem, donde aparece en avanzado estado de preñez de Carlos V y mientras era gobernadora en Flandes, con la faz pálida y los ojos perdidos en la lejanía. Una imagen que le impresionó y que con el tiempo, mezclada con el calificativo de «loca», dio lugar en él a muchos interrogantes hasta ser corregida por historiadores como Höfler, que retrazó su retrato para mostrarla más tiranizada que demente. Galdós ha procedido por adivinación para, al ser figura de dolor, de amor y de inocencia, cifrar en ella toda la España muerta en el momento de su renacer.¹⁷ Y confesaba:

Yo no sé si me sugestióna un tanto –buena razón todo caso– la excelsa figura del gran Galdós, autor de lo más y lo mejor de nuestra literatura contemporánea... Pero yo he creído notar en este drama sobrio y fuerte que la mano del genio entreabría las puertas de la gran verdad artística y el estremecimiento de la suprema belleza ha conmovido mi espíritu en ciertos momentos.

El público debió sentirlo también, porque las ovaciones al maestro fueron unánimes y entusiastas. Para Arturo Mori era, más que un drama de coyunturas técnicas, un poema de espontánea grandeza, donde Galdós ofrecía a una mujer nueva y diferente con su poso erasmiano. Y realizó asimismo una cuidada descripción de Galdós saliendo a la escena del brazo de Margarita Xirgu y recibiendo emocionado los aplausos y los vítores del público.¹⁸

J. Serrán, por citar un caso más, consideró que no era de los mejores dramas de Galdós pero aun así se descubría en los tres actos «la fuerza de su linaje», que no era otro que el del maestro Galdós «glorioso y venerable». ¹⁹

De la mano de Machado, Mori y Serrán, retornamos al segundo espectáculo: el dramaturgo convertido en monumento. Ellos y el resto coincidían en que no se trataba de una de las grandes creaciones galdosianas, pero ahí estaban las marcas de su genio y verlo a él mismo sobre la escena creaba una corriente de afecto importante en el público.

También en este aspecto, Pérez de Ayala se aventuró a ir bien lejos. Su idea del escritor canario era que, al estar dotado con el don divino de la creación, concentraba un caudal de experiencia y sapiencia casi imposible de acumular en una sola vida, y la vertía en sus creaciones, insuflándoles a sus personajes una grandeza singular. Para él, Pérez Galdós formaba parte del grupo de escritores *universales* que consideraba fundamentales y en consecuencia interpretaba sus obras por elevación, sin perder el tiempo en detallar su argumento y yendo a estratos más hondos. Pérez Galdós se encontraba, en su opinión, en una fase superior del arte. Proponía personajes de contornos borrosos –en este caso, Juana *descentrada* y *desconcertada* con el tiempo, intemporal, irisada de referencias cristológicas– y, por eso, modernos:

Las almas trágicas son aquellas que, con particular angustia y dolor, sienten este fenómeno de cómo el espíritu se les diluye en el medio y cómo otras veces el medio se les adentra tiránicamente en el espíritu. [...] En don Benito Pérez Galdós, como en Shakespeare, se ve claramente que el autor ha concebido la obra dramática como un todo, en el cual se coordinan en cada momento la acción con el lugar donde se desarrolla, el carácter con el pergeño físico del personaje, el diálogo con la actitud y la composición, la frase con el ademán, la voz con el gesto, en suma, el elemento espiritual con el elemento plástico. Sin esta condición, no hay grande obra dramática. ²⁰

Algo o mucho de esto encontraba en *Santa Juana de Castilla*, drama crepuscular de Galdós, donde volvía una y otra vez a sus ideas más obsesivas de aquellos años. Los espectadores acudían a un ritual donde tan importante era la presencia del autor como el propio drama. Era ya un *monumento vivo* que se contemplaba con admiración. En aquella función la imagen de la vieja reina de Castilla espejeaba con la del viejo dramaturgo. Como tantas

veces en el teatro, a veces resultaba difícil saber dónde estaba el escenario y cuáles eran sus límites. Aun en las dudosas luces de su ocaso, Pérez Galdós brillaba con luz propia.

NOTAS

- ¹ Distinto es el caso de adaptaciones de novelas suyas para la escena con indudable protagonismo de la actriz catalana: en octubre de 1916 en el Teatro de la Princesa Margarita Xirgu había estrenado *Marianela*, adaptada la novela para la escena por los hermanos Álvarez Quintero. Véase, Sebastián de la Nuez, «*Marianela* y los hermanos Álvarez Quintero. Epistolario», *Anales Galdosianos*, XXI, 1986, pp. 251-261. Y en otoño de 1918 representó la adaptación escénica de *El amigo Manso*, de Francisco Acebal en la «semana galdosiana» programada por el teatro Novedades de Barcelona.
- ² Ramón Pérez de Ayala, «Una obra nueva de Galdós: *Santa Juana de Castilla*, poema dramático estrenado en el teatro de la Princesa», *El Sol*, núm. 158, jueves 9 de mayo de 1918, p. 1.
Folletín: «*Santa Juan de Castilla*, última obra dramática de Pérez Galdós», *El Sol*: 10-VI: I, 1-2; 11-VI, I, 2-5; 13-VI, I, 5-8; 14-VI, 1-9 (Fin acto). 16-VI, II, 1; 20-VI, II, 1-2; 21-VI, II, 2-3 (fin de acto) y III, 1; 22-VI, 1-2; III, 3-4; y 22-VI, 4 (fin del drama).
En edición suelta, Benito Pérez Galdós, *Santa Juana de Castilla*. Tragicomedia en tres actos, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1918, con una tirada de mil ejemplares.
Aquí se cita remitiendo –acto, escena y páginas– a Benito Pérez Galdós, *Teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2012, vol. IV, pp. 115-149. Dirección y coordinación de Yolanda Arencibia.
- ³ Una exposición detallada en Jesús Rubio Jiménez, «Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral», *Don Galán*, 3, 2013 (Edición digital). Y «Ramón Pérez de Ayala crítico teatral galdosiano: las razones de una preferencia», en *Ayaliana. Ensayos sobre la vida y la obra de Ramón Pérez de Ayala en el cincuentenario de su muerte*, Lugo, Editorial Axac, 2012, pp. 255-267.
- ⁴ Ramón, Pérez de Ayala, *Obras completas, V (Ensayos 1). Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio Castro, 2003, 445. Edición de Javier Serrano Alonso.
- ⁵ Ramón, Pérez de Ayala, *Obras completas, V*, ob. cit., p. 445.
- ⁶ Ramón, Pérez de Ayala, *Obras completas, V*, ob. cit., pp. 448-449.
- ⁷ Ramón, Pérez de Ayala, *Obras completas, V*, ob. cit., p. 449.
- ⁸ Ramón, Pérez de Ayala, *Obras completas, V*, ob. cit., p. 464.
- ⁹ Rodolfo Cardona, «Fuentes históricas de *Santa Juana de Castilla*», *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 462-469. En la biblioteca de Galdós consultó otras posibles lecturas de Galdós para documentarse sobre doña Juana como el libro de Antonio Rodríguez Villa, *La Reina doña Juana la Loca* (1892), que se encuentra profusamente anotado. Pero su interpretación del personaje es muy otra.
Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Barcelona, 1957, p. 177, comenta también que le leyó del libro de Luis Comenge, *Clínica egregia*, lo referente a la supuesta locura de la reina doña Juana y que Galdós lo consideró material excepcional para su drama.
- ¹⁰ Según Jesús Gutiérrez, «La pasión de *Santa Juana de Castilla*», *Estudios escénicos*, 18, septiembre de 1974, pp. 203-214. En p. 206.
- ¹¹ Ramón Pérez de Ayala, «Una obra nueva de Galdós: *Santa Juana de Castilla*», ob. cit.
- ¹² Manuel Bueno, «Galdós en la Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *El Heraldo de Madrid*, 9-V-1918.
- ¹³ Luis Coloma, S. J., «*Santa Juana de Castilla*», *El Imparcial*, 9-V-1918.
- ¹⁴ *Floridor*, «Notas teatrales. La Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *ABC*, 9-V-1918.
- ¹⁵ Alejandro Miquis, «Los estrenos. Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *Diario Universal*, 9-V-1918.
- ¹⁶ José de Laserna, «Los teatros. Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *El Imparcial*, 9-V-1918.
- ¹⁷ Manuel Machado, «Los estrenos. Princesa, *Santa Juana de Castilla*», *El Liberal*, 9-V-1918.
- ¹⁸ Arturo Mori, «Añoche, Princesa: la vejez triunfante de Pérez Galdós», *El País*, 9-V-1918.
- ¹⁹ J. Serrán, «Estrenos. *Santa Juana de Castilla*. Drama en tres actos del maestro Galdós», *La Correspondencia de España*, 9-V-1918
- ²⁰ Ramón, Pérez de Ayala, *Obras completas, V*, ob. cit., pp. 37-38.

EL «VIAJE DE NOVIOS» en *Fortunata y Jacinta*: de la novela de Benito Pérez Galdós (1887) al guion de Mario Camus (1980)

Desde que el 7 mayo de 1980 se estrenara en TVE la serie de Mario Camus *Fortunata y Jacinta*, basada en la novela homónima de Pérez Galdós, se ha repuesto en varias ocasiones, tanto en nuestra televisión como en las de otros países europeos y americanos, se ha comercializado en diversos soportes (Video VHS, DVD, Blue Ray), se puede ver en la sección «A la carta» en la página web de TVE y ha quedado consagrada como modelo para versiones televisivas de novelas decimonónicas. La atención crítica que ha suscitado en los medios académicos (López-Baralt, 1991-1992; Faulkner, 2004; Smith, 2006; George, 2009; Jorrat, 2014; González Herrán, 2017) se ha limitado –no podía ser de otra manera– a confrontar (en un amplio sentido: analizar, comparar, valorar, interpretar, explicar...) el texto de la novela con su lectura audiovisual. Sólo recientemente, desde que tuve acceso a su guion (lo explico en González Herrán, 2018a), ha sido posible introducir en el estudio comparado de ambos productos –la novela, la serie de TV– aquel elemento textual intermedio, cuya rentabilidad no parece necesario ponderar. A las aproximaciones que hasta ahora he ido dando a conocer (González Herrán, 2018a; González Herrán, 2018b; González Herrán, 2019), añado ésta, centrada en uno de los episodios más sugestivos del relato, por diversas razones.

Me refiero al capítulo v, «Viaje de novios», en la parte primera de la novela,¹ que en la serie ocupa los minutos 1:24 a 28:14

(aproximadamente) del capítulo 2,² y en el guion corresponde a las secuencias 36-55 del capítulo segundo.³ Importante episodio («génesis de la novela», para Raphaël, 1968), que ha suscitado algunos trabajos (Figuroa-Meléndez, 1990-1991; Godón, 2009; Willem, 2018), pues resulta crucial para conocer las complejas facetas del triángulo cuyas relaciones articulan esta historia. Tal como anuncia su título, el capítulo relata el viaje de los recién casados por Burgos, La Rioja, Zaragoza, Barcelona, el Delta del Ebro, Valencia, La Mancha, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Despeñaperros...; pero más que las regiones y ciudades visitadas, mencionadas con más o menos detalle, el viaje constituye una *revelación* (cfr. Raphaël, 1968; Willem, 2018): acuciado por las demandas de su esposa, Santa Cruz va desvelando paulatinamente las vicisitudes de su relación con Fortunata. De modo que, si bien son dos los que viajan, Fortunata se convierte, «aunque siempre de modo indirecto [...], en la protagonista esencial del capítulo, como luego de la novela» (Raphaël, 1968: 36).

Considerando que el texto galdosiano que aquí nos importa es suficientemente conocido y ha sido bien explicado en algunos de los trabajos antes citados, centraré mi análisis en la traducción de Mario Camus, atendiendo fundamentalmente al guion previo, escrito por el mismo cineasta (dejando para otra ocasión el estudio de cómo todo ello se refleja en lo filmado).

Mientras el capítulo de la novela se inicia con la frase «La boda se verificó en mayo del 71», seguida de la información referida a cómo, siguiendo la opinión de don Baldomero, los recién casados evitaron «el paseo por Francia o por Italia, habiendo en España tantos lugares dignos de ser vistos» (*FyJ*: 197), la versión filmada abre el episodio en la secuencia 36 del guion, con los viajeros llegando a Burgos e instalándose en una fonda. Ello es así porque la boda ya quedó reflejada en las dos últimas secuencias, 34 y 35, del capítulo anterior, la segunda de las cuales escenifica de manera muy certera esta sucinta información del texto: «verificado el almuerzo en familia sin aparato alguno a causa del luto, sin ninguna cosa notable como no fuera un conato de brindis de Estupiñá, cuya boca tapó Barbarita a la primera palabra» (*FyJ*: 197). Así se expone en el guion:⁴

Secuencia 35 / Interior día / Complejo Santa Cruz

En el COMEDOR de la casa de los Santa Cruz. Se celebra el banquete de la boda. Es ya el final. Los novios han abandonado la mesa. La concurrencia es muy limitada. Las dos familias y don Plácido. El luto riguroso está presente en el banquete y es algo que

realmente se nota.⁵ Don Plácido parece haberse olvidado y, un poco bebido, se levanta de repente extendiendo una copa hacia lo alto.

ESTUPIÑÁ.-Brindo porque la feli...

Barbarita le golpea con el abanico.

BARBARITA.-Plácido, por favor, el luto..., el luto... (g: 3).

La secuencia continúa mostrando cómo las hermanas de Jacinta, cumpliendo instrucciones de su padre, acuden a la habitación en la que los recién casados están terminando de hacer el equipaje para advertirles: «Tenéis que daros prisa... El coche está esperando, pero dice papá que el tren no espera»; de modo que, mientras Jacinta atiende la recomendación y apresura los preparativos «mirando de reojo a Juan que la contempla a distancia» (g: 5), concluye la secuencia.

Como señalé, el capítulo 2 de la serie se abre con la llegada de los viajeros a Burgos; la secuencia, localizada en «Exterior atardecer / Burgos / Itinerario descriptivo», indica: «Las Choperas. El paseo junto al río, el barrio viejo. El coche de caballos va travesando por esos lugares desde la estación. Hace frío y, a esta hora del crepúsculo, las calles están casi vacías» (g: 6). Que no es exactamente –al menos, en lo que se refiere a la hora– lo que decía la novela: «La primera etapa de su viaje fue Burgos, a donde llegaron a las tres de la mañana, felices y locuaces, riéndose de todo, del frío y de la oscuridad» (*FyJ*: 197). Más importancia tiene, en lo que atañe a la fidelidad de la lectura audiovisual con el referente literario, lo que sucede en la secuencia siguiente, localizada en «Habitación fonda», donde se destaca «la cama grande, los muebles pueblerinos y el ámbito desangelado del cuarto» (g: 7), repitiendo lo que leemos en la novela: «el aposento y sus muebles de mal gusto, mezcla de desechos de ciudad y de lujos de aldea» (*FyJ*, 198).

La secuencia escenifica los preliminares de la noche de bodas, las tímidas desconfianzas, los primeros abrazos en el lecho... Hasta que, como indica la didascalía: «Quedan unos segundos en silencio, después del prolongado abrazo. Juan se acerca nuevamente y ella, de una manera imperceptible, retrocede» (g: 9). El diálogo que sigue inmediatamente marca el comienzo de lo que será núcleo o eje central del episodio:⁶ las confesiones de Juan Santa Cruz, interrogado por Jacinta, acerca de sus aventuras prematrimoniales:

JUAN.-¿Qué pasa ahora?

JACINTA.-Tenemos que hablar tú y yo. Antes de nada.

JUAN.-¿De qué?

JACINTA.-¿Qué estuviste haciendo todo aquel tiempo?

Y, tras algunas precisiones, excusas y divagaciones, Juan logra posponer su declaración: «Te prometo hacerlo, pero ahora no es el momento» (g: 10). Lo significativo aquí es que Camus adelanta a la misma noche de bodas algo que la novela, cuyo ritmo narrativo no es tan urgente como el fílmico, sitúa y gradúa en los días siguientes. Jacinta hace «la primera pregunta» cuando «iban por las alamedas de chopos que hay en Burgos» (FyJ: 200); tras una primera respuesta, «cariñosa, pero evasiva», el interrogatorio continúa días más tarde, ya «en el tren, que corría y silbaba por las angosturas de Pancorvo». Y sigue un comentario del narrador, cuya relevancia para el procedimiento narrativo empleado por Camus exploraré luego: «En el paisaje veía Juanito una imagen de su conciencia. La vía que lo traspasaba, descubriendo las sombrías revueltas, era la indagación inteligente de Jacinta» (FyJ: 200).

Si en la novela el relato de la relación, cada vez más íntima, entre Juan y Fortunata, se transmite a través del diálogo entre los recién casados, suscitado por el interrogatorio de Jacinta, en diferentes momentos y lugares, la versión audiovisual convertirá lo contado por Juan en varias secuencias en *flashback* (así expresamente indicado en el guion), que van salpicando el periplo de la pareja y que la narración fílmica justifica como evocaciones del esposo, generalmente suscitadas por la situación en que se produce el interrogatorio (como en la frase antes citada: «En el paisaje veía Juanito una imagen de su conciencia»).

Así sucede con el primer *flashback*, en la secuencia 40, que el guion sitúa temporalmente en «Madrid. Enero-febrero, 1870», y espacialmente en «Casa Fortunata en Cava de San Miguel» (g: 13); las precedentes, 38 y 39, brevísimas y silenciosas, están localizadas respectivamente en «Plaza Fonda» y en «Habitación Fonda». La primera nos muestra cómo, al amanecer, desde la plaza solitaria, «en una de las ventanas de la fonda hay una silueta tras los cristales» (g: 11); la segunda identifica a quién pertenece la silueta: mientras «Jacinta duerme profundamente [...], Juan está contra la claridad de la ventana, despierto»; luego se sienta y, tras mirar a Jacinta, «se va hacia su propio interior, como si un recuerdo lo llamase con urgencia. Su ensimismamiento, la mirada perdida y el inmovilismo del cuerpo están en el pasado» (g: 12).

La secuencia evocada corresponde al segundo encuentro de Juan con Fortunata: «me la encontré sentada en uno de aque-

llos peldaños de granito, llorando». Aunque el relato novelesco continúa «consolé a la pobre chica con cuatro palabritas y me senté a su lado en el escalón» (*FyJ*: 203), la versión de Camus es más expeditiva: «Fortunata sonrío levemente y va hacia la puerta [...] Entra y la deja entreabierta. Juan tarda unos segundos y luego va hacia la puerta entornada [...] –Me llamo Juan Santa Cruz. ¿Puedo pasar? [...] Fortunata pone cara de asombro al comprobar la audacia. Éste cierra la puerta» (g: 13-14). Algo que la novela demoraba hasta el tercer encuentro: «me la encontré en la calle. Desde lejos noté que se sonreía al verme. Hablamos cuatro palabras nada más; y volví y me colé en la casa» (*FyJ*: 203).

El *flashback* continúa en las secuencias siguientes, 40A (cuya didascalía se inicia con la advertencia «Ha pasado un tiempo»; g: 15) y 42, ambas localizadas en la misma Casa Fortunata en Cava de San Miguel, separadas –o, más bien, enlazadas– por la brevísima 41 («Habitación Fonda: Juan, sentado en la misma postura, con la mirada distraída, sigue recordando»; g: 17), lo que indica que continúa la evocación iniciada al amanecer de aquella noche de bodas. El contenido narrativo de esas secuencias recoge lo que en la novela Juan le cuenta a Jacinta, en diferentes conversaciones a lo largo del episodio, acerca de sus frecuentes visitas, acompañado a veces de su amigo Villalonga, a la Cava de San Miguel, donde Fortunata vive con su tía Segunda Izquierdo y un picador, «querindango de Segunda» (según la denomina el narrador de la novela; *FyJ*: 209), en un ambiente de riñas, peleas, borracheras, que motivarán la decisión de Fortunata, al final de la secuencia 42, en respuesta al desafío de Juan:

JUAN. –*Pruébame que me quieres.*

Fortunata le mira largamente. Después dice:

FORTUNATA. –*¿Cómo?*

JUAN. –*Huye de tu casa conmigo.*

Ella no dice nada. Vuelve de nuevo a la vivienda y desaparece en ella. Juan no sabe si ha sido una negativa. Espera sin moverse. Se va a ir cuando nuevamente aparece ella con el mantón. Lo único que dice es: Juan, vámonos. Y echa a andar por la escalera abajo seguida de Juan (g: 18-19).

Episodio que recrea con notoria fidelidad el relato que hace Juan en la novela: «Un día le dije: «Si quieres probarme que me quieres, huye de tu casa conmigo». Yo pensé que me iba a decir que no [...]. La respuesta fue coger el mantón y decirme *vamos*»

(*FyJ*: 205). Importa notar que, si bien en el relato fílmico el protagonista recuerda ese episodio en la noche insomne en la fonda burgalesa, la novela sitúa la confidencia más adelante, «en Zaragoza, después que los esposos oyeron misa en el Pilar y visitaron la Seo» (*FyJ*: 204). Una ciudad que no aparece ni se menciona en el relato fílmico, que –como enseguida veremos– reduce sus localizaciones a Burgos, el tren que cruza las campiñas manchega y andaluza, es Sevilla. Por ello determinadas situaciones o episodios del viaje cambian también de escenario.

Así sucede con algo que la novela situaba precisamente en Zaragoza, cuando los recién casados, paseando por calles y plazoletas solitarias «se abrazaron y estuvieron estrechamente unidos, besuqueándose por espacio de un buen minuto» (*FyJ*: 207). Confirmando los temores de Jacinta («Si alguien nos viera...»), aparece una figura negra: «Era un sacerdote viejo. Cogiéronse del brazo los consortes y avanzaron afectando la mayor compostura. El clérigo, al pasar junto a ellos, los miró mucho» (*FyJ*: 207). La versión filmada lo muestra en la secuencia 43, situada en la Chopera (todavía en Burgos, acaso al día siguiente de su llegada), cuando Juan y Jacinta se están besando en un rincón, y pasa «un cura viejo y encogido [...]. Juan, advertido, deja de abrazarla y ambos simulan cogiéndose del brazo y yendo en dirección al clérigo con la mayor compostura. Se cruzan con él. Siguen caminando» (*g*: 20).

Pero la situación supera lo meramente anecdótico, para suscitar otro diálogo de inquisiciones y confidencias: «Me prometiste que me ibas a contar», recuerda Jacinta. Juan lo hace, comenzando por el principio: «Conocí a una mujer [...]. La encontré en una escalera. Estaba comiendo un huevo crudo» (*g*: 20-21); transcripción casi literal de cómo lo cuenta el personaje en la novela: «al subir la escalera de piedra, encontró una muchacha que se estaba comiendo un huevo crudo...» (*FyJ*: 202). Pero en este caso, la versión filmada no lo recrea en *flashback*, porque ya lo había mostrado en el capítulo 1, siguiendo el mismo orden de la novela, cuyos capítulos III y IV de la primera parte habían referido ese primer encuentro entre Juanito y Fortunata.

La confidencia se prolonga y amplía en un diálogo donde Santa Cruz explica, a su manera, algo de lo que se muestra en las secuencias 40 y 40A. Pero el guionista aprovecha para poner ahora, en labios del personaje, algunas de las consideraciones morales que éste formulaba en la novela y que, lógicamente, no cabría situar en aquellas escenas de *flashback*:

Esta gente del pueblo no tiene moral. No conoce la dignidad... Sólo les mueven sus pasiones o el interés [...]. Parece mentira que todo aquello me divirtiera. Pero estaba ciego: Tenía entonces la manía de lo popular... Ella era como un pequeño animal, como una salvaje... No sabía leer ni escribir, pero tenía buen corazón [...]. Tenía buen corazón... ¡Pobre nena! (g: 23-24).

Esa compasiva exclamación, dicha «en voz muy baja» (indica la didascalía) es el elemento que motiva la evocación que ocupará la secuencia siguiente, anunciada así en ésta: «Jacinta no ha podido oír. Detiene la marcha. Ambos se abrazan, pero el pensamiento de Juan está lejos de allí, en otro lugar» (g: 24).⁷ La escena que él recuerda (Secuencia 44: «Interior noche / Cuarto en trastienda platería») se sitúa en «la habitación donde Fortunata y Juan se encuentran. Es un cuarto desnudo con una cama [...]. Se abrazan despacio. Entrelazados, se buscan y se besan sin descanso [...] formando un solo cuerpo, hacen el amor» (g: 25). Por supuesto que nada de ello estaba explícito en el texto de la novela, aunque sí las palabras que, «en una pausa» y tras mirar «a la mujer largamente», dice el hombre: «Tienes los ojos como dos estrellas» (g: 25). Más adelante, cuando ya están en Sevilla, Juan le confesará a su esposa: «¡Si la hubieras visto...! Fortunata tenía los ojos como dos estrellas» (FyJ: 226).

La secuencia siguiente (45. Interior día / Catedral) ejemplifica otra de las particularidades de la versión filmada respecto a su referente literario; en el orden de los sucesos se producen leves alteraciones, también debidas a la reducción y concentración de escenarios urbanos. En la novela, la visita a la catedral de Burgos, se produce, como parecería obligado, en la mañana inmediatamente siguiente a la llegada de los viajeros a la ciudad; la versión filmada la retrasa algunos días, sin dedicarle la detallada atención que tiene en el relato literario, pero convirtiéndola en otro motivo de evocación: «La contemplación del sitio le vale al hombre para aislarse vivamente y así, al mismo tiempo que sus ojos van descubriendo las columnas, los cuadros y las imágenes, surge, vivo, el recuerdo» (g: 26).⁸

En esta ocasión, lo recordado (secuencia 46. Interior noche / Trastienda platería) es una de las escenas de juerga, vino y violencia,⁹ en la casa que comparte José Izquierdo con la viuda de un platero, y en las que participan también su hermana Segunda Izquierdo y el picador, en presencia de Fortunata, Juan, su amigo Villalonga y la amante ocasional de éste. El referente literario está

en lo que Santa Cruz le cuenta a su esposa cuando pasean «por las arboledas de Torrero», en Zaragoza:

¡José Izquierdo! [...] Este tal le sorbió los sesos a una pobre mujer, viuda de un platero y se casó con ella [...]. Todo el santo día estaban riñendo, de pìco se entiende... ¡Y qué tienda, hija, qué desorden, qué escenas! Primero se emborrachaba él solo, después los dos a turno [...]. Segunda empezó por presentarse todos los días en la tienda de la Concepción Jerónima, y armar un escándalo a su hermano y a su cuñada [...]. A las dos semanas de aquellos dimes y diretes, de tanta bronca y de tanto escándalo entre los hermanos Izquierdo, y entre Izquierdo y el picador, y tía y sobrina, se reconciliaron todos, y se acabaron las riñas y no hubo más que finezas y apretones de manos (FyJ: 209).

De su relato proceden también algunas de los insultos que, en el calor de la discusión, le dirige Segunda a su hermano: «¡Presidario de mierda, revolucionario de barricadas, torero de invierno, piojoso!» (g: 27), que reproducen lo que Juan dice del tío de Fortunata: «presidario y revolucionario de barricadas, torero de invierno» (FyJ: 209).

Como noté, la lectura de Camus reduce las ciudades visitadas en el viaje de novios a Burgos y a Sevilla; de modo que, concluida la estancia en la capital castellana, el relato audiovisual nos muestra a los viajeros ya en el tren, donde continúa el interrogatorio de Jacinta y las confesiones de Juan,¹⁰ en cuyos parlamentos se reproducen fragmentos de los diálogos novelísticos, aunque correspondan a otros lugares y situaciones. Así, cuando ella ríe y su esposo le pregunta la causa, su explicación («De pensar en la cara que hubiera puesto mamá si le entras por la puerta una nuera de mantón, sortijillas y pañuelo en la cabeza»; g: 9) reproduce casi literalmente un comentario de Jacinta, poco después de cruzarse con el clérigo: «¿Sabes de qué me río? De pensar en la cara que habría puesto tu mamá si le entras por la puerta una nuera de mantón, sortijillas y pañuelo a la cabeza...» (FyJ: 208). El diálogo entre los esposos en el tren desembocará, como en secuencias anteriores, en otra evocación del pasado, introducida por la habitual justificación: «Juan se cambia de asiento. Viene junto a ella, que está vuelta hacia el paisaje. [...] Juan la coge del hombro. Ella inclina la cabeza hacia él. Ante Juan aparece en un rápido recuerdo la imagen de» (g: 30). La frase de la didascalia queda cortada, como indicio de la rápida transición a la secuencia 47A. Una secuencia que merecería especial comentario, porque, como

sucede casi inmediatamente después, con la 47C, se suprimirá en lo filmado.¹¹

Ambas tienen idéntica localización temporal y espacial («Exterior día / Terraza pichones»), y su contenido es brevísimo, además de totalmente silencioso: en la primera, «Fortunata en una terraza soleada, entre palomas, da de comer a los pichones desde su boca. Juan está con ella» (g: 31); en la segunda «la vuelve a ver entre las palomas con un pichón apretado contra el pecho y mirándole cuando él se acerca sonriéndole y ofreciéndose. La imagen llena de sol se escapa, se va desvaneciendo» (g: 34). El referente de ambas situaciones está en otra de las confidencias de Santa Cruz, en la noche sevillana que luego comentaré:

Criaba los palomos a sus pechos. Como los palomos no comen sino del pico de la madre, Fortunata se los metía en el seno, ¡y si vieras tú qué seno tan bonito!, sólo que tenía muchos rasguños que le hacían los palomos con los garfios de sus patas. Después cogía en la boca un buche de agua y algunos granos de algarroba y, metiéndose el pico en la boca, les daba de comer... (FyJ: 226-227).

Entre esas dos secuencias se sitúa la 47B, que recrea el momento crucial en el que Jacinta conoce al fin el nombre de la antigua amante de su esposo. En la novela, esto sucede cuando los viajeros están en Valencia, de regreso a su alojamiento, después de haber «oído media *Africana* en el teatro de la Princesa» (FyJ: 220-221). La joven esposa siente otra vez la curiosidad («el nombre *nene*, el nombre nada más»), y «ya estaban las cabezas sobre las almohadas, cuando Santa Cruz echó perezoso de su boca estas palabras:

—Pues te lo voy a decir; pero con la condición de que en tu vida más... en tu vida más, me has de mentar ese nombre, ni has de hacer la menor alusión... ¿entiendes? Pues se llama...

—Gracias a Dios, hombre.

Le costaba mucho trabajo decirlo. La otra le ayudaba.

—Se llama For...

—For...narina.¹²

—No. For...tuna...

—Fortu...nata.

—Eso... Vamos, ya estás satisfecha. (FyJ: 221-222).

La versión filmada localiza la secuencia en «Interior día / Vagón tren» y la abre con el requerimiento de Jacinta, que reclama la atención del marido, ensimismado en sus recuerdos de la terraza

de los pichones: «¿Cómo se llamaba o cómo se llama?» A lo que Juan responde: «Té lo voy a decir pero con la condición de que en tu vida no has de hacer la menor alusión, ¿entiendes?». El resto del diálogo, que refleja la dificultad de la situación, reproduce casi literalmente lo escrito en la novela:

JACINTA. – Sí... Dímelo.

JUAN. – Se llama For...

Le cuesta decirlo. Ella le ayuda.

JACINTA. – For... narina.

JUAN. – No. Fortu... na...

JACINTA. – Fortunata.

JUAN. – Fortunata. Ya estás satisfecha (g: 32-33).¹³

La didascalía que cierra la secuencia («Ella vuelve a refugiarse bajo su brazo y su mirada se distrae con el paisaje. Juan busca hacia el frente la imagen de Fortunata») justifica e introduce la evocación que seguirá, correspondiente a la secuencia 47C (la segunda en la terraza de los pichones), antes comentada.

A estas alturas del viaje se produce –en el relato novelesco y, consecuentemente, también en el fílmico– un importante giro: «¿Sabes lo que se me ha ocurrido? –dijo Santa Cruz a su mujer dos días después en la estación de Valencia–. Me parece una tontería que vayamos tan pronto a Madrid. Nos plantaremos en Sevilla. Pondré un parte a casa. / Al pronto Jacinta se entristeció. Ya tenía deseos de ver a sus hermanas, a su papá y a sus tíos y suegros» (FyJ: 222). La versión filmada, como suprimió el periplo valenciano, sitúa la secuencia 49 («interior noche / Cantina estación») cuando «Juan y Jacinta esperan un trasbordo» en un lugar indeterminado. Mientras aguardan que les sirvan un café, él informa a su esposa:¹⁴ «Puse un parte a casa. Les dije que no podíamos dejar de ir a Andalucía»,¹⁵ a lo que ella replica: «Ya les echo de menos» (g: 35).

De modo que, tras una secuencia de transición (50. «Interior-exterior día / itinerario de trenes» / Diversos lugares. / El tren avanza por la llanura de La Mancha. / Se suceden los paisajes tras los cristales de las ventanillas. Vides. Más tarde los olivos. Los grandes ríos. El campo andaluz. Sobre todo ello, el ruido fatigoso del tren»; g: 37), las sucesivas se localizan en Sevilla: una plazuela y un figón del barrio de Santa Cruz, la secuencia 51; el patio de la fonda en que se hospedan, la 52; la habitación en esa fonda, la 53 y la 55. Y, como último *flashback* del episodio, en la ya conocida trastienda de la platería, la 54.

En esta etapa sevillana concluye no sólo el viaje de los recién casados, sino el proceso de desvelamiento que se ha ido fraguando desde Burgos: la gradual confesión de Santa Cruz, hasta ahora cuidadosamente medida, culminará de manera desbordante cuando ambos regresan a su hospedaje, tras haber tomado varias (él, «muchas») cañas de manzanilla en «un bodegón de Triana» (que la versión filmada traslada al barrio de Santa Cruz); ya en la fonda, son invitados a «tomar algo» en el banquete nupcial que unos «españoles anglicanizados de Gibraltar» celebran en el comedor (que la versión audiovisual traslada al patio). Hasta que «Jacinta presintió la jarana, y, tomando una resolución súbita, tiró del brazo a su marido y se lo llevó» (FyJ: 224). Lo acertado de la decisión se comprueba cuando, ya en su cuarto, Juan culmina la confesión iniciada en Burgos y que ahora (*in vino veritas*) brota de manera incontrolada, como «el vómito físico, producido por un emético muy fuerte» (FyJ: 236):

Todas mis faltas las veo claras esta noche. No sé lo que me pasa; estoy como inspirado... tengo más espíritu, créetelo... [...] ya no puedo más: mi conciencia se vuelca como una urna llena que se cae... así, así; y afuera todo... [...] Es que la conciencia se me ha subido aquí al cuello, a la cabeza, y me pesa tanto, que no puedo guardar bien el equilibrio... (FyJ: 227-228).

Es de notar que esas frases, y otras similares en el largo parlamento del Juan novelístico, faltan en la versión audiovisual (acaso porque se supone que la situación y el actor lo expresarán sobradamente). En cambio, sí se recoge todo lo que en esta confesión final hay de reflexión moral sobre su propio comportamiento, en relación con Fortunata:

Yo te estaba mirando todos los días como mira el burro a la flor sin atreverse a comérsela [...] Ella me quería... Tengo que ser franco... Me quería... Estaba convencida que yo no era como los demás; que era la hidalguía, la decencia, la nobleza, el acabóse de los hombres.... ¡Nobleza ¡Qué sarcasmo! ¡Decencia porque se lleva una ropa que se llama levita...! La verdad ante todo... El pobre siempre está debajo, ésa es la verdad. El rico hace lo que le da la gana, ésa es la verdad... Ella me quería y a mí cada día me pesaba más la carga que me había echado encima... Si la mando echarse al fuego, se hubiera echado... me quería... (g: 41-43).¹⁶

Compárese con lo que leemos en la novela:

Seamos francos; la verdad ante todo... me idolatraba. Creía que yo no era como los demás, que era la caballerosidad, la hidal-

guía, la decencia, la nobleza en persona, el acabose de los hombres... ¡Nobleza!; ¡qué sarcasmo! [...] ¡Decencia porque se lleva una ropa que llaman levita!... [...] El pobre, siempre debajo; el rico hace lo que le da la gana. [...] Cada día me pesaba más la carga que me había echado encima [...]. Si le mando echarse al fuego por mí, ¡al fuego de cabeza! (FyJ: 228-229).

Además de esa afirmación sobre la fidelidad de Fortunata, la confesión de Santa Cruz en la novela incluye alusiones que la versión audiovisual trasladó a secuencias anteriores («tenía los ojos como dos estrellas [...], criaba los palomos a sus pechos»), para concluir contando cómo dio fin a aquellas relaciones, con su vergonzosa reacción ante las amenazas de José Izquierdo porque su sobrina está «*cambrí de cinco meses...*» (FyJ: 229). La versión filmada recrea esa situación en la secuencia 54 (Interior noche / Trastienda platearía), introducida por el habitual mecanismo evocador, al final de la secuencia precedente: «Juan sigue musitando palabras inconexas. Sigue oyéndose la fiesta del patio. Atropelladamente vienen imágenes del recuerdo que atormenta a Juan» (g: 43).

Lo que Juan recuerda es otra de las violentas peleas entre José Izquierdo y el picador, animados por Juan y su amigo Villalonga, en presencia de Fortunata y las demás mujeres habituales en esas juergas; en el momento en que «sale a relucir una navaja [...], los señoritos dan un paso atrás», iniciando la retirada. Es entonces cuando «suena la voz cavernosa de José Izquierdo [...] –Tú... [...] Fortunata está de cinco meses... No te vas a ir ahora...».¹⁷ La secuencia concluye así: «Izquierdo mueve la mano con el cuchillo. Finalmente, Juan le golpea varias veces y cae. Luego corre por el estrecho pasillo alejándose de la mirada de Fortunata que no se ha movido, que no ha cambiado la expresión ausente y llena de amor hacia él» (g: 45). Traducción bastante libre –y situada en otro lugar– del relato que hace Santa Cruz en la novela.

El último a quien vi fue a Izquierdo; lo encontré un día subiendo la escalera de mi casa. Me amenazó; díjome que la Pitusa estaba cambrí de cinco meses... ¡Cambrí de cinco meses...! Alcé los hombros... Dos palabras él, dos palabras yo... alargué este brazo, y plaf... Izquierdo bajó de golpe un tramo entero... Otro estirón, y plaf... de un brinco el segundo tramo... y con la cabeza para abajo... (FyJ: 229.230)

La secuencia 55 nos devuelve a la habitación de la fonda sevillana, donde concluye la confesión de Santa Cruz:

JUAN.—Merezco que me desprecies... La dejé tirada después... de divertirme con ella... la dejé abandonada por las calles... hice que su destino fuera el destino de las perras...

Jacinta lo abraza con fuerza, lo acaricia.

JACINTA.—No me cuentes más ya... Es preciso que te acuestes y procures dormir...

Juan busca estrecharse aún más a su mujer.

JUAN.—Dime que me vas a perdonar... Di que sí.

JACINTA.—Cálmate... olvídalo todo, cálmate

Y le arrulla como se arrulla a los niños. Juan busca su cuerpo como si estuviera muerto de frío. Por la ventana entra ya la luz del amanecer (g: 46-47).

Aquí concluye el episodio del «Viaje de novios» en el guion (y en la versión audiovisual) de Mario Camus, que suprime cuanto la novela refiere en las páginas finales del capítulo: a la mañana siguiente, las consecuencias de aquella confesión nocturna (él, «como avergonzado»; ella, «que era la misma prudencia, [...] tan afable y cariñosa como de costumbre»; *FyJ*: 231); en la prolongación del viaje hasta Cádiz, el relato de la definitiva ruptura de Santa Cruz con su amante: «no la he vuelto a ver más ni he tenido noticias de ella» (*FyJ*: 233); hasta regresar a Madrid, donde contarían «todas las peripecias del viaje (menos la escenita de la noche aquella)...» (*FyJ*: 237).

Inútil precaución, porque Fortunata volverá a aparecer en sus vidas.

NOTAS

¹ En Pérez Galdós, 2018, pp. 197-237; a esa edición remiten los textos que citaré, indicando, tras las abreviaturas *FyJ*, las páginas correspondientes.

² <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta/fortunata-jacinta-capitulo-2/4177078/>>

³ En Camus [1980], pp. 6-47; en los fragmentos que citaré indico, tras la abreviatura *g*, las páginas correspondientes.

⁴ Transcribo el texto respetando la disposición tipográfica del original mecanografiado.

⁵ Las palabras «el luto» están subrayadas a lápiz en el original.

⁶ En el original mecanografiado, inmediatamente antes del diálogo («JUAN / ¿Qué pasa ahora?»), hay una anotación manuscrita: «Cambio de tono».

⁷ Al final de la secuencia, en el original mecanografiado puede leerse (no sin dificultad, porque está borroso)

esta observación: «Esta secuencia es muy complicada. Estudiarla mucho».

⁸ El original mecanografiado muestra aquí una anotación manuscrita: «Hay un órgano lejano y reverberante». Música que en la versión filmada se funde, al final de la secuencia, con los cantos y palmas de la juerga evocada en la siguiente.

⁹ También en esta página del original mecanografiado hay varias anotaciones manuscritas (algunas difícilmente legibles en la copia que manejo) que ponderan la dificultad de la escena; así esta: «Estudiar conjuntamente ésta y la 54 / X discusión / pelea / X Progresión —algo así» (*g*: 27). La versión filmada modifica bastante esta secuencia: quede su análisis detenido para otra ocasión.

¹⁰ Cfr.: «el vagón del ferrocarril encarna el confesonario perfecto», Godón, 2009.

¹¹ En el original del guion, después de la secuencia 47, hay esta anotación manuscrita: «Secuencia 48 suprimida».

- ¹² Cfr. a propósito de ese nombre el interesante artículo de Krow-Lucal, 1995.
- ¹³ En el original mecanografiado, al margen de ese diálogo, hay esta anotación manuscrita: «cambiando quizá el juego. / Depende de cómo lo digan los actores». En efecto, en la versión filmada el diálogo se reduce sustancialmente, suprimiendo la alusión a *la Fornarina*: «–Sí, dímelo. / *Tras una larga pausa, mientras mira por la ventanilla*: –Se llamaba Fortunata. / –Fortunata. / –Fortunata, ¿ya estás satisfecha?».
- ¹⁴ En el original mecanografiado, inmediatamente antes de la didascalia que sitúa a los personajes en la cantina, hay esta anotación manuscrita: «Juan viene de poner el parte».
- ¹⁵ En la intervención de Juan, el original mecanografiado muestra algunas correcciones manuscritas, que ofrecen otra lectura: «Puse el parte a casa. Les expliqué todo. ¿Lo entendieron muy bien? Les dije que no dejaremos de ir a Andalucía».
- ¹⁶ En el original mecanografiado la frase –que repite literalmente el texto de la novela– aparece subrayada manuscrita y encerrada en un paréntesis.
- ¹⁷ En el original mecanografiado, esa frase está tachada, y se añade esta, manuscrita: «–Y ¿por eso te quieres ir tú? ¡Eh! ¿Es por eso?». En la versión filmada –bastante modificada también en toda esta secuencia– el diálogo queda así: «–Fortunata está de cinco meses. ¿Lo sabías? / –Sí. / –Y por eso te quieres ir. ¿Es por eso?». Líneas más abajo, al margen de la didascalia, se lee esta anotación, también manuscrita: «Izquierdo acorrala a Juan cuando éste se va (pasillo) / Le habla / Juan se asusta / Villalonga ayuda...».

BIBLIOGRAFÍA

- Camus, Mario [s. a. 1980], «*Fortunata y Jacinta*», de Benito Pérez Galdós. Capítulo segundo / Dirección: Mario Camus [cuaderno mecanografiado; inédito].
- Faulkner, Sally (2004), «Re-vising the Nineteenth-century novel: Gender and the adaptations of *Fortunata y Jacinta* and *La Regenta*», *Literary adaptations in Spanish cinema*, London. Tamesis, pp. 97-108.
- Figueroa-Meléndez, Manuel (1990-1991), «Dos viajes de novios; Galdós y Emilia Pardo Bazán ante un mismo tópico literario», *Revista de Estudios Hispánicos*, 17-18, pp. 55-64.
- George, David, R. (2009), «Restauración y transición en la *Fortunata y Jacinta* de Mario Camus», F. López, E. Cueto Asín y D. R. George, Jr. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla*, Madrid: Iberoamericana, pp. 53-71.
- Godón Martínez, Nuria (2009), «Viaje hacia los adentros: El tren como complejo metafórico en la narrativa galdosiana». *Actas del V Congreso de historia ferroviaria*. Editado por Domingo Cuéllar Villar y Miguel Muñoz Rubio. CD-ROM. Madrid: Fundación de Ferrocarriles Españoles; accesible en: <http://www.docutren.com/HistoriaFerroviaria/PalmaMallorca2009/pdf/050205_Godon.pdf>.
- González Herrán, José Manuel (2017), «Do escrito ao filmado: o comezo e o final de *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós, 1887 / Mario Camus, 1980)», en A. Requeixo, ed., *Entre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 449-46.
- González Herrán, José Manuel (2018a), «El guion de *Fortunata y Jacinta*, de Mario Camus (1980)», en G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, tomo I, Madrid: Visor Libros, pp. 1073-1086.
- González Herrán, José Manuel (2018b), «Evaristo Feijoo, de *Fortunata y Jacinta*: entre Emilia Pardo Bazán (1887) y Mario Camus (1980)», en: Y. Arencibia, G. Gullón, V. Galván González et al. (eds.), *La hora de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 854-867; accesible en: <<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/10353>>
- González Herrán, José Manuel (2019), «Mario Camus lee *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós», en J. M. González Herrán, M. L. Sotelo Vázquez, B. Ripoll Sintes (eds.), *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Gullón, Germán (ed.) (1986), «*Fortunata y Jacinta*» de Benito Pérez Galdós, Madrid, Taurus.
- Jorrat, Indiana (2014), «*Fortunata y Jacinta* de Mario Camus o la tensión entre lo local y lo universal», en P. J. Pardo y J. Sánchez Zapatero (eds.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 97-102.
- Kronik, John W. (1982), «Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*», en J. Amor y Vázquez y A. David Kossof (eds.), *Homenaje a José López Morillas*, Madrid: Castalia; recogido en Gullón, 1986, pp. 254-274.
- Krow-Lucal, Marta G. (1995), «Fornarina / *Fortunata*. Rafael, Fernández y González y la creación galdosiana», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992 [sic, por 1993])*, I, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 393-401.
- Pérez Galdós, Benito (2018), *Fortunata y Jacinta*, edición, introducción y notas de María Luisa Sotelo Vázquez y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Penguin Clásicos.
- Raphaël, Suzanne (1968), «Un extraño viaje de novios», *Anales Galdosianos*, 3, pp. 35-49.
- Smith, Paul Julian (2006), «The Classic Serial: Public Service, Literarity, and the Middle-brow (*Fortunata y Jacinta* [1980] and *La Regenta* [1995])», *Television in Spain: from Franco to Almodóvar*, Liverpool: Tamesis, pp. 27-57.
- Willem, Linda (2018), «Las dos lunas de miel “góticas” de *Fortunata y Jacinta*», en: Y. Arencibia, G. Gullón, V. Galván González et al. (eds.), *La hora de Galdós*. Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 854-867.

BREVES REFLEXIONES sobre la actualidad de Benito Pérez Galdós

Galdós sigue estando de actualidad, aunque es evidente que debería estarlo mucho más y ser más leído no sólo por los estudiantes ya en el bachillerato, sino por la sociedad española en general. Las razones que se pueden esgrimir para justificar dicho interés son varias. En primer lugar, hay que subrayar que Galdós fue quien captó mejor los acontecimientos históricos y el palpito de vida que éstos producían en la sociedad de su tiempo, y que él reflejó con extraordinaria maestría tanto en sus *Episodios nacionales* como en sus novelas, siempre integrando personajes reales, históricos, y entes de ficción, fruto de la observación directa y atenta de la realidad, como prescribía el realismo decimonónico. El objetivo de Galdós era dar una imagen de la vida en el fiel de la balanza, entre la exactitud y la belleza de la reproducción, como sostiene a la altura de 1897 en el discurso de entrada en la RAE, «La sociedad presente como materia novelable»:

Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (Galdós, 1972: 175).

En segundo lugar, también porque Galdós desde 1870 prestó especial atención al análisis de la clase media, por considerarla protagonista fundamental de la historia decimonónica en su vertiente

política, económica y social, a la vez que receptora de la misma, tal como propone en el texto canónico sobre el realismo, «Observaciones sobre la novela española contemporánea»:

Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reforma, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto de bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese desempeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban a las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo eso (Galdós, 1972: 118).

La prueba más fehaciente de este interés por la clase media se produce muy temprano, a partir de las novelas de tesis: *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia de León Roch* y, sobre todo, en las novelas contemporáneas, o novelas naturalistas, que se inauguran con *La desheredada* en 1881 y se cierran con *Fortunata y Jacinta* en 1887, con títulos tan emblemáticos como *Tormento*, *La de Brindgas*, *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Lo prohibido* o *Miau*. Novelas en las que Galdós pasa revista a los principales problemas de dicha clase social mediante la creación de un microcosmos novelesco autónomo nutrido por una multitud de personajes, que encarnan a verdaderos seres de carne y hueso con los que fácilmente se identificaron los lectores de su tiempo y que, como paradigma de valores universales, posteriormente sedujeron a María Zambrano, Max Aub o Luis Cernuda y siguen seduciendo al lector actual, así Isidora Rufete, Miquis, Tormento, el amigo Manso, Ido del Sagrario, Mauricia la Dura, Estupiñá, Fortunata, Juanito Santa Cruz, doña Lupe, la de los Pavos, o Maximiliano Rubín..., por mencionar sólo algunos de los más importantes en las novelas contemporáneas, sin olvidar a Tristana, Ángel Guerra, Benigna o Torquemada, ya en últimos años del siglo. En todos ellos se encarnan las virtudes y los defectos del ser humano a la vez que reflejan las características y el lenguaje de la clase social a la que pertenecen sin descuidar nunca el contexto histórico en el que viven.

Hoy, cien años después de la muerte de Galdós, en Madrid, el 4 de enero de 1920, sus novelas se siguen leyendo y editando,

muchas son las ediciones recientes y, a buen seguro, a lo largo de este año aparecerán algunas más. Entre las últimas, cabe mencionar *Marianela* (Sotelo, 2016) y *Fortunata y Jacinta* (Sotelo; Sotelo, 2018), así como la edición de las series de *Episodios nacionales*, que está llevando a cabo con mano maestra Ermitas Penas en la Biblioteca Castro. También está en marcha el proyecto de la Comunidad de Madrid y el Instituto Cervantes de traducción al chino, además de a prácticamente todas las lenguas europeas –francés, inglés, alemán, italiano y portugués–, con la intención de internacionalizar más la obra del novelista que hizo de la capital el centro de muchas de sus novelas como en dos *episodios*, *El 19 de marzo* y *El 2 de mayo*. En el mundo universitario se siguen realizando tesis y trabajos de investigación sobre el autor de *Fortunata y Jacinta* a la luz de las teorías literarias más actuales; así como se continúa estudiando la obra de Galdós en relación a sus modelos europeos, Balzac, Zola, Dickens y, en menor medida, Tolstoi. Terreno que conviene seguir explorando para poner de manifiesto hasta qué punto la novela española del último tercio del siglo XIX está a la altura y en perfecta sintonía con la que se practicaba en esos momentos en Francia e Inglaterra. A la vez que no conviene olvidar la raíz cervantina del arte galdosiano, pues, si bien es cierto que todos los novelistas decimonónicos tuvieron que volver forzosamente la vista a Cervantes, dada la pobreza de nuestra novela dieciochesca, el novelista que fue capaz de integrar más y mejor el arte cervantino en su quehacer narrativo fue, indiscutiblemente, Galdós. Cervantes y, sobre todo, la atenta lectura de *El Quijote* está presente no sólo en la configuración de algunos de sus personajes más emblemáticos, véase Isidora Rufete, Maximiliano Rubín o Ángel Guerra, sino que es también de Cervantes de quien toma determinados recursos y estrategias narrativas, tal es el caso de la quijotesca historia de Grisóstomo y Marcela utilizada por Galdós como hipotexto en *La campaña del Maestrazgo* (Sotelo, 2013).

Hay, todavía, una tercera cuestión importante a tener en cuenta en el panorama literario español, se trata de comprobar si tuvo continuidad y si persiste aún el magisterio del autor de *Fortunata y Jacinta* sobre algunos de los novelistas españoles de los siglos XX y XXI. Revisando la producción de los narradores desde la más inmediata postguerra hasta la actualidad, podríamos mencionar una serie de autores de distinta valía que han leído y, en cierta medida, han escrito bajo el magisterio galdosiano. Una revisión exhaustiva exigiría un espacio del que no disponemos aquí,

pero me basaré en tres ejemplos que considero paradigmáticos en tres momentos distintos del desarrollo de la novela española de los siglos xx y xxi: Miguel Delibes, Eduardo Mendoza y, más recientemente, Fernando Aramburu, cada uno con sus peculiaridades distintivas, su propia poética narrativa, pero en los que en algún momento de su trayectoria los ecos del realismo decimonónico, convenientemente metamorfoseados, así como algunos de los procedimientos de escritura y documentación, les acercan sensiblemente al proceder galdosiano.

Además, sin entrar ahora en un análisis pormenorizado es de justicia subrayar que muchos de los procedimientos y estrategias narrativas plenamente desarrolladas por los novelistas del siglo xx tienen su origen en las novelas galdosianas, el estilo indirecto libre, el monólogo interior, la segunda persona narrativa, el multiperspectivismo o la novela dialogada, entre otros.

Delibes no se declaraba especialmente aficionado a Galdós según sus propias palabras en las *Conversaciones* con César Alonso de los Ríos, sino que reconocía sentirse más cercano a Baroja, sin embargo, se percibe la huella del autor de *Doña Perfecta* en las novelas que describen las costumbres de la pequeña ciudad de provincias, empezando por la pintura del ambiente y la atmósfera de la mística y fría ciudad de Ávila, en la que se desarrolla la trama de *La sombra del ciprés es alargada*. Así como también está presente la huella de Galdós en cierto naturalismo de los personajes y en las minuciosas descripciones de la malograda y mutilada por la censura *Aún es de día*, que certeramente la crítica relacionó en su día con la minuciosidad descriptiva del autor de *La desheredada*. Y más allá de estas novelas primerizas, y, sobre todo, de la segunda de ellas, de la que el autor no se sintió nunca satisfecho, yo añadiría que Delibes, como Galdós, es fundamentalmente novelista de personajes dentro de una historia. La factura de algunos personajes de Delibes tan entrañables como don Eloy, el anciano jubilado de *La hoja roja*, y su rústica y afectiva criada, la Desi, no se entenderían correctamente sin el eco de los múltiples cesantes y otros personajes de extracción humilde que pululan por el universo narrativo galdosiano. También se podría establecer un paralelismo entre ambos autores en lo concerniente a la propiedad en el uso de los diferentes registros del lenguaje en sus novelas. Ya en tiempos de Galdós, la crítica subrayaba el extraordinario dominio del lenguaje y la gran capacidad del autor para hacer hablar a los personajes de acuerdo con su estatus social y con las peculiaridades de su personalidad. Ello era así, porque como acreditan todos los que

le conocieron y trataron, Galdós era un hombre muy reservado, observador agudo y con una gran memoria, al que le gustaba más escuchar que hablar. De ahí su facilidad para reproducir con igual exactitud el lenguaje desgarrado, popular y castizo de la Sanguijuelera, o la sensatez y corrección de Miquis en *La desheredada*; la voz bronca de Mauricia, la Dura, «más de hombre que de mujer y su lenguaje vulgarísimo, revelando una naturaleza desordenada, con alternativas misteriosas de depravación y de afabilidad» (Galdós, 2018: 635), siempre con una jerga descarada y castiza; la verborrea enloquecida de Ido del Sagrario, o las incorrecciones fonéticas y de vocabulario de la bella Fortunata, en la novela homónima. Otro tanto se podría decir de Miguel Delibes, cuyas novelas son un gran depósito de palabras que reflejan de forma extraordinariamente precisa la psicología y el estatus social de sus personajes, valgan sólo algunos ejemplos, el lenguaje popular y castizo de las criadas en *El príncipe destronado*, el rico léxico rural del señor Cayo y, por encima de cualquier otro ejemplo, el lenguaje torrencial, reiterativo, lleno de muletillas y clichés, que empieza por ser acusatorio para irse transformando progresivamente en autoinculpatorio, en el magnífico soliloquio verbal de Carmen en *Cinco horas con Mario*. Probablemente el precedente a las particularidades del habla, de la lengua oral, que Delibes refleja tan bien en algunas de sus mejores novelas, tanto de ambiente rural como urbano, haya que buscarlo de nuevo en Galdós, pues tal como subrayaba premonitoriamente Emilia Pardo Bazán, defendiendo a Galdós frente a los que le acusaban de no tener estilo y de no usar un lenguaje académico, ése fue un hallazgo extraordinariamente novedoso, que sólo iba a ser valorado bastantes años después:

Galdós prefiere el lenguaje hablado; y esto, que obedece a una fórmula y un programa de sinceridad literaria, será, andando el tiempo, contado por mérito más que por descuido. En los libros de Galdós hay un tesoro, un caudal léxico, giros, palabras, idiotismos corrientes, formas, ya canallescas, ya amaneradas; la oratoria de la plebe, la jerga parlamentaria o política, lo pasajero y lo estratificado del idioma. En esto también Galdós es exuberante, y de todo se prenda, y todo lo recoge, y a todo encuentra su interés particular. En su estilo hay dos cualidades de primer orden: la personalidad y la vibración íntima, reflejo de su sensibilidad de artista (Pardo Bazán, 1891: 57).

Volviendo a Delibes, concretamente a la última obra, *El hereje*, novela homenaje a su ciudad natal Valladolid, que el autor no qui-

so considerar propiamente histórica aunque utilizase muchos de los recursos propios del género. En ella, para tejer la trama novelesca, Miguel Delibes sigue un procedimiento muy semejante al de Galdós en los *Episodios nacionales*, es decir, una documentación exhaustiva para la reconstrucción del andamiaje de unos hechos históricos sobre los que situar una mezcla deliberada de personajes reales y personajes de ficción que, sin renunciar a las señas de identidad características del autor vallisoletano, se sustentan sobre una importante documentación y bagaje de lecturas. Aunque el caso de Delibes no se trate de la reconstrucción de la historia reciente, como ocurre en las sucesivas series de *Episodios galdosianos*, desde la guerra de la Independencia a la Restauración borbónica, y que es, indudablemente, el gran logro de Galdós (Penas, 2019), sino de la reconstrucción de un pasado histórico lejano, circunscrito a los dos autos de fe que tuvieron lugar en Valladolid en el siglo XVI, y que fueron paradigma de la intolerancia religiosa española. El procedimiento de escritura, sin embargo, pienso que es muy similar en ambos novelistas, abundante documentación histórica –en la que no falta, en el caso de Delibes, la fascinación por la *Historia de los heterodoxos* de Menéndez Pelayo– para poder tejer la ficción de forma verosímil y unos personajes reales, como los Cazalla, Leonor de Vivero, Carlos de Seso o doña Ana Enríquez, de los que, a través de la documentación histórica, podemos conocer su trayectoria y el papel decisivo que jugaron en la vida político-religiosa de la Castilla de la época, junto a unos personajes enteramente delibianos, como Cipriano Salcedo, el protagonista fiel a sus ideas luteranas hasta la muerte en la hoguera, o la ternura y la fidelidad de su nodriza Minervina Capa, en los que Delibes –como Galdós– hace gala de una extraordinaria perspicacia psicológica, a la vez que vuelve una y otra vez sobre las ideas matrices y obsesiones personales de toda su trayectoria narrativa: la infancia, la autenticidad, la fidelidad, la muerte, el desamparo del ser humano y, en definitiva, el retrato de la sociedad española de provincias. Galdós obraba de manera similar: junto a los personajes históricos, Zumalacárregui, Prim, Cánovas, deja también sus inconfundibles señas de identidad, el fermento de su liberalismo, en sus personajes de ficción que participan en la trama de los sucesos históricos narrados por el autor. Así, el protagonista de las primeras series Gabriel Araceli o el historiador de irónico nombre, Tito Liviano de la última, tan parecido a su autor. De la misma manera también conviene subrayar que Delibes, en *El hereje*, se documentó sobre el

léxico de la época en sus diferentes aspectos, marítimo, médico, rural o el referido a la indumentaria, y los usos cotidianos en aras a reforzar su verosimilitud y evitar anacronismos, y ello explicaría «la cautela en el uso del lenguaje, a fin de no poner en boca de los personajes formas idiomáticas impropias del siglo XVI», así como la frecuencia en la novela «de la modalidad del estilo indirecto predominante sobre el diálogo en notable proporción» (Senabre, 1998).

Dando un salto en el tiempo, otro autor que posibilita la comparación con Galdós es el primer Eduardo Mendoza, deudor del realismo decimonónico convenientemente actualizado que ha caracterizado su trayectoria narrativa. En cuanto a la influencia galdosiana, me refiero a las dos novelas más importantes de la primera etapa, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *La ciudad de los prodigios* (1986), en lo que ambas tienen de reconstrucción histórico-realista de la vida barcelonesa. En el caso de la primera, la acción se sitúa entre 1917 y 1919, es decir los años posteriores a la primera guerra mundial, en un ambiente de tensión revolucionaria entre burgueses y obreros con frecuentes episodios de pistolerismo y de creciente desarrollo del anarquismo, y la segunda en el tiempo de desarrollo urbano entre las dos exposiciones universales que tuvieron lugar en Barcelona en 1888 y 1929. Ambas siguen de cerca en lo que atañe a los procedimientos narrativos la estela galdosiana. A la que, por supuesto, hay que sumar la influencia de algunos otros ingredientes decimonónicos como la novela de folletín, de la que fueron fervientes lectores tanto Galdós como Baroja, este último uno de los autores más admirados por Mendoza, y cierto costumbrismo estilizado, despojado del casticismo más rancio y prosaico frecuente en algunas novelas del XIX. Por último, el género policíaco es un ingrediente fundamental en las novelas de Eduardo Mendoza que ha contribuido sin duda a su extraordinaria popularidad. En este sentido, aunque probablemente son muchos los modelos que el novelista barcelonés pudo tener en cuenta, conviene también apuntar que, cuando el género policíaco apenas se practicaba en España, Galdós fue pionero con sus colaboraciones periodísticas en el diario argentino *La Prensa*.

En el objetivo de Eduardo Mendoza de reconstruir el pasado histórico y a la vez permitir que el lector, independientemente de su estatus, pudiera reconocerse de alguna manera en él, se acerca al propósito galdosiano de acercar la historia al lector. En este sentido, la poética narrativa de Eduardo Mendoza –como

la de Galdós– se nutre eminentemente de hechos históricos del período en que sitúa y ambienta sus obras, pero nunca con frialdad académica, sino –como el autor de los *episodios*– insuflando a los sucesos históricos un auténtico palpito de vida a través de un abigarrado mundo de personajes e historias secundarias que conforman el relato y discurren siempre sin respetar la linealidad temporal, aspecto este último en que se diferencia del tratamiento del tiempo en los episodios de Galdós. Mientras que tanto el abigarrado mundo de personajes y la cantidad de historias secundarias insertas en la trama principal son también deudores de Galdós. Valgan dos ejemplos: *Fortunata y Jacinta* y, quizás el más evidente, una novela mucho menos conocida y leída, *Ángel Guerra*, que la profesora Noël Valis (1989) calificó de «novela monstruo», y, ya en su tiempo, Emilia Pardo Bazán comparó con la pintura de Rembrandt por la multiplicidad de figuras del cuadro trazadas con tal perfección que desbordaban y distraían la contemplación de la pintura del protagonista: «En Galdós –que es poco paisajista, al menos de paisaje rural– hay exuberancia de figuras, un hormigueo de cabezas puestas casi en un mismo plano, y todas estudiadas con escrupulosa atención, que recuerda *La ronda nocturna* de Rembrandt» (Pardo Bazán, 1891: 53).

Si en las novelas históricas galdosianas los sucesos históricos eran el cañamazo sobre el que se tejía la ficción narrativa con dos ingredientes fundamentales, el costumbrismo de herencia romántica y la estructura de la novela de folletín, con múltiples y enrevesados episodios, en las de Eduardo Mendoza, los hechos históricos están a merced de un relato poliédrico que conforma una original mistura de géneros, siempre, también como en Galdós, subordinados al objetivo principal de contar de forma verosímil una historia.

La documentación histórica, que juzgo fundamental en la poética narrativa del primer Mendoza, se sitúa siempre en una estructura compleja, «como quien arma un puzle» (Mendoza, 2003), fruto del juego combinatorio y, sobre todo, transgresor de diferentes géneros tanto de la literatura popular, como de la mejor tradición literaria culta. En el primer caso, sobresalen el relato policiaco y detectivesco que sirve de marco a la mayoría de sus novelas; la novela de folletín, de la que, sin duda a través de Galdós y Baroja, ha tomado esa facilidad para insertar, interrumpir y derivar historias secundarias que se entrecruzan y se dilatan como si se tratara de una materia elástica, al modo de las novelas por entregas decimonónicas o los actuales culebrones televisi-

vos. Además, Mendoza conoce bien la morfología de las novelas de aventuras, de Julio Verne o Emilio Salgari, entre tantos otros nombres propios del género.

En cuanto a las fuentes cultas de Mendoza, hay que mencionar a Cervantes, la novela picaresca y la gran novela realista decimonónica, Galdós, Dickens, Balzac y Tolstoi. Y una influencia más difusa de la ironía, la parodia y la sátira junto al humor del absurdo de raigambre valleinclanesca. Con todos estos mimbres y un gran dominio del lenguaje, en todos sus registros, desde la jerga popular al lenguaje jurídico-administrativo, con el que el autor se había familiarizado por su experiencia profesional como abogado, Eduardo Mendoza construye un universo narrativo rico y polifónico en el que también mezcla deliberadamente el catalán y el castellano. En este sentido, la crítica ha señalado la habilidad del autor para definir el perfil de sus personajes mediante las distintas maneras de hablar, tal como hacía Galdós.

En *La verdad sobre el caso Savolta*, Mendoza nos propone, a modo de lo que Galdós llamó «literatura de veleta», en referencia a la perspectiva abarcadora desde las alturas con que le gustaba contemplar Madrid, una visión panorámica de la ciudad de Barcelona desde una azotea, en la que se refugian el protagonista junto al idealista Pajarito de Soto, tras la visita al Mestre Roca, que disertaba sobre anarquismo en la trastienda de una librería. Escribe Mendoza a propósito de esta perspectiva pre-demiúrgica:

Juntos hicimos y deshicimos planes de amplio alcance, no sólo individuales. Discutimos minucias hasta el amanecer, recorrimos cada uno de los rincones de la ciudad dormida, poblados de mágicas palpitaciones. Si encontrábamos un portal abierto, nos introducíamos en el tenebroso zaguán alumbrándonos con una cerilla y remontábamos las escaleras hasta la azotea desde donde contemplábamos Barcelona a nuestros pies. Domingo Pajarito de Soto se sentía y su impresión no andaba desencaminada, el diablo cojuelo de nuestro siglo. Con su dedo extendido señalaba las zonas residenciales, los conglomerados proletarios, los barrios pacíficos y virtuosos de la clase media, comerciantes, tenderos y artesanos... (La verdad sobre el caso Savolta, 80).

Si se compara el pasaje anterior de la novela de Mendoza con el texto galdosiano titulado «Desde la veleta», publicado en el diario madrileño *La Nación* (25-10-1865), es decir, cien años antes, se observan no sólo coincidencias en la perspectiva elegida para retratar la ciudad, sino incluso coincidencias en la referencia li-

teraría al «diablo cojuelo», personaje legendario y popular de la obra de Luis Vélez de Guevara:

Es preciso confesar que el nido de la cigüeña es una magnífica tribuna donde más de un orador pudiera anatemizar la corrupción de la villa, y sería el más feliz de los mortales aquel que pudiera asirse a la campana como el buen Quasimodo, y contemplar, dando volteretas en el aire, el inmenso panorama que se extiende bajo el horizonte que describe la veleta en su incesante movimiento. Imaginemos una excursión a vista de pájaro; y ya que no podemos, como el diablo Cojuelo, levantar los tejados para registrar con nuestras miradas las interioridades de las habitaciones, ya encontraríamos asunto para divertirnos en la simple contemplación de las calles y de los dramas, sainetes y comedias que desenvuelven su complicada acción en más de una esquina (en Shoemaker, 1972:189)

Este texto de Galdós es fundamental para analizar sus extraordinarias dotes de observador de la vida cotidiana en su totalidad y para justificar la perspectiva de la veleta elegida en algunos pasajes de sus novelas. Mendoza, tanto en *La verdad sobre el caso Savolta* como en *La ciudad de los prodigios*, aspira a describir la vida de la ciudad de Barcelona, de sus barrios, el Raval, el Ensanche, la Bonanova, sus focos anarquistas y revolucionarios, para reflejar la complejidad de la vida urbana de Barcelona en dos momentos cruciales de su historia. Y para ello, cien años después, sustituye la perspectiva de la veleta por la de la azotea, que le permite de forma práctica conseguir lo mismo que se proponía Galdós en su texto programático:

Ver el que entre, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha; ver el camino de éste, el encuentro, la sorpresa del otro [...] ; Cuántas cosas veríamos de una vez, si el natural aplomo y la gravedad de nuestra humanidad nos permitieran ensartarnos a manera de veleta en el campanario de Santa Cruz que tiene fama de ser el más elevado de esta campanuda villa del oso! ¿Cuántas cómicas o lamentables escenas se desarrollarían bajo nosotros! ¿Qué magnífico punto de vista es una veleta para el que tome la perspectiva de la capital de España! (en Shoemaker, 1972: 189)

Finalmente, se pueden rastrear huellas de Galdós en una de las novelas españolas de mayor éxito en los últimos años, me refiero a *Patria* de Fernando Aramburu. La novela es un espléndido retrato de la sociedad vasca en los llamados años de plomo, cuando

el terrorismo estaba desgraciadamente de candente actualidad. Es preciso recordar que la novela se publicó en 2016, y algunos críticos y reseñistas citaron a Balzac, como un posible modelo en la intención del autor de levantar acta, de actuar de notario de la realidad social de su tiempo, tal como proponía el novelista francés en el «Avant-propos» a *La comedia humana*.

La sociedad francesa sería el historiador y yo no tendría que ser sino su secretario. Al hacer el inventario de vicios y virtudes, al reunir los principales hechos [...] pintar los caracteres, elegir los principales acontecimientos de la sociedad, componer tipos mediante la fusión de rasgos de varios caracteres homogéneos, quizá podría yo llegar a escribir esa historia olvidada por los historiadores, la de las costumbres (Balzac, 1969: 159).

Pues bien, sin infravalorar dicha influencia conviene también recordar que *Patria* está cerca de Galdós, de los *Episodios nacionales* e incluso de las novelas de la segunda serie, por el tratamiento de la historia, la multiplicidad de personajes, el uso del lenguaje y por la lección ética que de su lectura se deriva. Además, dicha hipótesis no entra en contradicción con el modelo francés, ya que Galdós fue, como él mismo confiesa en *Memorias de un desmemoriado*, y evidencia el catálogo de su biblioteca personal, un lector ferviente de Balzac, empezando por *Eugenia Grandet*:

Devorado por la febril curiosidad, en París pasaba yo el día entero calle arriba, calle abajo, en compañía de un plano, estudiando las vías de aquella inmensa urbe, admirando la muchedumbre de sus monumentos, confundido entre el gentío cosmopolita que por todas partes bullía. A la semana de este ajeteo ya conocía París como si éste fuera un Madrid diez veces mayor. Frecuentes paradas hacía en los puestos de libros, que allí son cajones exhibidos en los quais, a lo largo del Sena. El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac –un franco; Librairie Nouvelle–. Con la lectura de aquel librito, Eugenia Grandet, me desayuné del gran novelador francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos, que aún conservo con religiosa veneración (Galdós, 1982: 1431b).

Para apostillar pocas líneas después su afición y lectura prácticamente completa de la magna obra de Balzac: «*Estaba escrito que yo completase, rondando los quais, mi colección de Balzac –Librairie Nouvelle–, y que me la echase al coleteo, obra tras obra, hasta llegar al completo dominio de la inmensa labor que Balzac*

encerró dentro del título de *La comedia humana*» (Galdós, 1982: 1432a).

Puede, pues, reivindicarse la lectura de Galdós sin renunciar a Balzac, que había sido, como se deduce de sus palabras, una lectura fundamental en su trayectoria narrativa. Pero como creo que hoy es una tendencia en la crítica actual de las páginas culturales de los principales periódicos el mirar hacia fuera dejando de lado nuestra propia tradición, lo diré con unas palabras un tanto irónica del propio Galdós, cuando en la última etapa del siglo se le señalaban influencias de los novelistas rusos: «no hay porque ir a buscar garbanzos al Volga cuando los tenemos aquí».

Fernando Aramburu consiguió en *Patria* un retablo magnífico de la sociedad vasca, de sus costumbres y sus gentes, sin caer en un tipismo rancio o en un folklorismo, que hubiera podido lastrar la novela. Construyó la novela, apoyándose en los datos precisos de los trágicos sucesos históricos que convulsionaron el País Vasco durante aquellos años, encarnó su fanatismo y sus contradicciones en unos personajes de carne y hueso, que sostienen el interés del extenso relato y los hizo hablar de manera coloquial, con sencillez, siguiendo en ello también el modelo galdosiano. En la novela, aparecen los terroristas con nombres y apellidos en relación con otros personajes de ficción tomados de la observación directa de la realidad por parte del novelista. Los eufemismos del cura don Serapio que se traslucen en la calculada ambigüedad e hipocresía de su lenguaje en su entrevista con Bittori, la viuda del empresario asesinado por ETA en el memorable capítulo 29 titulado «No vengas»; el fanatismo de Mirem, la madre del terrorista, o el tesón y el coraje en busca de la tolerancia y la reconciliación en las palabras de Arancha definen perfectamente a los personajes tanto o más que sus actuaciones. Y ello es así porque Aramburu ha sabido poner en boca de sus personajes un léxico acorde con su psicología, su ideología y su personal visión del mundo, incluso intercalando algunos términos en euskera.

Además, Fernando Aramburu es un novelista de personajes como lo era Galdós y como lo es también Miguel Delibes, aunque cada uno desde su particular poética. Basta con prestar atención a las páginas de *Las letras entornadas*, libro imprescindible para entender el arte narrativo de Aramburu, para dar con reflexiones tales como: «La creación de individuos concretos por medio de la lengua escrita se me figura a mí ingrediente esencial del género novelesco [...]. Ellos son, singularizado cada cual con su ramillete de atributos personales y con su peculiar estilo de expresarse, la

fuente original, el elemento básico y generador de las narraciones», y subraya que la tarea fundamental del novelista es construir con palabras figuras humanas verosímiles: «El mismo (el novelista) ha de crearlas con el único recurso que dispone: la lengua escrita. Y ha de cumplir la tarea de modo que sus lectores, saltándose todas las evidencias, no perciban la distancia que separa a un ser real como ellos de otro hecho de palabras», para finalmente señalar que «toda novela se nutre de la narración de aquellas existencias privadas de las que habló en su día Honoré de Balzac» (Aramburu, 2015: 210).

Otro tanto podría decirse de la influencia de Galdós en otros novelistas, desde Chirbes (Sotelo, 2015), hasta Almudena Grandes, cuyas últimas novelas han sido calificadas de nuevos episodios, pero tal como quedó dicho al principio no es posible abordar su estudio aquí.

Y, por último, sobre la actualidad de Galdós cabe añadir una última reflexión que nos sitúa en la más rabiosa actualidad político-social española. Algunas de las reflexiones del autor por boca de sus personajes en los *Episodios nacionales* están vigentes en nuestra vida pública y política actual. La denuncia de los males de la patria por utilizar una terminología regeneracionista y decimonónica, como la corrupción económica y el caciquismo de la época de Cánovas, que Galdós denuncia enérgicamente en el episodio homónimo, que fue el último que escribió cuando ya estaba muy mermado por la ceguera, es desgraciadamente de plena actualidad.

Más allá del indiscutible valor seminal de muchas de sus estrategias narrativas que no podemos comentar aquí, hay que seguir leyendo a Galdós, especialmente el de las novelas naturalistas y el de los *Episodios nacionales*, como una forma amena de acceder al conocimiento de la historia de los siglos XIX y XX. Galdós es el máximo creador de un universo narrativo rico y plural, incardinado siempre en la historia. Y ya que en nuestra tradición no tenemos filósofos de la historia a la manera de Hipólito Taine, la narrativa galdosiana suple con creces ese aspecto, al entender la obra de arte como la suma de los tres factores que proponía el filósofo francés, el determinismo de la raza o carácter, el medio ambiente y el momento histórico. Y esto es especialmente válido para los *Episodios nacionales*, en los que, serie tras serie, Galdós, adelantándose a la distinción unamuniana de historia e intrahistoria, va atendiendo a la historia cotidiana a través de las peripecias de múltiples personajes de ficción de muy distinto pelaje sin des-

cuidar nunca el marco y los personajes reales de la historia oficial. Y si se pueden encontrar cuestiones de actualidad en cualquiera de los episodios, vale la pena fijarse en el último que escribió, me refiero a *Cánovas*, que no fue como su título haría suponer una biografía del político de la Restauración, sino una visión crítica y profundamente pesimista de dicho período histórico presentada a través de las palabras del historiador Tito Liviano, *alter ego* de Galdós en muchos aspectos. Visión que, en lo que tiene de desencanto ante las diferentes esferas del poder político, de los partidos y sus representantes, de la corruptela que empañaba sus actuaciones: el cunerismo, la dedocracia, el enriquecimiento a base de las arcas del Estado, el problema religioso y tantas otras cuestiones, dibuja un panorama profundamente pesimista en muchos aspectos, desgraciadamente tan parecido a la situación actual.

Veamos algunos de los aspectos más criticados por Galdós en *Cánovas* que justificaban su radical pesimismo y en parte su vigente actualidad. El primer motivo es la ausencia de ideales nobles:

Un país sin ideales, que no siente el estímulo de las grandes cuestiones tocantes al bienestar y a la gloria de la Nación, es un país muerto. La prensa, consagrada a glosar y a comentar los incidentes de estas chabacanas querellas, exhala de sus columnas un olor cadavérico. Prensa, gobierno, partidos, altos y bajos poderes, todo anuncia su irremediable descomposición (Pérez Galdós 2011b: 1092).

El desencanto de Galdós arranca de la raíz misma del sistema político, del régimen de partidos turnantes –conservador y liberal– instaurado por la Restauración borbónica. Verdadera feria de fatuidades y palabrería, en la que sólo salva el «verbo soberano de Castelar» (Pérez Galdós, 2011b: 1093). Seguimos en la actualidad, más de cien años después, tratando de salvar la dicotomía de los dos grandes partidos que han gobernado España desde la Transición. El diagnóstico del revolucionario Segismundo García Fajardo dirigido a Tito Liviano es demoledor:

–Ni tú ni yo, querido Tito, podemos esperar nada del estado social y político que nos ha traído la dichosa Restauración. Los dos partidos, que se han concordado para turnar pacíficamente en el poder, son dos manadas de hombres que no aspiran más que a pastar en el presupuesto. Carecen de ideales, ningún fin elevado les mueve, no mejorarán en lo más mínimo las condiciones de vida de esta infeliz raza, pobrísima y analfabeta. Pasarán unos tras otros

dejando todo como hoy se halla, y llevarán a España a un estado de consunción que de fijo ha de acabar en muerte. No acometerán ni el problema religioso, ni el económico, ni el educativo; no harán más que burocracia pura, caciquismo, estéril trabajo de recomendaciones, favores a los amigos, legislar sin ninguna eficacia práctica, y adelante con los farolitos... Si nada se puede esperar de las turbas monárquicas, tampoco debemos tener fe en la grey revolucionaria (Pérez Galdós, 2011b: 1094).

Los dardos de la afilada crítica galdosiana también apuntan a la frivolidad y caudalosa palabrería de la prensa, fiel espejo de la sociedad de la época, y de la que era buen conocedor Galdós. Crítica que ofrece más de una similitud con algunas cabeceras de la prensa actual:

¡Delicioso país este rincón occidental de Europa! Da grima leer la prensa [...] Todos los periódicos llenaron columnas y columnas con los piques de este general y aquel obispo, con las conferencias y cabildos entre los agraviados y el jefe superior de Palacio o el presidente del Consejo de Ministros, para domesticar a las fieras de la vanidad (Galdós, 2011: 1092).

Galdós era consciente que los tiempos bobos de la Restauración con su política de partidos dinásticos turnantes habían traído la ansiada paz al país pero a costa de una parálisis progresiva, de una verdadera caquexia política y social. En ese sentido, hay que interpretar las palabras de Mariclió, musa de la historia, a lo largo del último capítulo del mencionado episodio, como el verdadero manifiesto ideológico del Galdós desencantado y pesimista con respecto a las nulas posibilidades de regeneración de la sociedad y la política española de aquellos tristes años. Esperanzas de regeneración social y espiritual que –imbuido del ideario de Francisco Giner– Galdós había albergado todavía con mesurado entusiasmo a la altura de 1903, en el artículo «Soñemos alma, soñemos», prólogo del primer número de la revista *Alma Española*:

Trabajaremos metódicamente con el despabilado pensamiento, o con las manos hábiles, atentos siempre a que esta pacienzuda labor nos lleve a poseer cuanto es necesario para una vida modesta y feliz, con todo lo que la sostiene y vigoriza, con todo lo que la recrea y embellece. Opongamos briosamente este propósito al furor de los ministros de la muerte nacional, y declaremos que no nos matarán aunque descarguen sobre nuestras cabezas los más fieros golpes; que no nos acabará tampoco el desprecio asfixiante; que no habrá mali-

cia que nos inutilice ni rayo que nos parta. De todas las especies de muerte que traiga contra nosotros el amojamado esperpento de las viejas rutinas, resucitaremos (Galdós, 1903: 1).

Galdós apela una vez más al esfuerzo del hombre, tanto intelectual como manual, a su labor callada, anónima, como miembro responsable de la colectividad, en una verdadera defensa de la historia interna o intrahistoria de los pueblos que aspiran, mediante el esfuerzo y el trabajo, a regenerarse y a progresar:

Del Estado se espera cada día menos; cada día más del esfuerzo de las colectividades, de la perseverancia y agudeza del individuo. Detrás, o más bien debajo de la vida enteca del Estado, alienta otra vida que remusga y crece y adquiere savia en las capas internas.

[...] Debajo de esta coraza del mundo oficial, en la cual campan y camparán por mucho tiempo figuras de pura, quizás necesaria, representación, y la comparsa vistosa de políticos profesionales, existe una capa viva, en ignición creciente, que es el ser de la nación, realizado con débil empuje todavía, por la virtud de sus propios intentos y ambiciones, vida inicial, rudimentaria, pero con un poder de crecimiento que pasma (Galdós, 1903: 2).

En todos estos argumentos que subrayan continuamente las relaciones dialécticas entre la sociedad y la novela, considerada ésta como fiel espejo, radica la actualidad y la vigencia de la monumental obra narrativa de Galdós. Porque, en definitiva, el objetivo de Galdós había sido contar las historias de la historia, cuestión esencial en cualquier período del siglo xx y del xxi.

BIBLIOGRAFÍA

- Aramburu, Fernando (2015): *Las letras entornadas*, Tusquets, Barcelona.
 - . (2016): *Patria*, Tusquets, Barcelona.
- Balzac, Honoré (1969): «Avant-propos» a *La comedia humana*, Carlos Pujol, ed., Vergara, Barcelona, pp. 145-159.
- Delibes, Miguel (1964): *Obras Completas*, t. I, II, III y IV, Destino, Barcelona.
 - . (2019): *El hereje* (Mario Crespo López, ed.), Cátedra, Madrid.
- Mendoza, Eduardo (1975): *La verdad sobre el caso Savolta*, Seix-Barral, Barcelona.
 - . (1986): *La ciudad de los prodigios*, Seix-Barral, Barcelona.
- Pardo Bazán, Emilia (1891): «Ángel Guerra», *Nuevo Teatro Crítico*, año I, núm. 8, España editorial, Madrid, pp. 19-63.
- Pérez Galdós, Benito (1903): «Soñemos alma, soñemos», *Alma Española* (8 de noviembre de 1903), ed. Patricia O'Riordan, Turner, Madrid.
 - . (1982): *Memorias de un desmemoriado*, *Obras completas*, t. III, Aguilar, Madrid, pp. 1430-1472.
 - . (1972): «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, *Ensayos de crítica literaria*, Laureano Bonet, ed., Península, Barcelona, pp. 115-132.
- . (1972): «La sociedad presente como materia novelable», *Ensayos de crítica literaria*, Laureano Bonet, ed., Península, Barcelona, pp.175-182.
- . (2011): *Cánovas, Episodios Nacionales*, Quinta serie, ed. Yolanda Arencibia, prólogo de Ángel Bahamonde Magro, Cabildo de Gran Canarias, Las Palmas
- . (2011): *Episodios nacionales* (Ermitas Penas, ed.), Biblioteca Castro, Madrid.
- . (2016): *Marianela* (Marisa Sotelo, ed.), Penguin, Barcelona
- . (2018): *Fortunata y Jacinta* (Marisa y Adolfo Sotelo eds.) Penguin, Barcelona.
- Senabre, Ricardo (1998): «El hereje. Miguel Delibes», *El Cultural de El Mundo*, 1, 8 de noviembre.
- Shomaker, William H. (1972): *Los artículos de Galdós en «La Nación»*, Ínsula, Madrid.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2015): «Rafael Chirbes reivindicada a Galdós», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 13, pp. 39-50.
- Sotelo Vázquez, Marisa (2013): «La quijotesca historia de Grisóstomo y Marcela. Hipotexto de *La campaña del Maestrazgo* de Galdós», *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, Carlos Mata Induráin (ed. Lit.), pp. 313-324.

NOTA sobre Antonio Vilanova

Antonio Vilanova (Barcelona 1923-2008), catedrático de Literatura Española y profesor de la Universidad de Barcelona de 1946 a 1988, fue uno de los críticos literarios más relevantes de la España del último tercio del siglo xx. El hecho de ser el único hijo de una familia perteneciente a la burguesía barcelonesa y con un nivel cultural alto permitió que su formación básica fuera sólida y fomentó unas inquietudes intelectuales que encontrarán su cauce en un temprano gusto por la lectura, en una ciudad condal que vivía los últimos suspiros de la II República. El estallido de la Guerra Civil cuando tenía trece años, trunca este método educativo y su proceso de formación, pero paradójicamente, es en esta difícil etapa cuando el joven Vilanova inicia un proceso incesante de lectura de libros para vencer el hastío y la falta de estímulo que le suponía la suspensión del curso escolar. Es a partir de entonces cuando se adentra en un proceso de aprendizaje intenso, casi frenético, que acabará determinando su trayectoria y convirtiéndolo en uno de los críticos literarios de referencia del último cuarto de siglo. Nombres como Oscar Wilde, William Faulkner, Virginia Woolf, André Maurois, Aldous Huxley, Thomas Mann, junto con otros nombres y títulos de la literatura castellana y catalana, clásicos y contemporáneos, pasan por sus manos durante los últimos meses de 1938 y el inicio de 1939 y configuran en el joven lector la sensibilidad, la agudeza y la estructura intelectual propicias para encauzar su trayectoria vital y profesional en torno al mundo de la literatura.

El primer testimonio de su querencia literaria lo encontramos muy temprano, todavía en periodo de guerra –concretamente, entre junio de 1938 y enero de 1939–, en un cuaderno ma-

nuscrito que conforma el *Diario* que Antonio Vilanova redacta para vencer el miedo que le produce vivir en una Barcelona constantemente bombardeada. En este cuaderno, aparte de exponer los lamentables acontecimientos cotidianos, anota y reseña un total de ciento doce lecturas de toda índole. Sin duda, y paradójicamente, es en este periodo cuando se forja la primera base de quien, años después, se convertirá en uno de los críticos literarios más relevantes de nuestras letras, sobre todo a partir de 1950, año en el que entrará a formar parte de la redacción del prestigioso semanario *Destino*. Allí Vilanova firmará sucesivamente dos marbetes de crítica literaria durante algo más de quince años, a excepción únicamente de los periodos en que ejerció como profesor visitante en la Universidad de Wisconsin, entre 1960 y 1962. El primero de ellos se inaugura el 4 de marzo de 1950 y lo titula muy a propósito «La letra y el espíritu», un pretendido guiño al maestro Ortega, a quien siempre tendrá como referente a lo largo de su carrera como crítico. Posteriormente, a partir del 24 de febrero de 1962, llegaría «Literatura y sociedad», columnas que se extienden hasta abril de 1966.

La curiosidad y la especial querencia por la literatura extranjera, que ya mostraba desde adolescente, marcaría una tendencia que se iría proyectando en sus trabajos posteriores como crítico –primero en las revistas universitarias *Alerta* y *Estilo*, y posteriormente, en el semanario *Destino*– a medida que va adquiriendo cierta relevancia en los círculos culturales barceloneses. Esta inclinación es la esencia de su sello de identidad como crítico en un momento en que apenas nadie se dedicaba a hablar de autores extranjeros del calado de los que él elegía para sus críticas: la literatura europea que marcaba el nuevo rumbo estético del siglo xx, la literatura rusa decimonónica, la norteamericana e incluso los estudios de crítica literaria de los grandes maestros (Taine, Sainte-Beuve, Brunetiere o Pardo Bazán, entre otros muchos) van consolidando su formación al tiempo que van poblando sus columnas como crítico.

Precisamente en 2014, vio la luz el volumen *La letra y el espíritu* (1950-1960): *Letras universales* (Madrid, Devenir: 2014), que recopila cincuenta y cuatro artículos que Vilanova dedicó durante estos diez años a las obras de literatura europea y norteamericana en la sección «La letra y el espíritu» de *Destino*. Así pues, vemos en esta antología de críticas que, desde Rilke –el primero de ellos– hasta Camus –el último–, Vilanova abordó un abanico inmenso de nombres –Graham Greene, André Malraux, Wi-

William Faulkner, T. S. Eliot, George Orwell, Ernst Jünger, Thomas Mann...- que, a buen seguro, en los años ásperos y difíciles en que fueron publicadas originalmente no estaban ni mucho menos al alcance del conocimiento de la mayoría de críticos del ámbito español, lo cual explica la incuestionable atención que Vilanova profesaba a la literatura extranjera, un rasgo distintivo que lo caracterizó como crítico ya desde muy joven.

No obstante, cada vez irá tomando más presencia la literatura española; fascinado por la obra juanramoniana y por la publicación de *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero; y bajo la clara influencia de algunos maestros en las aulas universitarias, como Martín de Riquer, de quien sería discípulo, se acercará a Góngora -tema de su tesis doctoral-, a Fray Luis, a San Juan, a Quevedo, a Cervantes, a Clarín, a Unamuno, a Machado, a Valle-Inclán o a la contemporaneidad de Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela o Miguel Delibes.

Algunos de los trabajos críticos que había ido publicando en *Destino* se recogen en *Novela y sociedad en la España de la posguerra* (Barcelona, Lumen: 1995), volumen que recupera una selección de los artículos que formaron parte de la sección bautizada con el mismo nombre. Se trata de «una nutrida colección de artículos sobre novela española contemporánea» que sirvió «como testimonio del momento cultural e histórico en que fue concebida» y que, en su conjunto, «constituyen una crónica puntual, sin duda incompleta, pero detallada y fidedigna, de la evolución y desarrollo de la novela española de posguerra, desde que se inicia su recuperación en 1942 hasta finalizar la década de los sesenta», tal como él mismo lo definió en el prólogo. El periodo literario en el que centra sus trabajos como crítico, por lo tanto, explica por qué a lo largo de su trayectoria en el semanario barcelonés nunca abordó la novela decimonónica, de la que sin duda también era especialista y un lector recurrente, puesto que, como profesor universitario, la novelística de Galdós, Clarín y Emilia Pardo Bazán sería una de las referencias indiscutibles de las asignaturas que impartía, sobre todo en «Historia de la literatura española y sus relaciones con la universal», que sería su quehacer académico más constante desde sus inicios como docente en 1946 hasta al menos 1959. Buena muestra de ello son sus trabajos de referencia sobre *La Regenta*, recogidos en *Nueva lectura de «La Regenta» de Clarín*, conjunto de estudios publicados por Anagrama en 2001, así como las ediciones y prólogos que dedica a *Mezclilla*,

Nueva campaña y Ensayos y revistas en la colección «Palabra crítica» de Lumen, de la que fue director literario.

La novelística de Galdós, que nunca tuvo presencia en sus trabajos como crítico, jugó, en cambio, un papel relevante en su trayectoria académica, puesto que fue el tema que eligió como lección en su primer concurso de oposición a la cátedra de Literatura Española en la Universidad de Barcelona entre diciembre de 1958 y enero de 1959, una muestra evidente de su querencia por la obra del novelista canario a quien consideraba, asimismo, uno de los mejores y más brillantes analistas de nuestra historia decimonónica. Precisamente, como buen conocedor en su novelística, Vilanova participa junto con algunos críticos del panorama de nuestras letras en el homenaje que *La Vanguardia* dedicó a la obra de Galdós el 20 de febrero de 1970 en motivo del cincuenta aniversario de su muerte.

Encabezaba este homenaje a modo de introducción un texto firmado por «M», abreviatura que utilizaba Juan Ramón Masoliver, que llevaba por título «Galdós, a cincuenta años de su muerte», en el que justificaba el «tributo obligado» que se le debía a uno de nuestros novelistas más insignes «con el atento examen y la sobriedad que cuadran a nuestro carácter y que la significación impar de don Benito –antaño falseada por el sistema– reclama». A tal efecto, *La Vanguardia* ponía el empeño en que las piezas de este homenaje estuvieran a cargo de «reputados especialistas ajenos a nuestro cotidiano bregar», entre quienes figuraba, de manera casi obligada, «la sólida doctrina del profesor y crítico» Antonio Vilanova «dentro del contexto específicamente catalán».

Esta última contextualización de la que se sirve Masoliver para presentar a Vilanova no es baladí, puesto que su artículo, «La Cataluña burguesa en la España de Galdós», olvidado en las páginas de *La Vanguardia*, ofrecía un análisis detallado acerca de la postura del escritor sobre la sociedad catalana que lo convertía en «uno de los más entusiastas admiradores del resurgimiento industrial y económico de la Cataluña moderna», un parecer que, según afirmaba con rotundidad el crítico, «resulta perfectamente acorde con el culto positivista del trabajo como fuente de progreso y riqueza, que constituye una de las preocupaciones clave del pensamiento galdosiano».

El artículo de Antonio Vilanova era el que cerraba este homenaje que *La Vanguardia* dedicaba a Galdós y le acompañaban un extenso artículo de Lluís Permanyer, titulado «Un español liberal y tolerante», que recorría toda la trayectoria, tanto literaria

como ideológica, de Galdós desde el momento en que llegó a Madrid con diecinueve años, en 1862, hasta que su acuciada ceguera sólo le permitía percibir, pero ya no ver, los olores y los ruidos de la ciudad sobre la que tanto había escrito. Los años en los que finalizaría las últimas entregas de sus *Episodios* (1908-1912). Le seguían, por este orden, «La España de Galdós», de Carlos Seco Serrano, «Miscelánea a la memoria de Galdós, gran autor teatral», de Xavier Regás, «Los Episodios Nacionales», de Néstor Luján y, finalmente, «Galdós y las *Novelas Contemporáneas*», de Carlos Clavería.

Por Antonio Vilanova (1923-2008)

La CATALUÑA BURGUESA en la España de Galdós

Frente a la desdeñosa incompreensión con que la mayor parte de la España central acoge el tenaz esfuerzo de los industriales catalanes por montar una economía moderna, de tipo industrial y fabril, el gran novelista canario, don Benito Pérez Galdós, aparece en el basto escenario del siglo XIX, como uno de los más entusiastas admiradores del resurgimiento industrial y económico de la Cataluña moderna. A la luz del brumoso espiritualismo que caracteriza la etapa posnaturalista de su obra, esta actitud, que se refleja escasamente en sus novelas, se halla en íntima contradicción con la sátira feroz del mundo de los negocios y del poder del dinero con que el autor de *Torquemada* ha descrito los orígenes de la alta finanza y del capitalismo moderno en la España del ochocientos. Bajo el prisma, esencialmente sociológico y económico, con que el gran creador de las novelas españolas contemporáneas analiza el acceso de la burguesía ascendente a la riqueza y el poder, esa postura resulta perfectamente acorde con el culto positivista del trabajo como fuente de progreso y riqueza, que constituye una de las preocupaciones clave del pensamiento galdosiano.

UNA ACTIVIDAD CLARIVIDENTE Y COMPRENSIVA

No cabe olvidar, en efecto, que el liberalismo ideológico del Galdós de la madurez, imbuido en sus años jóvenes del espíritu revolucionario del 68, es un fiel exponente del ideario de la burguesía progresiva y emprendedora de la Restauración, que aspira a seguir el modelo anglosajón, y cuyo supremo objetivo es la industrialización del país y la explotación y desarrollo de nuestros

recursos y riquezas naturales. Firmemente convencido de que el progreso material es, junto a una paciente labor educadora, el único resorte capaz de arrastrar por el camino de la civilización a una España estancada e inerte, Galdós no puede por menos de ver en la realidad catalana una demostración fehaciente de los beneficiosos efectos que el progreso económico ejerce en el bienestar y la prosperidad de los pueblos.

Esta actitud clarividente y comprensiva es tanto más de destacar si se tiene en cuenta que el gran novelista canario contempla el desarrollo industrial de la Cataluña del ochocientos desde el Madrid de la Restauración, donde, bajo el lógico predominio de la mentalidad librecambista, subsiste una concepción puramente mercantilista de la economía, básicamente hostil al proteccionismo arancelario propugnado por los industriales catalanes. En un ambiente caracterizado por una absoluta carencia de mentalidad empresarial, por la total ausencia de una burguesía industrial y por el poderío creciente del gran capitalismo financiero y especulador, que monopoliza el mundo de los negocios en la capital de España, Galdós es uno de los pocos escritores españoles de la época que precia en su justo valor el tenaz esfuerzo de industrialización de la Cataluña ochocentista. De ahí procede su extraordinaria curiosidad e interés por la ciudad de Barcelona, cuyo gigantesco crecimiento y consiguiente transformación en una gran metrópoli comercial y fabril aparece a sus ojos como el más claro exponente de los espléndidos logros a que puede dar lugar la introducción en España del maquinismo industrial y los avances del progreso y de la técnica.

ADMIRACIÓN POR BARCELONA

Dejando aparte el hecho decisivo de que Galdós ha tenido ocasión de apreciar por sí mismo el enorme progreso de la urbe barcelonista, en el periodo de veinte años que media entre su primera visita a nuestra ciudad en 1968, en las vísperas septembrinas de la Gloriosa, y su segunda estancia entre nosotros, con motivo de la Exposición Universal de 1888, las verdaderas razones de su actitud hay que buscarlas en otro lado. Sin menoscabar en un ápice el interés de Galdós por nuestra ciudad, donde tenía excelentes amigos, sin rebajar en lo más mínimo el valor de sus palabras de elogio por la «animación y el fecundo bullicio de aquella gran colmena de hombres», creo que su admiración por Barcelona obedece a razones mucho más complejas que la de su prosperidad económica como gran emporio industrial y mercantil.

La primera de ellas, y sin duda la más importante y decisiva, es el tremendo contraste que percibe entre la tenacidad, la energía y la capacidad de trabajo de la burguesía industrial barcelonesa, dinámica, emprendedora y creadora de riqueza, y el ilusionismo, la inercia y la falta de iniciativas de la clase media madrileña, que, dentro de la sociedad española de la Restauración, resume y compendia, para Galdós, la incapacidad de adaptación a los nuevos tiempos de la España mesocrática y burguesa. En efecto, entre el mundo aristocrático de la nobleza de título y de sangre, al que Galdós raramente accede en sus novelas, y el mundo desgarrado y plebeyo del bajo pueblo, que tan bien conoce, el sector social más ampliamente representado en la obra galdosiana es el mundo familiar y entrañable de la pequeña clase media madrileña, caracterizado por lo que Montesinos ha llamado la cursilería y pobretería castizas, y dominado por la pretensión social del quiero y no puedo. Salvo muy raras excepciones –médicos, ingenieros y otros representantes de la profesiones liberales–, la imagen de ese mundo que se desprende del lúcido y penetrante análisis galdosiano no es la de una auténtica burguesía, progresiva, innovadora y creadora de riqueza, sino la de una clase media burocrática, parasitaria y pequeñoburguesa, que constituye un peso muerto en la vida española y una rémora de su progreso.

Junto a esta pequeña burguesía mesocrática y parasitaria, que constituye la expresión más genuina y castiza de la clase media en el Madrid de Galdós, los representantes del espíritu laborioso, progresivo y emprendedor, en que se cifran las auténticas virtudes burguesas, no son muy abundantes en la obra del gran novelista canario. Según se desprende del espléndido retablo histórico y social que constituye su obra maestra, *Fortunata y Jacinta*, el sector social en el que ve encarnadas esas virtudes y que goza de todas sus simpatías y preferencias es el de la burguesía mercantil madrileña, la clase media de comerciantes enriquecidos honradamente con su trabajo, a la que pertenecen las familias de Arnáiz y Santa Cruz. Buena prueba de ello es la deliciosa historia del comercio de tejidos madrileño, desde la época isabelina hasta los primeros años de la Restauración, que figura en la primera parte de la novela, y que, al poner en relación los avances del progreso con las fluctuaciones del mercado y las variaciones de la moda, es un fiel exponente del progresismo mercantilista del autor.

ENFOQUE SOCIOLÓGICO DE UN PROBLEMA

Dejando aparte esta burguesía mercantil de comerciantes acomodados, obligada a adaptarse a los nuevos tiempos, los únicos representantes del nuevo tipo humano del burgués enriquecido por su trabajo en la España de Galdós no son los fabricantes, sino los indianos. En la mayor parte de los dramas y novelas galdosianas, el personaje que, a pesar de su rudeza tosca y plebeya, encarna el espíritu laborioso y emprendedor del nuevo hombre burgués, creador de riqueza, es casi siempre un indiano, desde el Agustín Caballero de *Tormento* al papel de *La loca de la casa*. En esta última obra, novela dramática y dialogada, en la que Galdós se atreve por vez primera a abordar el mundo de la alta burguesía industrial catalana y a situar la acción de su obra en un ambiente barcelonés, el rasgo que acabo de apuntar es claramente perceptible, por cuanto en ella se enfrentan la fuerza ascendente de un indiano enriquecido y plebeyo y la decadencia económica de un rico fabricante súbitamente arruinado. Aunque la identificación que Galdós lleva a cabo en esta obra entre la aristocracia de la sangre y la del dinero, entre una rica familia de fabricantes barceloneses y una vieja familia aristocrática de la más rancia nobleza, viene a confundir un tanto el enfoque sociológico del problema, es evidente que contribuye a establecer una distinción muy clara entre la codicia elemental y primaria del indiano como hombre de presa, y el trabajo productivo, industrioso y racional del fabricante como hombre de empresa. Esta distinción, que Galdós no ha desarrollado externamente en ninguna de sus novelas, pero que es claramente perceptible en varios artículos dispersos no recogidos en sus obras completas, es fruto de su segunda visita a Barcelona para asistir a la solemne inauguración de la Exposición Universal de 1888, a la que fue invitado por el alcalde Rius i Taullet, como diputado a Cortes por la Isla de Puerto Rico y miembro del Partido Liberal de don Práxedes Mateo Sagasta, entonces en el poder. En el curso de esta visita, el gran novelista canario, que tan severamente va a fustigar en las novelas de Torquemada el aspecto negativo del negociante en dinero, entregado a contratos de privilegio y a turbias especulaciones financieras, ante el soberbio alarde de recursos materiales, eficiencia técnica y genio improvisador de la Exposición Universal de Barcelona, descubre la existencia, entre nosotros, de un capitalismo industrial creador de progreso y de riqueza.

Es preciso advertir, sin embargo, que la mirada lúcida y escrutadora del gran novelista no se deja deslumbrar por la brillan-

te apariencia de las visitas, festejos y ceremonias oficiales, y que su curiosidad sagaz e inquisitiva intenta desentrañar la base real en que se apoya la impresionante exhibición barcelonesa. Es entonces cuando descubre que, tras el alarde de potencialidad industrial y financiera de la Exposición Universal de Barcelona, se oculta en realidad la inteligente energía y la poderosa vitalidad de Cataluña entera, única región española en vías de industrialización, que ha logrado ajustarse al compás de la hora europea. Ante el espectáculo insólito que contempla desde las alturas del Tibidabo, «viendo a sus pies la inmensa ciudad tendida en el llano, despidiendo por mil chimeneas el negro resuello que declara su fogosa actividad»; ante «el laberinto de máquinas ruidosas y ahumadas», y en medio «del triquitraque de los telares», cuyo funcionamiento observa «visitando las soberbias fábricas de Batlló y de Sert», Galdós percibe por primera vez en la España de su época la existencia de una sociedad industrial en pleno desarrollo, en la que descubre más o menos los mismos rasgos que pose en el resto de Europa la nueva civilización burguesa.

De la importancia de Barcelona como población fabril—escribe—, nada tengo que decir, pues hartamente conocida es en todo el mundo. En el término de la capital del principado, en los pueblos que la rodean y en otros de la provincia, como Terrassa, Sabadell, Manresa, Badalona, Esparraguera, Vich, existen talleres, en mayor o menor escala, de todas las industrias conocidas, descolando los tejidos de algodón, los de lana y seda, las alforjas, las fundiciones y forja de metales, los muebles, los trabajos tipográficos, la cristalería y la cerámica, etcétera. De cuantas fabricaciones enriquecen a Inglaterra, Alemania y Francia, hay en Cataluña alguna muestra, pudiendo decirse que los catalanes ensayan su inteligente actividad en todas las ramas de la industria contemporánea. Sobresalen en unas más que en otras, y en algunas compiten, sin género de duda, con los extranjeros. Aunque la agricultura está muy adelantada en el país, la industria es la base de su riqueza no sólo en Barcelona, sino en las otras tres provincias catalanas. Con la industria se han hecho en todo aquel país, y principalmente en Barcelona, enormes capitales; a la industria se debe la prosperidad, el bienestar y la cultura que admiramos allí.

Sobre la base de esta prosperidad económica, promovida por un poderoso desarrollo industrial y una intensa actividad mercantil, Galdós entrevé sagazmente la robusta vitalidad de «un país lleno de savia y de iniciativas, un país que a los elementos

acumulados una su genial aptitud para utilizar las fuerzas de la naturaleza y que se asimila con pasmosa precocidad todas las conquistas de las ciencias experimentales». Un país, en fin, en el que había «un pueblo morigerado y sobrio», dotado de una inteligente laboriosidad y de una gran sentido práctico, que tiene, «para el trabajo industrial, como hoy se practica en Europa, más aptitud de inteligencia y de manos que cualquier otro de la península, y cuya privilegiada situación geográfica le ha dado una especial aptitud para los negocios, que nace se ejercita y se robustece allí donde existen corrientes comerciales». «Calidad esta –concluye filosóficamente Galdós– que brilla poco en los pueblos del centro, los cuales, por no comprenderla, incurrían en la injusticia de llamar egoísmo a las combinaciones del cambio, el giro y el descuento. Del pueblo catalán se dice en España lo que en toda Europa del pueblo inglés, pero todo ello, bien mirado, es puro amaneramiento de la opinión común sin consistencia racional».

SAGACES ATISBOS

Es evidente, sin embargo, que lo que más vivamente interesa a Galdós de la inmensa aglomeración industrial y urbana que es la Barcelona de 1888 no es su potencia económica, sino la peculiar estructura social a que ha dado origen su carácter comercial y fabril. El hecho es fácilmente explicable si se tiene en cuenta que el gran novelista de la burguesía española de la Restauración se halla, por primera vez ante nosotros, ante una ciudad industrial típicamente burguesa, cuya estructura social está presidida por el poder nivelador del dinero y por el omnímodo imperio de la clase media. Aunque Galdós no ignora los problemas sociales de la explotación obrera, ni las duras condiciones de trabajo en los talleres y en las fábricas, propias de la fase acumulativa del capitalismo naciente, es evidente que prefiere las posibles injusticias de la industrialización al estancamiento y la miseria ancestral de la España agraria, que condena a sus hombres a la emigración, a la mendicidad o la indigencia. Al margen de la realidad de este problema, que con toda evidencia prefiere soslayar, lo que realmente le interesa Galdós es el tono general de bienestar que observa en la población entera y el alto nivel de vida originado por la laboriosidad, la previsión y el espíritu de ahorro, común a todas las clases sociales, y por una más justa e igualitaria distribución de la riqueza. De ahí proceden los sagaces atisbos galdosianos sobre las costumbres y formas de vida de la sociedad barcelonesa de la

Restauración. «En Barcelona no hay más que una aristocracia: la del dinero amasado laboriosamente en el comercio y la industria. Las grandes fortunas descuellan quizá menos que aquí, porque las empequeñece algo el nivel de las fortunas medias, bastante más alto que en Madrid. Los capitales saneados y de importancia, sin llegar a la opulencia, los capitales modestos que aseguran el bienestar de una familia numerosa, abundan en Barcelona tanto como escasean en Madrid, donde las grandes riquezas, labradas en parte con las contratas del Estado, no han podido subdividirse, como se subdividen donde la esfera de actividad es más amplia».

Las clases ricas de Barcelona viven bien, con vida menos tormentosa y agitada que la de Madrid; saborean el lujo, viajan, prefieren por lo común las comodidades domésticas a la ostentación pública. En cuanto a la clase media son mayores las diferencias entre Madrid y Barcelona, pues aquí existe una parte importantísima del vecindario, clase bien vestida, bien educada, de agradable trato, que vive de un sueldo más o menos grande, pero sueldo al fin, con el cual no se pueden hacer maravillas. Los pensionistas del Estado, gentes que viven de una jubilación, o de los montepíos militares y civiles, constituyen en Madrid una clase numerosísima, la rama menos holgada de la mesocracia después de la de los cesantes. Los rentistas, o gente que vive de su capital empleado en valores públicos, abundan bastante en ambas poblaciones, pero no sería difícil probar, a mi juicio, que en Madrid están aquellas riquezas en menor número de manos y que en Barcelona la distribución es más proporcionada.

En cuanto al pueblo, no diré que el de Barcelona tenga más aptitud para el trabajo fabril, pero posee una educación industrial y una práctica de que el obrero madrileño carece. Por lo común, al madrileño, dotado de viva imaginación y de inteligencia, no iguala al catalán en habilidad de manos, salvo en contados oficios cuya tradición no se ha perdido. Para aquellos en que funciona la gran maquinaria de vapor, el obrero madrileño necesita instruirse, pero la verdad es que si logra vencer ciertas dificultades, se pone en primera línea y no hay quien le supere. Como cultura y formas sociales, únicamente diré que las clases bajas de Madrid tienen mucho que aprender de las de Barcelona, ciudad que en esto puede enorgullecerse ante todas las de Europa, pues ningún pueblo del mundo le iguala en escasez de tabernas, son menos frecuentes en ella las pependencias y en ninguna otra dan los obreros menos trabajo a las autoridades municipal y judicial.

Gran parte del bienestar de la sociedad catalana –concluye finalmente Galdós– se debe a la previsión, virtud poco extendida en las regiones centrales de la Península. Debemos declarar sin rebozo que en economía doméstica, que no sé si es ciencia, arte o qué es, en ese cúmulo de reglas prosaicas cuyo cumplimiento disminuye las desazones de la existencia, nos llevan los catalanes mayor ventaja que en todos los demás órdenes del saber. De aquí que, en general, se viva mejor en Barcelona que en Madrid; de aquí que el nivel medio de bienestar sea más alto allá que acá; de aquí que habiendo bastante riqueza en una y otra población, haya en Barcelona más reservas que en Madrid y se advierta en todas las clases mayor desahogo.

Tal es, reducida a sus rasgos esenciales, la visión abierta y comprensiva que Galdós tiene de la Barcelona ochocentista.

La Vanguardia, 20 de febrero de 1970



Mariana Enriquez:
«El género del terror no necesita
ser defendido»

Por Carmen de Eusebio

Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) es periodista y narradora. Ha escrito relatos de viajes, perfiles, novelas y cuentos. *Los peligros de fumar en la cama* (Emecé Editores, 2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016) han sido publicados en revistas internacionales como *Granta*, *Electric Literature*, *The New Yorker*. A los diecinueve años publicó su primera novela *Bajar es lo peor* (Espasa-Calpe, 1995), a la que le siguieron *Cómo desaparecer completamente* (Emecé Editores, 2004); *Chicos que vuelven* (Eduvim-Universidad Nacional de Villa María, 2010); *Éste es el mar* (Literatura Random House, 2017); y *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019, Premio Herralde de Novela). Otros: *Mitología celta* (Gradifco, 2003); *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (Galerna, 2013), y *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (Ediciones UDP, 2014).

***Nuestra parte de noche*, su última novela publicada (Premio Herralde de Novela, 2019), narra la historia de una saga familiar adinerada, administradora de una orden secreta cuya misión es contactar con la oscuridad en busca de la vida eterna mediante atroces rituales. Es una novela de terror, pero no sólo es eso. El título y una frase hacia el final del libro nos confirman otros significados «A lo mejor las dos cosas son verdad... no tenía por qué ser incompatible». ¿Qué nos puede decir al respecto?**

Personalmente creo que es una novela de género. De género fantástico y de terror. No es sólo eso, claro, pero las novelas de género que me gustan nunca lo son del todo y al mismo tiempo, sí lo son. *Otra vuelta de tuerca* de Henry James es una novela sobre la represión sexual, el deterioro psíquico de una mujer, quizá también sobre abuso sexual infantil y, al mismo tiempo, es una novela de fantasmas, de casa embrujada, un thriller psicológico y, ciertamente, un relato de terror. No creo que los géneros sean rígidos: por supuesto, se puede escribir

constreñido por las reglas del género y sin desbordarlas, pero también es posible lo contrario. Y de ninguna manera creo que la idea de que *Nuestra parte de noche* exceda al género la enaltezca: yo no quise escribir una novela realista enmascarada. Durante mucho tiempo creo que se asoció el género, en literatura, a una escritura descuidada, a una prevalencia de la trama sobre el estilo, todas cuestiones que relegaron al terror a un escalón «menor». Pero lo mismo puede decirse de géneros más prestigiosos: están poblados de novelas triviales, sin ambiciones. Los libros malos suceden en cualquier género.

La historia comienza con un viaje por Argentina de un padre, Juan, y su hijo Gaspar. Rosario, esposa de Juan y madre de Gaspar, ha fallecido en un accidente en circunstancias poco claras. Ambos han sido dotados de poderes especiales que los convierten en médiums para la Orden. La misión de Juan es proteger a su hijo de la Orden. Esa misión, que se ha impuesto Juan, le llevará a cometer actos violentos

contra su hijo sin poder darle explicaciones de por qué lo hace. El fracaso de la misión desencadenará, en Gaspar, una frenética búsqueda de sus orígenes. En ese doble plano donde se mueve la novela, nos plantea los dos grandes temas: el amor filial y la búsqueda de la identidad. ¿Estaba en su intención abordar dichos temas o son el resultado de la puesta en marcha de una obra?

Las dos cosas, como suele suceder o, mejor dicho, como me sucede a mí, porque cuando escribo una novela mi tendencia es dejarme llevar. Una de las primeras imágenes para esta novela, muy clara, fue la de un padre y un hijo viajando juntos. Y fue tomada de *La carretera* de Cormac McCarthy. Es un autor que me gusta mucho, pero en ese libro el padre se pregunta para qué dejar al hijo con vida cuando el mundo ha muerto, por qué seguir adelante, qué tipo de crueldad significa protegerlo si él mismo morirá pronto –está enfermo– y el niño será arrojado a la crueldad inexplicable de un mundo postapocalíptico que nunca describe en detalle pero que incluye bandas de caníbales y una violencia impiadosa. Esa relación estimuló mis propias preguntas sobre el amor filial y la posibilidad de los hijos: yo no tengo y nunca quise tener hijos, y, aunque es una decisión con la que estoy conforme y diría feliz, no me parece una decisión frívola. No tenía ningún interés en explorarla psicológicamente ni como vínculo materno-filial, porque quería que la exploración fuese más clásica, en el sentido de un modelo más clásico y menos cercano a mí como autora. Quiero decir: me interesaba más

Ulises-Telémaco que una *memoir* sobre la maternidad. Y luego pensar sobre la herencia personal e histórica: ¿es posible quebrarla, es un destino, esa continuidad en los hijos les da libertad o los ata a una continuación de los traumas, a una repetición? Por supuesto, de la relación filial se desprende la búsqueda de la identidad que está muy marcada en Gaspar. Yo soy un poco mayor pero mi generación es la que pertenece a los niños que la dictadura argentina secuestró de sus padres asesinados y entregó a otras familias para ser criados con una identidad distinta; a veces, familias relacionadas con el régimen; a veces, personas que ejercieron una adopción irregular pero no involucradas con el gobierno de los generales. Esos niños ahora tienen alrededor de cuarenta años y muchos de ellos, gracias a la búsqueda que hace la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, encuentran su identidad, un evento tan liberador como traumático. Una vez escuché a un nieto recuperado decir que había empezado a buscar a su familia biológica cuando él mismo tuvo hijos. No quería que los chicos perpetuaran la mentira y el crimen histórico con un apellido que no fuese el propio. Me impresionó mucho eso: él podía cargar con una identidad falsa, quizá con sus problemas personales que desconozco pero seguro existían, y, sin embargo, le resultaba insoportable que esa carga fuera delegada en el hijo. No sé cuánto de esta historia particular o de la historia política de los hijos recuperados está en el libro, creo que no mucho. Pero sí está la pregunta sobre la identidad como algo central, definitivo y desesperante, y eso es generacional,

muy relacionado con esta parte oscura de la historia argentina, y me resulta un conflicto cercano. Aunque, claro, el ir hacia la verdad de Gaspar es un proceso muy distinto al que ocurre en los casos históricos y en ese sentido no estoy recreando ese trayecto: sencillamente es el espíritu de época y la historia de mi país que se cuela, como, en mi opinión, inevitablemente debe suceder.

QUERÍA USAR MIS RECUERDOS COMO MATERIAL DE CONTEXTO PARA REFORZAR EL VEROSÍMIL

El miedo, el terror y la violencia son temas que ya ha tratado en otros libros y que aquí vuelven a aparecer en su forma más cruel y descarnada, siendo los niños las víctimas principales de esos macabros sacrificios. Gaspar, personaje central, es un niño de apenas cinco años cuando muere su madre. ¿Cree que los niños son las principales víctimas de la Historia? ¿Creemos entonces desde el trauma?

Las principales no lo sé, no puedo pensar en jerarquías de víctimas. Lo que sucede es que el trauma en la infancia es una cicatriz muy persistente y que acompaña toda la vida. Por otro lado, creo que existe cierta hipocresía en cuanto a la infancia que me irrita muchísimo. La infancia idealizada como el mejor momento de la vida y los padres exhibiendo a sus chicos felices y bien criados como trofeos, como símbolo de éxito. La realidad es que, en el mundo, la mayoría de los niños son pobres. En

los países menos desarrollados, un porcentaje altísimo trabaja en condiciones de explotación –por supuesto: un niño no se queja– o vive en la calle. En todas partes los niños y las niñas viven situaciones de violencia y abuso físico y sexual con una frecuencia normalizada. En muchos sentidos, ubicar a los niños, en una novela de estas características, como las víctimas de los predadores es lo más predecible, primero porque lo son en la realidad y segundo porque son los más vulnerables y, en consecuencia, los más fáciles de usar y atacar.

La novela está dividida en seis capítulos y cada uno de ellos está señalado por una fecha. Narra desde 1981 hasta el último capítulo que recoge desde 1987 a 1997. A lo largo de esos dieciséis años se van sucediendo varios acontecimientos históricos de Argentina y de otros lugares del mundo. ¿Por qué ese periodo y qué ha significado para usted toda esa realidad en la que ha crecido?

La elección del período, como sucede con las novelas, fue cambiando y ajustándose, no fue una decisión rígida o marcada. Al menos yo no trabajo de esa manera, me cuestan mucho los esquemas. Elegí 1981 porque es un año de la dictadura pero fue uno de los menos sangrientos, en contexto, es decir, menos sangriento que los anteriores, y en algún sentido un año bisagra, porque en 1982 ocurre la guerra de las Malvinas y la caída del régimen. Los años noventa quise incluirlos porque coinciden con mi juventud y esa parte del relato es bastante realista y hasta sentimental: quería recuperar ese espíritu juvenil. Luego, Lon-



dres, en el 68, está elegido por la fecha mítica. Y los años ochenta también por la coincidencia con mi infancia. Quería usar mis recuerdos como material de contexto para reforzar el verosímil. No sé qué ha significado esa realidad: es el momento en el que tocó crecer. Fueron años de crisis económicas y en la infancia de autoritarismo, años de dificultades laborales, de sensación de falta de futuro... es una infancia y una juventud típica latinoamericana de clase media baja, poco espectacular, por eso bastante identificable.

Rosario, en algún momento, al hablar de su familia, dice «Todas las fortunas se construyen sobre el sufrimiento de los otros y la construcción de la nuestra, aunque tiene características únicas e insólitas, no es una excepción». ¿Es el pensamiento del personaje o usted también comparte esa culpa estable-

cida en toda acumulación de la economía empresarial?

La comparto, claro. No creo que en algo tan banal como «todos los ricos son malos», pero sí en que la lógica de acumulación de unos pocos que produce abismos de desigualdad es injusta y está construida sobre la explotación de los menos privilegiados y, por lo tanto, sobre su sufrimiento.

Su interés por contar la ficción en la Historia es un rasgo muy común. ¿Cómo ve la tensión entre la invención y el documento, el imaginario y lo que ha sucedido?

Es un límite que me apasiona. La literatura es un espacio de libertad para tensar esos espacios todo lo posible. Distorsionar hechos reales, reubicarlos, reinventarlos; en muchos casos, los lectores suelen decirme «qué crimen tan horrible inventaste» y yo no inventé nada, en el noventa por ciento de los casos ese cri-

men está tomado de la crónica policial, copiado casi en su totalidad, sólo que los lectores no lo recuerdan porque a veces lo «real» es mucho más efímero que la ficcional. Casi nunca uso documentos ni investigo cuando escribo ficción. O muy poco: sobrevuelo ese material sólo para quedarme con la impresión y, a partir de ahí, inventar. La tensión me resulta muy liberadora sobre todo porque trabajo como periodista, un trabajo donde los datos y los documentos deben ser respetados: ésa es la responsabilidad social que tiene el oficio de comunicador. Poder ser irresponsable en mi otro oficio es muy grato.

El terror y el deseo son elementos claves en la novela. Quizás sea el deseo, por su doble vertiente —un deseo con un rostro maligno, perverso, y otro bondadoso, justo, libertador—, el elemento que más me ha intrigado. ¿Hasta dónde puede llegar el deseo?, ¿es sólo un motor, una fuerza?

El deseo puede llegar muy lejos y, en mi opinión, puede ser muy peligroso. Es cierto que en la novela tiene dos caras, pero en sus dos caras se estrecha hasta los extremos.

A VECES LO «REAL» ES
MUCHO MÁS EFÍMERO QUE LO
FICCIONAL

Para hablar del desdoblamiento de la realidad, me pareció muy sugerente la figura de la caja de espejos que Gaspar le regala a Adela para aliviarla del do-

lor imaginario que siente en el miembro perdido (un brazo). Me gustaría que ahondase en ello, si es que existe alguna relación.

En toda la novela hay un juego de espejos: con la caja, ese espejo aparece de forma material y explícita. Los campos de huesos del Otro Lugar son el espejo de la fosa común que más adelante encuentra la periodista Olga Gallardo. Gaspar es un espejo de su padre. Stephen es un espejo de Pablo. Rosario y Tali son hermanas pero también son dos «versiones» de esa hija de clase alta, una encumbrada, la otra dejada de lado. Casi todo sucede en dos planos de la realidad que están comunicados. Y en ese sentido, los personajes son fantasmas, también fantasmas de sus versiones anteriores, fantasmas de sí mismos, si pensamos al fantasma como un ser que está obligado a repetir su trauma de manera infinita (y con esto volvemos a la herencia). El brazo fantasma y la caja para hacerlo presente entran en esa lógica o, mejor dicho, la caja es una pista para que los ecos se hagan evidentes.

¿Se siente usted con esta novela dentro de una tradición argentina o Hispanoamericana?

En parte sí, quizá no de manera consciente. Pero hay muchas novelas hispanoamericanas que transcurren en la clase alta, y digo «en» porque es casi un mundo... Lo hacen de diferentes maneras. No releí casi ninguna pero ciertas novelas de Manuel Mujica Láinez, de Donoso y especialmente *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato son antecedentes de mi novela. También, aunque de otra manera, las sociedades secretas de Arlt en *Los siete locos*, por ejemplo. Silvina Ocampo

fue una influencia importante no sólo por su manejo de la crueldad, sino porque cuando investigué su vida para escribir *La hermana menor*, un perfil sobre ella, conocí las mansiones de la oligarquía argentina, su modo de vida, sus gustos. Es un mundo que, como tal, ya no existe: por supuesto hay millonarios en Argentina, pero con otras características. Otra tradición en la que la inscribo es la del santoral pagano y los relatos orales: los santos de la ruta, las leyendas del litoral argentino, las leyendas de la Patagonia, como la brujería de Chiloé. Estos relatos ingresaron muy poco a la literatura, lo que es bastante sorprendente y creo que tiene que ver con un prejuicio de clase, como si los escritores los hubiesen considerado supersticiones que no valían la pena. Yo los reivindicó e incluyo siempre que puedo, no a la manera de un rescate antropológico sino como relatos vivos, porque lo están: a los santuarios de personajes de la religiosidad popular como el Gauchito Gil o San La Muerte o la Difunta Correa van cientos de miles de personas cada año. Son verdaderas peregrinaciones multitudinarias. En Buenos Aires, incluso, se pueden ver santuarios del Gauchito Gil en plazas y esquinas, levantados por manos anónimas. También en todas las rutas. No es ningún esfuerzo incorporarlos, cualquiera que viva aquí convive con ellos, creo que su exclusión de la literatura es un prejuicio.

Llevamos algunos años viviendo, sobre todo en el cine y en las series televisivas, una corriente de moda donde el terror y la violencia, en toda su manifestación, es el género más al uso. Es cierto que, quizá, para las genera-

ciones más jóvenes sea más habitual y casi natural que para los más mayores. ¿Qué lugar cree que ocupa el género de terror en la literatura?, ¿piensa que es un género que ha dejado de ser sólo un entretenimiento?

¿Fue el terror alguna vez sólo entretenimiento? En primer lugar, creo que toda la literatura es, en alguna medida, entretenimiento. El género de terror no necesita ser defendido ni por mí ni por nadie como un género que es más que entretenimiento, porque siempre lo fue cuando lo ejerce alguien que tiene algo para decir. Como cualquier otro género, como el realismo, como la autoficción. Es cierto: predomina en la industria cultural porque los jóvenes son los principales consumidores, como son los principales consumidores de todo hoy, también de música o de videojuegos o incluso de ropa; entonces, es más visible.

Creo que hoy el género de terror ocupa dos lugares: uno más cerrado en sí mismo, con sus editoriales propias, sus antologías, sus escritores de culto que, creo, está bien que existan, es un espacio casi punk donde se escriben y publican relatos muy arriesgados, donde el género se transforma y se dobla la apuesta a sí mismo. Siempre el terror, porque juega con los miedos de la época y con los estereotipos, suele responder a ciertos disparadores de la actualidad que le toca, esto es muchísimo más claro en el cine (el *satanic panic* de los setenta y el miedo a la juventud de los sesenta y setenta llega a su culminación cinematográfica con *El bebé de Rosemary*, *El exorcista* y *La profecía*, finalmente películas sobre padres que pierden el control sobre sus hijos y, por supuesto, también películas para-

noicas y de tema satánico). Y creo que nunca ha sido sólo un entretenimiento, sino que sencillamente ha sido leído de esa manera como si fuese algo de menor valor, por su popularidad, por su escasa sutileza a veces, por su urgencia, porque sí, claro, es divertido.

LA LITERATURA ES UN
ESPACIO DE LIBERTAD PARA
DISTORSIONAR HECHOS
REALES, REINVENTARLOS

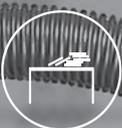
Usted es periodista y en el libro aparece un pequeño capítulo donde una periodista realiza un reportaje sobre el pozo de Zañartú, esencial para la búsqueda que emprenderá Gaspar. ¿Qué le aporta a sus libros el periodismo? ¿En qué planos pone al periodismo y a la literatura?

Me aporta una suerte de ética de trabajo: es muy difícil que caiga en zonas como la de «la página en blanco» o «la falta de inspiración». Escribo. Si no me gusta, lo tiro. El periodismo desacraliza un poco el trabajo con el lenguaje, lo devuelve al oficio, le quita solemnidad. En mi caso particular, me aporta cierta mirada sobre los hechos, una conexión mayor con las historias que circulan, una facilidad para exponer con claridad si es eso lo que quiero. La crónica periodística es literaria en muchos casos, cuando el autor así lo quiere: pienso en Bruce Chatwin, Kapuściński, Leila Guerriero, Svetlana Alexievich, García Márquez, Michael Herr... todos han escrito crónicas magistrales e indudablemente literarias.

Conocemos su trayectoria como escritora, con tan solo veintiún años publicó su primera novela, *Bajar es lo peor*, sin embargo, ahora nos gustaría saber cuál ha sido su trayectoria como lectora. ¿Llegó a la lectura, también, muy temprano? ¿Qué tipo de literatura le interesaba y por qué? ¿Qué necesidad le impulsó a escribir?

Muy temprano. Mis padres tenían una biblioteca muy ecléctica y sin restricciones. Si yo quería un libro de literatura infantil o juvenil me lo conseguían, pero también me permitían explorar la biblioteca sin trabas. Empecé a leer literatura a los ocho o nueve años y los libros que recuerdo son los de las Brönte, Dickens, *La historia interminable* de Michael Ende, algunos de Vicente Blasco Ibáñez que me parecieron horriblemente crueles, como *Cañas y barro* (mis abuelos paternos eran gallegos y tenían muchos libros españoles, muchas crónicas sobre la Guerra Civil, recuerdo), y también recuerdo mi pasión por las mitologías, por algo de teatro (*Ajax*, *Antígona*), por la *Odisea*, los libros de mitos y leyendas argentinos, más adelante los cuentos de Poe (que nunca me gustaron mucho), Borges, Cortázar, Mujica Láinez y, muy temprano, la poesía de Rimbaud o Baudelaire o Pizarnik. Me impulsó a escribir el hecho de que no encontraba en la literatura argentina un relato sobre la juventud en los años noventa, o al menos sobre la juventud tal como yo la vivía: una vida en la noche, los excesos, la sexualidad ambigua, la autodestrucción gozosa, la música. Encontraba esos relatos en libros de Hubert Selby Jr., Bret Easton Ellis, William Burroughs, Dennis Cooper, Kathy Acker, pero no en mis

contemporáneos –con los años encontré algunos, como Fogwill, pero eran escritores mayores que yo–. Así que escribí la novela que quería leer, esto dicho con la arrogancia de aquel momento y también con el candor de entonces. La novela tiene influencias tanto del Romanticismo como del realismo sucio, o del terror de Clive Barker o Anne Rice: siempre leí literatura popular. No volví a leer la novela, pero sus temas me siguen interesando y creo que, en alguna medida, todavía escribo variaciones de ese primer texto.



Cuando Prometeo se encontró con Pígalión

Por Juan Fernando Valenzuela Magaña

INTRODUCCIÓN

En un artículo publicado en el número 822 de esta revista, hicimos un recorrido por el tema del doble con paradas en el Romanticismo, donde aparece el *doppelgänger* como sombra inquietante del yo y en algunas otras obras literarias que modulaban el tema. Situábamos el origen de ese doble del individuo, relacionado con la sombra y no con el reflejo (en aquella aparece de algún modo un «otro»), en la leyenda del origen de la pintura y la escultura en la que una muchacha de Corinto, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad, fijó con líneas los contornos de la sombra de su amante sobre la pared y el padre, alfarero, aplicó arcilla sobre el dibujo dotándolo de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla.

Acabamos el artículo hablando de otro doble, no ya del individuo sino del género. El yo del que nos hablan Descartes, Locke o Hume, es un yo universal, y su doble, por tanto, es el doble del ser humano, no de esta o de aquella persona. ¿Cuál es ahora la figura de esta sombra donde nos aparece lo otro del hombre? ¿Tiene también el carácter inquietante cuya naturaleza, examinada por Freud, aclarábamos en esas páginas mencionadas? ¿Cuál es la leyenda o mito de referencia en este caso? No es fácil abrirse paso entre la maraña de símbolos cargados de sugerencias acumuladas a lo largo de una historia que los va reinterpretando, pero ofrezco en este artículo un hilo que, si no saca del laberinto como el de Ariadna, al menos pretende conocer mejor sus intrincados caminos.

PROMETEO Y PIGMALIÓN

Nos encontramos a este respecto con dos mitos fundacionales: el de Prometeo y el de Pigmalión. Recordémoslos breve y esquemáticamente.

En el mito de Prometeo, éste utiliza arcilla y agua para formar al hombre, pero es Atenea la encargada de insuflarle la vida (o, en otra versión, ciertos elementos divinos errantes). Tomado como referencia, así como *el moderno Prometeo*, alude a la capacidad humana de hacer a su vez seres humanos o semejantes a ellos. No debemos buscar una simetría perfecta entre mito y aplicación (o aplicaciones, más bien): la repetición de Shelley al subtítular su novela *Frankenstein* comporta siempre una diferencia. Los émulos de Prometeo parten, cuando se trata de crear seres como nosotros, de la existencia previa de la especie; y además del cuerpo, dotan de vida a su criatura. Eso sí, tanto el titán como sus imitadores recurren a la técnica, ambos dan lugar a una nueva

raza que, al menos por su origen, difiere de aquella a la que pertenecen, y todos desafían las potencias divinas. De hecho, la acción más conocida de Prometeo es precisamente el robo del fuego a Zeus para dárselo a los hombres.

El otro mito es el de Pigmalión. Un escultor se enamora de la estatua femenina que su arte ha forjado. Ruega tímidamente a los dioses que sea su esposa y Venus le insufla vida. Ovidio cuenta con lenta precisión y belleza el proceso de transformación de escultura de marfil a ser humano, que se produce, en efecto, a instancias divinas pero con la intervención de los labios y las manos de Pigmalión. Podría objetarse que no se trata en este mito de crear una estirpe, sino un sólo individuo; pero, en la medida en que no hay modelo alguno, en que no se trata del doble de nadie, es pertinente considerarlo como doble del ser humano, aunque con connotaciones distintas al amparado por Prometeo.

LA DIFERENCIA

Vemos que, en los dos mitos, la figura resultante, siquiera sea por su origen, difiere de nosotros, aunque se nos parece mucho. Debemos descartar, como hicimos con el doble individual, la interpretación del doble como reflejo, como imitación, como copia inferior de un original que sería el ser humano como tal. Es patente el componente de otredad, de diferencia. La distinción entre ambas nociones, imitación y diferencia, implica todo un campo del pensamiento en el último siglo en el que es imposible aquí poner siquiera un pie. El lector curioso podrá recurrir a lo que se conoce como pensamiento de la diferencia, que tiene en Nietzsche, Heidegger y Deleuze tres hitos decisivos. Pero conviene apuntar aquí cómo Deleuze subraya un pasaje de *El sofista* de Platón donde éste alerta, no de las copias, sino de los simulacros, esas imágenes que sólo exteriormente imitan el modelo, pues interiormente difieren de él. La alarma está justificada por cuanto ellos amenazan con subvertir el platonismo, basado en la noción de identidad y en la secuencia de modelo y copia; los simulacros, sin embargo, carecen de referencia ejemplar, introducen la diferencia frente a la identidad y, lo que es peor, pueden dar la engañosa impresión de ser correctos imitadores, copias fundadas. Está ahí, *in nuce*, la inquietud que en el Romanticismo producirá lo familiar que se nos revela a la vez extraño: lo inquietante. Del mismo modo que el Romanticismo descubre en el *doppelgänger* el doble individual inquietante, también explora el doble general (del ser humano) turbador. Las figuras exteriormente parecidas a

nosotros pero con una interior diferencia, suponen una siniestra amenaza. Esa diferencia es, a su vez, diferente. Para empezar, contamos con esos dos mitos fundacionales, el de Prometeo y el de Pigmalión, lo que nos obliga a desdoblar el doble. Y, por tanto, este artículo.

PRIMERA TRAYECTORIA QUE A SU VEZ SE BIFURCA: EL AUTÓMATA DE HUMANA FIGURA Y LA CRIATURA DE FRANKENSTEIN

Bajo el mito de Prometeo podemos ver dos líneas que se distinguen en razón de la técnica utilizada. Una de ellas tiene como modelo al autómata, fruto de la mecánica y, recientemente, de la inteligencia artificial (IA). La otra podría encabezarla la criatura de Frankenstein, relacionada con la biología. Esa bifurcación vuelve a unirse en la figura del *cyborg*.

EL AUTÓMATA COMO PRELUDIO

Entendamos por autómata una máquina capaz de realizar autónomamente ciertas tareas. Una parte significativa de esos autómatas imita la forma y los movimientos de seres animados. Es famosa la paloma voladora de Arquitas (sobre el 400 a. C.) o las aves de Herón (I d. C.) que volaban, gorjeaban y bebían. Se cuenta que San Alberto Magno creó uno con forma humana que en Colonia saludaba y abría la puerta a sus visitas. Santo Tomás de Aquino se asustó al verlo y lo destruyó a bastonazos. Siglos después, en el cambio del XVIII al XIX, un ingenio creado por Wolfgang von Kempelen recorría Europa ataviado como un turco y jugando con éxito (y no importa ahora si fraudulentamente) al ajedrez. De su creador se dice en un número del *Journal de beaux arts et de la littérature* de 1836: «nuevo Prometeo, había arrebatado el fuego del cielo para animar su obra». Estos artefactos, como los juguetes automáticos que se producían en Nuremberg, tenían un carácter lúdico. Pueden considerarse un homenaje a esta forma de concebir los autómatas los juguetes de J. F. Sebastian en *Blade Runner*. Contrastan con los androides que aparecen en su vida. Su perfeccionamiento dará lugar, sin abandonar ese carácter lúdico, a su uso laboral. Determinadas tareas, por mecánicas o peligrosas, son asumidas por ellos. La palabra robot significa «trabajo», con la connotación de «trabajo duro». La atmósfera tecnológica en la que ahora respiramos plenamente ha ido configurándose mientras el autómata iba cumpliendo la tarea encomendada más precisa y rápidamente que el ser humano. El Turco

de Von Kempelen se convirtió en *Deep Blue* y Kasparov sustituyó a Philidor. Es verdad que el campo de acción de los autómatas estaba muy circunscrito y que su forma no recordaba siempre a la de un ser humano, pero bastaba unirlos en una sola máquina para que tuviéramos la noción de inteligencia artificial y darle nuestro aspecto (con el que al mismo tiempo estaba fantaseando la literatura y el cine) para que nos topáramos con el problema de nuestro doble. Llamemos a esta figura *el androide*. El test de Turing (una prueba para ver si una máquina podía hacerse pasar por un ser humano) apuntaba precisamente a ese punto en que copia y original fueran indistinguibles. Veremos luego un último componente que, en diferente medida, integra al androide.

Creo que lo que estos autómatas sugerían a nuestros antepasados no era tanto el doble de nuestra especie como, y esto sólo en ocasiones, la posibilidad de creerse a la altura de Dios creador. Tal vez fuera eso lo que temió Santo Tomás del autómata de San Alberto Magno. Eso y la capacidad de hacer funciones tediosas para el hombre emparentan al autómata y al golem. En el ensayo que a éste ha dedicado José María Herrera en *Frontera D* señala que un texto judío de la misma época relaciona la técnica con la copia defectuosa frente a la creación, que es propia de la labor divina.

En el Romanticismo se incorpora lo inquietante al autómata. Freud cita en su escrito sobre esta categoría estas palabras del psiquiatra alemán Ernst Anton Jentsch: «Uno de los artificios más infalibles para producir efectos inquietantes en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómata». Hoffmann explora este sentimiento y la figura del doble, poblando sus cuentos de autómatas. Olimpia será una de ellas. Aparece en «El hombre de arena», y el protagonista la confunde con una mujer hasta el punto de enamorarse de ella. Es cierto que Freud cuestiona la importancia de la figura de Olimpia a la hora de despertar el sentimiento de lo inquietante, que le parece más relacionado con el hombre de arena que con la duda sobre la vida o su ausencia en un ser. Sin embargo, el propio Hoffmann parece contradecir al padre del psicoanálisis en otro de sus cuentos, «Los autómatas»:

Me desagradan profundamente esas figuras, todas esas auténticas imágenes de la muerte viva o de la vida muerta, no tanto porque estén construidas a imagen del hombre, cuanto porque imitan como un mono lo humano. Ya de pequeño solía escapar llo-

rando cada vez que me llevaban a un museo de cera, y aun ahora sigo sin poder entrar en un gabinete de esos sin sentir una horrible sensación. [...] Y estoy convencido de que la mayoría de los hombres comparten conmigo, aunque no en el elevado grado que en mí domina, esta inquietante sensación, pues se puede comprobar que la mayor parte de la gente que está en un gabinete de figuras de cera habla únicamente en susurros y es muy extraño oír una palabra en alta voz. Y ello no ocurre por respeto a los altos personajes, sino únicamente por la presión de lo inquietante, lo siniestro, que provoca necesariamente ese pianissimo en los espectadores».

Es la misma época, no lo olvidemos, del turco ajedrecista que tanto interesó a Poe. Pero Olimpia, como veremos unas líneas más abajo, va más allá y podemos considerarla una androide (o, en rigor, una ginoide).

En cuanto a que la presencia y proliferación de autómatas se perciba como amenaza al poder de los humanos, como la inminente llegada de una realidad ya del todo automatizada y deshumanizada, en la que seamos irrelevantes, si no eliminados, me parece un asunto diferente, aunque viene a sumarse a la inquietud que produce el doble. Tal vez habría que buscar las raíces de este miedo en un fenómeno que aparece también en los años del cambio del siglo XVIII a XIX: el ludismo, esa lucha contra las máquinas que empezaban entonces a sustituir al hombre en ciertas tareas, como las textiles y las agrícolas, y de la que la tecnofobia actual sería su lejana heredera.

LA CRIATURA DE FRANKENSTEIN

Si releemos la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, de cuya publicación se cumplieron en 2018 doscientos años, nos aparece explícitamente su carácter romántico y prometeico. Los vastos y ariscos paisajes, que hacen pensar inmediatamente en Caspar David Friedrich y en la idea del paisaje como estado del alma, las pasiones violentas y desgarradas, la profunda soledad del monstruo, y hasta la primera persona en que tres personajes distintos se encastran uno dentro de otro (la historia la cuenta en sus cartas un tal Walton, que da la palabra a Victor Frankenstein, quien a su vez se la da en un momento dado a la criatura), componen una atmósfera netamente romántica. En cuanto a lo prometeico, además del explícito subtítulo (*el moderno Prometeo*), vemos que el monstruo no es fruto del arte, sino de la ciencia: «la filosofía natural y en especial la química [...] se convirtieron en mi única

ocupación», «había decidido dedicarme preferentemente a aquellas ramas de la filosofía natural vinculadas a la fisiología». Una ciencia que observa («Vi cómo [...] los prodigios del ojo y del cerebro eran la herencia del gusano») y que, fiel a su esencia (la ciencia moderna tiene una clara vocación técnica) se aplica («comencé la creación de un ser humano»). Otras referencias corroboran esta adscripción al mito prometeico: se habla de «infundir vida en la materia inerte» o «animar el barro inerte». Hago notar que el moderno Prometeo es ahora encargado de insuflar la vida, no sólo de hacer la figura que recibirá la animación. Así mismo, el monstruo estaba destinado a ser el primer ser de toda una raza: «Una nueva especie me bendeciría como a su creador».

El carácter inquietante del monstruo es patente. «A muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos», se dice en el tratado de Freud. Y Victor Frankenstein confiesa: «Recogía huesos de los osarios; y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza humana». Un año después, Géricault exponía en el Salón de París *La balsa de la Medusa*, para la que había observado con atención la carne de agonizantes y muertos. El gigantismo de la criatura (fruto de la decisión del científico de manejar órganos de mayor tamaño, por mor de la rapidez) y su fealdad completan esa familiaridad con algo que, sin embargo, nos es extraño.

Ahora bien, la criatura no es un autómatas, sino un ser carnal de cuya vida, sentimientos, consciencia y libertad no hay duda. Su soledad le lleva a desear una compañera, lo que supone la entrada de otro afluente a esta historia, el Génesis bíblico. Le exige a su creador que le dé una Eva, dado que los hombres, con los que conviviría a gusto, lo rechazan por su fealdad. El científico se niega, con lo que será la única criatura que salga de sus manos. En ese momento se nos aparece la situación como una inversión del mito de Pígalión. La criatura ha cobrado vida, sí, pero lejos de suscitar amor a su creador, le produce repugnancia y odio. «El drama de Frankenstein es que se trata de un científico afortunado, pero un artista fracasado», dice José Luis Molinuevo en *Humanismo y nuevas tecnologías*. Buen Prometeo, mal Pígalión. Ambos mitos siempre se están mirando.

SEGUNDA TRAYECTORIA: GALATEA

Cuando uno se sumerge en el mito de Pígalión, se encuentra con algunas sorpresas. Clemente de Alejandría dice que Píga-

lión se enamoró de una estatua de Afrodita desnuda y se unió a ella. El protagonista es aquí un rey y no un escultor, y la estatua se encuentra ya hecha. Esta versión, proveniente de Philostephanos (III a.C.), es modificada sensiblemente por Ovidio. Aunque éste no dice que Pigmalión sea un escultor de profesión, la estatua la hace él para proteger su celibato y le sale una obra maestra que, paradójicamente, despierta su libido. Venus le otorga la vida. Stoichita, que en *Simulacros* ha seguido la trayectoria de este mito en la cultura occidental, dice que la animación es producto de la *mimesis*, el *eros* y la *pietas*.

Tal y como la tradición lo ha interpretado, en el mito de Pigmalión es fundamental el arte, el deseo y la vida carnal (la transformación de marfil o de otro material en carne es objeto de agudas descripciones literarias o pictóricas). Sin embargo, y siendo esencial a los mitos su modificación y sus readaptaciones, no es necesario que se dé todo a la vez. Creo que, en el tema que nos ocupa, su importancia se encuentra una vez que, como veremos a continuación, se una al de Prometeo. Sin embargo, por sí solo produce ya una versión del doble genérico que estamos persiguiendo. Me refiero a los personajes que adquieren un aire fantasmal y hasta inquietante en la línea literaria que, partiendo de Unamuno y Pirandello, llega hasta Kundera. Esos entes, ni seres humanos ni seres ficticios a la antigua usanza, han nacido de la reflexión que el arte ha hecho sobre sí mismo en el último siglo. Que estamos bajo el amparo del mito de Pigmalión puede corroborarse si atendemos a cómo Agamben, hablándonos de *Le roman de la rose*, destaca la importancia de la imagen en el mito de Pigmalión y en el de Narciso. La Edad Media, en la que se inscribe esa obra, destacó el elemento visual y reinterpretó la transgresión de Narciso, como vimos en el anterior artículo, no tanto como un enamoramiento de sí mismo como de un enamoramiento de una imagen, de un fantasma. Ese carácter fantasmático vinculado a Galatea es el pertinente para internarnos en ese camino que abre la literatura del siglo XX y que lleva a la metaliteratura.

CUANDO PROMETEO SE ENCONTRÓ CON PIGMALIÓN OLIMPIA

Recapitemos. Por un lado, la técnica (Prometeo); por el otro, el arte (Pigmalión). Por un lado, la mecánica, el mundo de los relojes (véase *El libro del reloj de arena* de Jünger), la precisión, la puesta en marcha de toda una clase de seres. Por el otro, la carne, el amor, el afán de que el otro viva, la creación de un individuo.

A lo largo del siglo XVIII, Pigmalión se había paseado triunfante y gozoso. Desde que en 1700 se representara el ballet *El triunfo de las artes*, los lienzos de Raoux y Ricci, la ópera-ballet en un acto de Rameau, el grupo de mármol del escultor Falconet o la pieza de teatro de Rousseau sobre el tema habían jalonado un siglo en el que el mito era metáfora de la capacidad creativa humana.

Prometeo, sin embargo, abre con angustia y remordimiento el siglo XIX, como hemos visto al hablar de *Frankenstein*. Un último Pigmalión, sin embargo, se va exponer en el salón del Louvre un año después de la publicación de la novela de Shelley. Se trata del cuadro *Pigmalión enamorado de su estatua*, de Girodet. Llama la atención la ausencia de contacto entre las figuras, lo que ha llevado a interpretar esta obra como «una especulación metafísica en torno al magnetismo y la electricidad» (Stoichita). El arte (Pigmalión) está lanzando una llamada a la técnica (Prometeo).

Prometeo había respondido apenas un par de años antes del lienzo. Hemos aludido a esta respuesta. Se trata de Olimpia, la autómatas del cuento de Hoffmann «El hombre de arena».

Natanael tiene trágicos recuerdos infantiles. Algunas noches visitaba a su padre un siniestro personaje. El pequeño no podía verlo, pues su madre lo mandaba a la cama bajo la expresión «viene ya el hombre de la arena», que alude al sueño que llega. Pero el aya le dará otra versión: se trata de un hombre malvado que arroja arena a los ojos de los niños que no quieren ir a la cama, hasta que saltan sangrando de sus órbitas. En una ocasión, se escondió para ver al hombre misterioso y descubrió que era Coppélius, un abogado repugnante que a veces era invitado a almorzar. Será, para él, el hombre de arena. El padre muere en una explosión una noche de visita de Coppélius, quien desaparece sin dejar rastro.

Con el tiempo y siendo estudiante en otra ciudad, Natanael cree reconocerlo en un italiano llamado Coppola que le ofrece unos barómetros y al que compra finalmente un catalejo (conviene anotar mentalmente ambos detalles), con el que espía a la hija de su profesor Spalanzani. Es Olimpia, y llega a bailar con ella en una fiesta organizada por el profesor. Se enamora locamente, a pesar de que apenas la vemos decir más que unos «ay... ay» o un «buenas noches» –o, más bien, gracias a ello, pues estamos en el Romanticismo y el yo se proyecta mejor en el otro si éste no ofrece resistencia–. Olimpia es un autómatas creado por Spalanzani al que Coppola ha puesto los ojos, pero Natanael no repara en pistas, como cierta rigidez en su forma de andar y en su postura. En

un momento dado, sorprenderá a los dos «padres» de la muñeca peleándose por ella: el óptico se llevará el cuerpo sin los ojos, que Spalanzani arroja al pecho del estudiante, quien sufre un ataque de locura. La historia sigue, pero para nosotros basta.

Como vemos, el cuento recoge la tradición de los autómatas, pero salta a la vista un componente pigmaloniano. El protagonista se enamora de la figura. En esta variante no es el creador, sino uno de sus estudiantes, el enamorado de la creación. El amor viene dado en un contexto de dudosa salud mental y de búsqueda de un alma gemela que lo comprenda. Contrasta el amor por la autómatas con las palabras que, en un momento de indignación, le lanza a Clara, con la que se había prometido antes de ir a estudiar a la ciudad donde conocerá a Spalanzani: «¡Ah, maldita autómatas sin vida!». La belleza del rostro de Olimpia, su mirada cuando él le hablaba y sus suspiros sedujeron locamente a Natanael. Pero hay dos momentos que autorizan plenamente a hablar de Pigmalión en este cuento. En ellos, la muñeca parece cobrar vida ante el tacto y el beso del estudiante. Merece la pena releerlos. El primero dice:

La mano de Olimpia estaba fría como el hielo. Natanael se sintió recorrido por un alud glacial. Miró fijamente a los ojos de Olimpia, que le respondieron llenos de amor y anhelo. Y en ese mismo momento pareció que comenzara a latir el pulso en la fría mano y a correr la sangre por sus venas.

El segundo es éste:

[...] se inclinó hacia su boca, y sus labios ardientes se encontraron con los de Olimpia, fríos como el hielo.

Igual que cuando rozó la mano helada de Olimpia, se estremeció de horror y le vino a la mente la leyenda de la novia muerta. Pero Olimpia lo estrechó fuertemente contra sí y, con el beso, sus labios parecieron adquirir calor y vida.

Si miramos el texto de Ovidio en el que se nos cuenta el mito de Pigmalión, nos encontramos con dos textos en los que mano y boca intervienen del mismo modo. El paralelismo con los de Hoffmann es sorprendente. En el primero la estatua todavía está inerte: «A menudo, acerca a la obra sus manos que intentan comprobar si aquello es marfil, y todavía no confiesa que sea marfil. Le da besos y piensa que se los devuelve». En el segundo se describe el proceso en el que cobra vida: «Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó;

le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede [...] laten las venas al contacto con el pulgar».

Tenemos, pues, un producto creado mediante la técnica (Prometeo) pero con la individualización y la belleza del arte, y que es capaz de suscitar el amor, no en su creador, pero sí en el de un joven estudiante (Pigmalión). El carácter de imagen ficticia, de fantasma, también propio de Pigmalión, no es desdeñable en el cuento y tiene que ver con la fantasía patológica del protagonista. Quizá para subrayar este elemento, justo después de las palabras que hemos citado en las que Natanael besa a Olimpia, el narrador añade:

El profesor Spalanzani caminaba lentamente por el salón vacío. Sus pasos resonaban huecamente y su figura, rodeada de trémulas sombras, tenía un aspecto gris y fantasmal.

Claudio Magris ha señalado el «tono espectral y pavoroso» de este pasaje, que en el original alemán suena tremendamente sombrío.

En definitiva, lo que hace que el autómatas, que hasta entonces había sido considerado carente de vida y de espíritu, sea ahora un ser con características personales y que plantee el problema de su modo de existir, es la entrada del mito de Pigmalión en el mito de Prometeo.

EL CASTILLO DE LOS CÁRPATOS

Corre el siglo XIX. En 1831, Balzac publica *La obra maestra desconocida*, en la que se narra la obsesión de un pintor por crear vida en los lienzos. La referencia a los dos mitos que estamos pulsando nos reafirma en la idea de su unión decimonónica: «La antorcha de Prometeo se ha apagado más de una vez entre tus manos y muchos lugares de tu cuadro no han sido tocados por la llama celeste», dice el pintor aludido a otro que lo admira. Y, más adelante, refiriéndose a la obra en que lleva diez años trabajando y cuyo tema es una mujer: «¡Ignoramos cuánto tiempo empleé Pigmalión en hacer la única estatua que haya caminado!».

Saltamos a finales del XIX. El mundo ha cambiado. El progreso científico ha logrado que viejos sueños que parecían inalcanzables sean ya realidad. Novedosas máquinas consiguen fijar huidizos instantes, apresar para siempre imágenes y voces. En

este momento, el Prometeo va de nuevo al encuentro de Pígalión.

Julio Verne publica en 1892 *El castillo de los Cárpatos*. Ambientada en Transilvania, no es un atractivo menor de esta novela el contraste entre el mundo ignaro y supersticioso del pueblo de Werst y los avances técnicos propios del fin de siglo, representados por Orfanik, un ser flaco, pálido, con un parche negro en un ojo, acaso perdido en un experimento físico o químico, y que estaba al servicio del barón de Gortz, dueño del castillo que da título al libro. A través del siglo, Hoffmann y Verne se dan la mano mediante el personaje de un buhonero que al principio de la novela se le presenta a un pastor con un muestrario de termómetros y barómetros. El propio novelista es consciente de la reminiscencia romántica del personaje: «En realidad, estos vendedores de termómetros, barómetros y carracas evocan siempre la idea de seres aparte, con un aspecto que parece salido de un cuento de Hoffman». El pastor le compra un catalejo, que, así como el anterior enfocaba hacia la habitación de Olimpia, éste lo hace hacia el castillo y permite ver la sorprendente presencia de humo.

El inventor Orfanik había conseguido establecer una comunicación telefónica que recogía las voces de los parroquianos de una posada de Werst, sin que éstos se dieran cuenta, y las hacía llegar al castillo; del mismo modo, podía hacer que resonaran en la posada voces que para los tertulianos eran fantasmales. Pero lo que aquí nos interesa es que había recogido mediante fonógrafos la voz de una cantante de ópera admirada por su patrón. Al morir la diva y refugiarse en el castillo, Orfanik añade a la reproducción de la voz la idea de un artificio óptico que permite la aparición, como un holograma, de la cantante. Esa indecisión entre corporeidad e imagen y el hecho mismo de que sea una mujer amada la que haya de cobrar vida nos remiten al mito de Pígalión, aunque la figura no sea tanto fruto del arte como de la más novedosa técnica prometeica.

LA EVA FUTURA

Aunque publicada unos años antes (1886), Villiers de L'Isle Adam llegará más lejos en *La Eva futura*. Del mismo modo que la obra *R. U. R. (Robots Universales Rossum)*, de Karel Čapek, popularizaría a partir de 1921 el término *robot*, esta novela hará que se propague el de *androide*. Se trata de la historia de la creación de una mujer artificial prácticamente indistinguible de una real. El científico, significativamente llamado Edison, logra un cuerpo

tecnológicamente tan logrado que la piel se presenta a nuestros dedos con la misma textura que la de alguien vivo. «Digo que es carne artificial. Y me juzgo inimitable en fabricarla tan perfecta y esmeradamente». El motivo para hacer esta Eva es el desengaño amoroso de su amigo Lord Ewald, desesperado por el amor que profesa a Alicia, una mujer de belleza incongruente con su vaciedad interior. Esa oposición entre cuerpo y alma es interpretada por Edison como un intento continuo y estéril por parte del lord de negar la realidad interior de la amada y sustituirla por una ilusión: «Amáis el ser que no existe en ella, en plena persuasión de su ausencia [...]. He ahí vuestro amor. Es, como veis, un perpetuo y estéril ensayo de redención».

La labor del científico consiste en replicar el cuerpo de la nula Alicia y concederle un alma a la medida de Lord Ewall: «Quiero probaros que puedo positivamente sacar del légame de la actual ciencia humana un ser hecho a imagen nuestra, que será para nosotros lo que NOSOTROS SOMOS PARA DIOS».

La cuestión de lo real y lo ficticio se entrefiera con este desafío técnico y nos suscita el recuerdo de cómo Natanael, en el cuento de Hoffmann, había llamado autómeta a la viva Clara y se había dejado engañar por la artificial Olimpia: «Después, apreciad concienzudamente si la auxiliadora criatura-fantasma que os devuelva el deseo de la vida no es más digna de llamarse HUMANA que el espectro-viviente cuya menguada realidad os ha conducido a apetecer la muerte».

La impresión de realidad y la similitud de la copia serían tales que llegarían a engañar al perro de la propia Alicia. En un momento de euforia, Edison dice a Lord Ewall: «¡Adiós, presunta realidad, vieja engañadora! Os brindo lo ARTIFICIAL y sus incitaciones desconocidas». La conversación amena e inteligente está garantizada por «las condensaciones de vocablos, compuestas por los más duchos en el oficio, que expresan individualmente las sensaciones de la humanidad entera».

Dos fonógrafos de oro, a modo de pulmones, contienen las charlas con ideas de los más grandes poetas, novelistas y metafísicos del siglo: «sustituye una inteligencia por la inteligencia antonomástica». De Prometeo tenemos en primer lugar una técnica que imita el cuerpo humano y la vida con movimientos, gestos y palabras; en segundo lugar, la idea de una estirpe: «[...] de esta nueva criatura electro-humana, de esta EVA FUTURA que, secundada por la GENERACIÓN ARTIFICIAL [...], colmará los anhelos de nuestra especie antes de un siglo».

De hecho, el titán es nombrado en la novela, dando a entender, en una mezcla de las dos versiones del mito, la de Prometeo como creador del hombre y la de Prometeo como ladrón del fuego, que la llama robada es la que vivifica lo inerte: «Todos nos llamamos Prometeo sin saberlo y pocos escapan al pico del buitres». Pero aspectos como el amor por la figura resultante o la indefinición entre realidad y ficción remiten al mito de Pigmalión.

OBJECCIÓN

Quiero salir al paso de una posible objeción. La presencia en ambos casos de un modelo –la cantante de ópera en el primero, la vulgar Alicia en el segundo– podría llevarnos a pensar en el doble personal, tratado en el artículo anterior. Pero la posibilidad de la reproducción en serie de estos seres, merced a la técnica, hace que los incluyamos en el doble del ser humano, no del individuo. Si queremos entender el mundo de los símbolos, en el que todo está en todo, debemos abandonar toda rigidez mental y adaptar el pensamiento a las sinuosidades y las intersecciones que nos vamos encontrando. Así, lejos de desanimarnos al topar con un desajuste, hemos de hacerle sitio e incorporarlo a nuestra hipótesis. Si hacemos eso con el que nos hemos chocado, la existencia de un modelo concreto y determinante en la creación de dos «androides» prometeico-pigmalonianos, veremos que se nos abre un camino que nos hace pensar en el clon. Hay, no obstante, una diferencia fundamental entre ambas criaturas. Contrapongamos un mundo de androides que repliquen personas concretas y un mundo de clones. Ambos son mundos creados por la técnica prometeica, pero mecánico el primero y biológico el segundo. El primero está excluido del mundo de la libertad y la consciencia; no así el segundo. No obstante, hay una tendencia a difuminar esta diferencia, a unir las dos trayectorias de Prometeo, el autómeta/androide y la criatura de Frankenstein: piénsese en la figura biotecnológica del *cyborg*. Y la literatura y el cine, en su exploración de las distopías, han barajado con éxito la idea de la libertad y consciencia de los androides.

REAL HUMANS

No conozco nada mejor a este respecto que la serie sueca *Real Humans*. En ella, se recogen los problemas planteados en una sociedad en la que se convive con robots muy semejantes a los humanos, llamados *hubots*. La mayoría ejercen como esclavos, heredando, como los replicantes de *Blade Runner*, una de las

funciones del autómeta (la otra, hemos visto, era la lúdica), pero hay un grupo rebelde prácticamente indistinguible de nuestra especie. Si el mito de Prometeo está presente en la fabricación de esos androides que constituyen una estirpe y son comercializados en función de las necesidades del comprador, el de Pigmalión aparece en la perfecta simulación de la carne humana y en el amor y deseo que despiertan. Y a modo de clones, en esa intersección del doble genérico e individual, es posible fabricarse un doble personal (idea que estaba en el gracioso cuento de Bradbury, «Marionetas S. A.») que, tras morir, conserve nuestros recuerdos, preferencias y desdenes, de modo que nuestra réplica siga, siempre que nuestra familia quiera encendernos, sentándose a la mesa o ayudando a los nietos con los deberes escolares, hablando con nuestra voz y gesticulando como solíamos hacerlo.

EL DESEO

Entresaquemos de lo dicho un aspecto que aclara esa unión de ambos mitos que estamos proponiendo como base del doble genérico. Es el deseo. Es esencial en el mito de Pigmalión el amor que despierta la estatua. Podemos ver indicios de ese mito cuando el doble es capaz de suscitarlo. Así ocurre en *El hombre de arena* o en las novelas de Verne y de Villiers de L'Isle Adam. En la serie que hemos mencionado, el hijo de la familia protagonista se enamora de la *hubot* que tienen en casa. El deseo pigmaloniano, que personaliza a Galatea, que la hace única, se dirige a un bello y logrado autómeta. Un paso más allá, que se sale de lo humano, es lo que Perniola llama el «*sex appeal* de lo inorgánico», una de cuyas versiones se refiere a un sentir artificial, al sentir del *cyborg*, a una sexualidad neutra, a una *epojé* en la que nuestro cuerpo es percibido como cosa, en la que he salido de mí y «me convierto en la diferencia».

EL AVATAR

Terminaré con una última figura que une también ambos mitos, en la medida en que tiene componentes de los personajes meta-literarios mencionados (ámbito de Pigmalión) y de la tecnología cibernética (ámbito prometeico): son los avatares de la realidad virtual. Algunos de ellos pueden suponer esa intersección de doble genérico e individual que hemos visto en los androides personalizados y en los clones. Aquí se renuncia no ya a la carne sino a la materia, y se potencia el carácter de imagen, de fantasma, que se halla en la naturaleza del mito de Pigmalión.

Una última cosa. La unión de ambos mitos corre pareja a la que se produce en las dos acciones que simbolizan: la técnica y la artística. La unicidad de la obra artística que vemos en la Galatea de Pígalión se rompe con «la reproductibilidad técnica» (Benjamin) o con las serigrafías de Warhol, acercándonos así a la serialidad emparentada con Prometeo. Del mismo modo, arte y tecnología están mezclados en el diseño gráfico o en el arte digital. Al fin y al cabo, Hefesto, el dios de las obras técnicas, era también, como Pígalión, escultor.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido ver, el mundo de los símbolos está lleno de mezclas y alusiones. El doble del ser humano ha sido entrevisto como fruto de una técnica mecánica (autómata) o biológica (la criatura de Frankenstein), o bien como producto del arte (personajes que cobran autoconsciencia y permiten explorar el terreno de la ficción y sus relaciones con la realidad). Pero donde ha aparecido de un modo explícito ha sido en la mirada que hemos lanzado al futuro. Como ocurre siempre, tal mirada dice más de nuestros anhelos, esperanzas y miedos de hoy que del propio porvenir. Las figuras en que se ha encarnado ese doble han sido las de los andróides y las de los avatares. En ellas, Prometeo se ha unido a Pígalión. Las diferentes versiones de unos y otros acentuarán más al titán (pesará entonces más la técnica y la multiplicidad) o al escultor chipriota (se incidirá así en el arte, en el deseo, en el carácter de imagen y fantasma o en el de la carnalidad, y en la personalidad individual), pero se podrán ver siempre, en diferentes combinaciones, elementos de ambos. Y a veces el andróide o el avatar será un simulacro de una persona concreta, con lo que tendremos un doble individual hecho en serie, como en el caso de los clones. El lugar de intersección entre el doble personal que vimos en el artículo anterior y el doble genérico en el que nos hemos movido en éste.



**Miguel Ángel Hernández:
el tríptico del arte
o la vida**

Por Manuel Alberca

Con sólo tres novelas, otros tantos diarios y un par de colecciones de relatos, Miguel Ángel Hernández ha creado un mundo literario propio, centrado en las siempre controvertidas relaciones entre ética y estética, entre vida y arte. El ciclo novelístico, que denomino, por su coherencia e interrelación, «el tríptico del arte o la vida», representa una original reflexión sobre estos asuntos. Otro eje argumental lo constituye la indagación y construcción del yo propio. A través de la ficción y de la autobiografía, el yo ficticio y el yo real se complementan o se contestan. El yo está observado a través de la temporalidad, esto es, de las distintas percepciones que el tiempo y su paso crean, y de los consiguientes efectos producidos en la identidad personal, que inevitablemente resulta transformada. Esta preocupación estaba ya esbozada, años antes de publicar la primera novela; en la primera sección del *Cuaderno [...] duelo* se puede leer: «En este momento se frenó el tiempo. Y allí quedó estancada una parte de él. La otra comenzó a correr. Y decidió no pararse jamás. Por eso escribe esto ahora, para intentar frenar la escisión del tiempo, para encontrar el punto en el que todo se partió para siempre».

Las novelas de Hernández desarrollan, en forma narrativa, la relación entre arte y vida, entre imagen y relato. De aquí se derivan otras cuestiones como el poder o la banalidad de la imagen en un mundo donde ésta prolifera de modo hipertrófico, la búsqueda de la propia identidad a través del otro y el dilema ético que concierne a la creación artística en una realidad social problemática. Un conjunto de problemas que Hernández acierta a sintetizar en una entrada de su diario: «[...] hemos visto tanto que ya no vemos nada, que ya somos insensibles, como decía Susan Sontag, ante el dolor de los demás» (*Presente continuo*). En este ensayo indago en los fundamentos y argumentos del «tríptico», pero utilizo para su comprensión lo que los tres diarios revelan de su composición. También tendré en cuenta el libro autobiográfico *Cuaderno [...] duelo* y algunos trabajos de su amplia obra ensayística.

UNA AUTOBIOGRAFÍA EN EXPANSIÓN

Miguel Ángel Hernández es, además de escritor, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, ciudad en la que nació en 1977. También ha sido director del CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, de la Región de Murcia) y comisario de exposiciones de arte. Ha realizado estancias como investigador en Estados

Unidos en el Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) y en la Universidad de Cornell (Ithaca, USA).

Ninguno de estos datos es superfluo, y remiten a contenidos y referentes presentes en *Intento de escapada* (2013), *El instante de peligro* (2015) y *El dolor de los demás* (2018), las tres «novelas» que forman el «tríptico». Es evidente que, como en la poética horaciana, entre pintura y poesía, entre el arte y la literatura, se establecen fructíferas relaciones, pero lo particular del mundo novelesco de Hernández es que, entre ambas modalidades artísticas, se producen también fricciones y choques.

La condición de profesor de arte no es anecdótica, pues constituye el centro argumental de *Intento de escapada* y *El instante de peligro*, en las que el arte actual y sus controversias son omnipresentes. Pero, al mismo tiempo, producen tensiones en la vida del autor por la manera en que la dedicación académica al estudio de las producciones artísticas interfiere en la literaria, su verdadera pasión. El «escritor» en sus diarios se lamenta de que el «historiador» le robe tanta energía y tiempo, que hipoteque su mayor y más gustoso deseo que no es otro que el de escribir: «Levantarte temprano a escribir tu novela. No concibes una rutina más placentera» (*Aquí y ahora. Diario de escritura*).

Su obra narrativa está, por tanto, íntimamente ligada a su faceta de profesor e investigador del arte, pero no como un mero adorno o como un elemento episódico, pues en sus novelas se aúnan perfectamente la reflexión sobre el arte contemporáneo con el relato autobiográfico. Es decir, el pensamiento ensayístico sobre el arte se encarna en los narradores-protagonistas y en la historia que cuentan. Reflexión y relato van de la mano, y la novela sirve para ahondar en las raíces que tiene en la experiencia del autor. La fusión de estos dos vectores –el ensayístico y el literario– se encuentran en Hernández desde su primera novela. Según el propio autor, él mismo se habría dado cuenta del potencial que tenía la ficción para hablar del arte: «Tengo la sensación –declaró en una entrevista– que lo que cuenta una novela lo aprendemos de modo más profundo que lo que transmite un ensayo» (*Contrapunto*, 45, febrero 2018). En definitiva, para Hernández, la ficción es un tipo de discurso que provee de más conocimiento que el ensayo. Tras Martín Torres, el narrador y protagonista de *El instante de peligro*, Hernández expresará sus propias reservas con respecto al trabajo de profesor, cuando este personaje le confiese a Dominique que está aburrido de la Historia del Arte y cansado de escribir ensayos académicos.

Con su primera novela, *Intento de escapada*, llegó a la fase final del Premio Herralde de Novela de 2012, no obstante, la editorial decidió publicarla, junto a la novela ganadora y a la finalista, que aquel año fueron *Karnaval*, de Juan Francisco Ferré, y *Cuatro por cuatro*, de Sara Mesa, respectivamente. En 2015, con *El instante de peligro*, quedó finalista del mismo premio, que ese año ganó Marta Sanz con *Farándula*. En 2018, tras un complejo proceso de gestación, del que da cuenta el propio relato, publicó su tercera «novela», *El dolor de los demás*, que fue considerada por la crítica como uno de los libros más destacados de 2018. Por ejemplo, los votos de los críticos, consultados por *Babelia*, lo colocaron en el puesto siete de los mejores cincuenta libros del año.

Además de una extensa obra ensayística como historiador del arte, Miguel Ángel Hernández había ya publicado, con anterioridad a las novelas, algunos libros de creación literaria, como *Infraveve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte* y *Cuaderno [...] duelo*. En paralelo a la escritura de las novelas llevó los diarios *Presente continuo: diario de una novela*, *Diario de Ithaca* y *Aquí y ahora*, que tienen mucho de taller de escritura y de recipiente de las actividades profesionales, literarias, salidas con amigos y preocupaciones personales. Los diarios citados, *Cuaderno [...] duelo* y *El dolor de los demás* son los libros más explícitamente autobiográficos, creadores de un marco memoria-lístico, que nos autoriza a leer sus dos primeras novelas en clave autobiográfica. En realidad se podría decir que diarios y novelas, además de *Cuaderno [...] duelo*, forman una suerte de «espacio autobiográfico» en expansión.

En mi opinión, la obra de Hernández se ha ido definiendo, en sus sucesivas entregas, como un proyecto novelístico-autobiográfico, que me atrevo a valorar como uno de los más interesantes de los que se desarrollan actualmente en España: una especie de *work in progress*, que no ha cesado de crecer y enriquecerse. Es posible que Hernández no tuviera la previsión ni el cálculo de seguir un plan, pero en su primera novela era ya evidente la elección de integrar en ella elementos de sus anteriores textos literarios, ligados a sus preocupaciones de estudioso del arte contemporáneo, en particular, a la circulación de las imágenes artísticas en la sociedad actual, y mezclarlo con elementos de carácter personal. Esta opción continúa y encaja coherentemente en su segunda y, sobre todo, en su tercera novela, que es ya declaradamente una autobiografía.

En realidad, en Miguel Ángel Hernández todo responde a una necesidad de escribir de sí mismo para recuperar el pasado como forma de proyectarse en el tiempo por venir. Dicha necesidad, con lo que tiene de ejercicio compulsivo de dominio del tiempo, no exenta de dudas y contradicciones, queda racionalizada y justificada en el prólogo del diario *Presente continuo*:

Es presuntuoso escribir de ti, lo sabes. Presuntuoso escribir un diario y creer que a alguien le va a importar lo que digas. ¿Por qué escribes entonces? Es la eterna pregunta. Te la has hecho miles de veces y siempre has llegado a la misma conclusión: escribes porque no tienes más remedio. Porque escribir es lo único que te salva. Porque lo necesitas, porque siempre lo has hecho, porque no puedes dejar de hacerlo.

El autobiografismo de Hernández no es simple ni directo, no va en una sola dirección, sino que se teje en un doble movimiento que recuerda, en algún aspecto, al utilizado por Unamuno. Estamos acostumbrados a que la escritura autobiográfica represente, con mayor o menor fortuna, la vida, en un movimiento que iría de lo vivido a lo escrito. Pero cabe también un autobiografismo anticipador, por así decirlo, que iría de lo escrito a la vida, como si la escritura sirviera de partitura para guiar, anticipar o diseñar lo que se vive o se aspira a vivir. Por ejemplo, Unamuno conformó su autobiografía a través de la ficción; a través de su obra, el autor fue haciéndose a sí mismo en cada libro con una continuidad voluntariosa en el acto de «parirse a sí mismo», pues su vida se encarnaba en la escritura. Unamuno no se escondía tras la máscara de sus personajes, se hacía visible en ellos.

En algo similar consiste la obra de Hernández. En su caso, hay, además, algo que lo singulariza, una especie de vórtice o pasadizo que une por senderos imprevistos y secretos la ficción con la vida y viceversa, de modo que, como el autor ha dicho, sucede algo siniestro y fatal, cuando la vida del autor se convierte en una reverberación de la novela. La ficción desemboca en la realidad fáctica, como si al creador le fuese dado anticipar en la escritura lo que ha de vivir en el futuro, de modo que la vida se convierte en una extensión de las novelas. Es una idea que no le hubiese importado firmar a Unamuno: el novelista como autor de su propia vida. Una vez diseñada la vida por vivir en la novela, la tentación del autor es revivir la ficción en la realidad. No tenemos espacio para detenernos más, pero además de los ejemplos que se verán en el epígrafe siguiente, recomiendo al lector interesado, que lea

los respectivos epílogos de los diarios *Presente continuo* y *Aquí y ahora*, en los que las novelas *El instante de peligro* y *El dolor de los demás* se infiltran en la vida cotidiana de Hernández, como el final de una pesadilla o como una obstinación de la ficción de hacerse presente. Allí, de manera sobresaliente, los tiempos distintos y las fronteras de la realidad y la ficción se mezclan y se retuercen recíprocamente.

LA SOMBRA DEL AUTOR

Los relatos proponen pactos narrativos diferentes: la novela autobiográfica con nombres en clave, la autoficción y la autobiografía. Los tres comparten, por tanto, la presencia, explícita o solapada, de la figura del autor en la obra artística, y de la repercusión contradictoria o ambigua que esta presencia genera en el interior de los relatos. Al mismo tiempo, el tríptico se plantea, como dije, una reflexión sobre el tiempo y el efecto que su paso produce en la vida de los narradores y protagonistas. En consecuencia, y en la humilde opinión del que suscribe, en cada una de estas obras se hace visible gradualmente la biografía del autor.

También las tres novelas comparten una estructura retrospectiva, es decir, desarrollan una trama en la que la vuelta al pasado cumple un papel decisivo: el paso del tiempo y la importancia de su recuperación para configurar el presente como una temporalidad continua, hecha de la imbricación de presente, pasado y futuro. En fin, una suerte de «presente continuo», como dice el título de uno de sus diarios. La idea de ese tiempo que parecía ya amortizado o cerrado no es admisible de ningún modo, porque el pasado vuelve siempre para superponerse, cuestionar o iluminar el presente, aunque el intento de recuperarlo tenga la forma de un relativo fracaso.

La estructura rememorativa permite al narrador de estos relatos simultanear dos tiempos distintos. La temporalidad, esto es, el modo de vivir o recuperar el tiempo, es una de las preocupaciones o campos de observación dilectos a la filosofía y la novela del siglo xx. Incluso en la experiencia común, a partir de cierta edad, resulta vivir simultáneamente en el presente y el pasado. Esta suerte de desdoblamiento temporal se acentúa cuando se asiste a la experiencia de la muerte de un ser próximo. Los muertos nos dejan una visión *post mortem* de la vida, incluso de nuestra propia vida, tal como sucede con la muerte de algunos personajes de Hernández, como Rosi y Nicolás, Sophie o los padres.

Procuraré no destripar los argumentos para no matar la curiosidad de los lectores, mucho más en este caso en los que la intriga y el suspense narrativo tiene una importancia decisiva, pues los tres relatos mantienen una estructura propia de *thriller*, un *thriller* autobiográfico, como ha dicho el autor refiriéndose a *El dolor de los demás*. Estos elementos confieren a los relatos un esquema narrativo sólido, en el que los capítulos finales, a manera de pieza maestra o clave, cierran de manera explicativa el argumento.

Como ya he adelantado, los tres libros de Hernández han ido constituyendo progresivamente una especie de hipertexto autobiográfico, pues, aunque cada uno es independiente y se puede leer de manera autónoma, comparten numerosas referencias y tienden puentes entre ellos, y con la biografía del autor. A ello no es ajeno el papel de texto explícitamente autobiográfico de *El dolor de los demás*, que cierra el tríptico. Para reforzar el significado autobiográfico que definiendo, es interesante reseñar lo que este libro, a juicio del propio autor, representó de compromiso literario y moral por el riesgo cierto y por los posibles efectos colaterales producidos: «Este libro es mucho más que un libro. Al menos para ti» –se interpela a sí mismo el autor a través de la segunda persona en su diario *Aquí y ahora*–. En este mismo sentido, como en alguna ocasión ha señalado el autor, la obra completa de Hernández avanza hacia «un acercamiento paulatino al yo real», es decir, hacia una identidad, al tiempo real e hipotético, plural y móvil. Ocurre que ese «yo» no se revela de una manera directa ni única, sino mediante una serie de máscaras que lo esconden y muestran. En las dos primeras novelas, a través de los protagonistas y narradores Marcos y Martín Torres, el autor juega a parecer que es y no es él mismo, que se disfraza, se camufla o se retrata en sus ficciones. En *El instante de peligro*, como en *Intento de escapada*, se sucede un goteo de rasgos identitarios del autor (profesor universitario, casado, becario en Estados Unidos, colaborador y amigo de Mieke Bal, carácter tímido, inglés dubitativo, investigador en crisis, fiel creyente de la superioridad de la ficción para dar cuenta de lo real, año de nacimiento coincidente con Martín Torres (1977), tendencia a engordar, etcétera. Todos estos atributos, que definen a los protagonistas de las dos primeras novelas, sirven, en principio, para «vestirlos», pero adquieren después un carácter de identificación personal, cuando se encuentren ratificados en *El dolor de los demás* y en los diarios.

Hernández es consciente de que su escritura se alimenta y necesita de la experiencia. Del mismo modo que reconoce esto, no incurre en un autobiografismo mecánico, sino que busca siempre la expresión de la complejidad de lo real particular y colectivo mediante una rigurosa búsqueda de las formas narrativas más adecuadas a cada caso. Y es consciente igualmente que este planteamiento de ligar vida y literatura, arte y experiencia, lo compromete y lo desnuda públicamente:

Hay novelas donde lo biográfico está tan presente que cuando conoces al autor ya no puedes quitarte su voz de la cabeza. Eso pasa con los libros de Javier [Gutiérrez], pero pasa también con los tuyos. No sabes escribir si no es desde la experiencia. Aunque luego la modifiques y la enriquezcas. Pero siempre hay algo de realidad. Al menos eso pasa en lo que escribes. Por eso a veces es arriesgado. Porque te expones. Casi tanto como en este diario (Presente continuo. Diario de una novela, pp. 38-39).

En las dos primeras novelas se registra una suerte de juego de «ambiguación», por el que si bien en ocasiones son obvias las pistas para reconocer al autor en sus protagonistas, también es evidente lo contrario, pues hay atributos que no le corresponden en absoluto. El lector es convocado a este juego, y deberá estar atento para no caer en las trampas que le tiende el narrador. Al que suscribe, le parece detectar que a Miguel Ángel Hernández le gusta degradarse, grotescamente a veces, en un juego de simulación, tanto en las novelas como en los diarios.

En su conjunto, las novelas acaban trazando una suerte de autobiografía a través de tres momentos significativos de la vida del autor. Esta intuición se ve ratificada por el juego intertextual de citas de las obras anteriores y por las referencias a su propia vida con las que el autor salpica sus relatos. Nótese también el guiño del autor al elegir, para los protagonistas de las dos novelas anteriores a *El dolor de los demás*, nombres propios masculinos que tienen en común la letra inicial «M», lo que refuerza el aspecto autoficcional y señala una pista de continuidad entre ellos. No es casual tampoco que haya elegido los nombres para los protagonistas de las dos primeras novelas –Marcos y Martín–, con el mismo número de letras que Miguel, el nombre del autor con el que aparece en *El dolor de los demás*.

Aunque el tríptico suponga un esfuerzo de recuperación retrospectiva del tiempo, el hecho de que cada uno de los relatos ponga el foco en un momento de la evolución personal de

los protagonistas, esto es, en un momento decisivo de sus vidas, hace que cada libro opere una suerte de corte sincrónico en el derrotero profesional de los narradores, similar al que ha seguido el autor en su vida personal: estudiante en su último año de carrera (*Intento de escapada*), investigador y profesor en busca de estabilidad sentimental (*El instante de peligro*) y, al final, profesor estable, titular de universidad (*El dolor de los demás*). Entre cada uno de estos relatos se extiende un hilo biográfico en el que se ve pasar a los protagonistas por las distintas etapas de la vida: Marcos cierra una adolescencia prolongada con la pérdida de la inocencia; Martín vive la juventud como una compleja pero exaltante aventura, y Miguel, al fin, en su primera madurez constata la complejidad social y el choque con tabúes ancestrales. En conclusión, los tres personajes, cada uno bajo una diferente identidad nominal, reproducen y anticipan un arco vital, desde la juventud a la primera madurez, similar al del propio autor.

LO INFRALEVE

El tríptico constituye una reflexión sobre el poder y los límites de la imagen, también sobre sus posibilidades y servidumbres en el arte contemporáneo. En este sentido, las novelas suponen una aportación a la larga y nutrida tradición de las relaciones y trasvases entre arte y literatura, cuyo referente clásico y fundacional se suele situar en el concepto horaciano *ut pictura poiesis*. En los últimos años se constata un auge de novelas y obras híbridas, a caballo de la narración y el ensayo, en las cuales el mundo del arte, los artistas, sus obras y sus discursos han servido de argumento y estímulo a los novelistas. Como el mismo Hernández ha señalado, los personajes de artistas en sus dos primeras novelas, «Jacobó Montes y Anna Morelli, condensan mucho del imaginario del arte contemporáneo y su percepción social» (Hernández, 2019b).

En las novelas de Hernández encontramos un discurso que pone en entredicho el poder de las imágenes, al tiempo que subraya su relación de ambigüedad con lo real y con la vida. Son relatos que encierran un sentido paradójico, porque, aunque sus narradores son artistas, críticos o profesores ligados al arte, desconfían de las imágenes, no tanto por lo que muestran, sino por lo que esconden. En el mundo narrativo creado por el autor, las imágenes no son autosuficientes, o al menos no se bastan por sí solas. La línea motriz que dirige los relatos de Hernández es que la imagen, contra lo que dice el tópico, no «vale más que mil pa-

labras»: las imágenes no explican ni revelan nada sin el conocimiento de la historia que hay detrás de cada una de aquéllas. Para conocer lo que suponemos que hay detrás de ellas, es preciso reconstruir su pasado, su historia. Hernández y sus narradores creen sobre todo en el poder de las palabras y en la capacidad de los relatos para contar qué encierran o esconden las representaciones artísticas. «Las fotos y la memoria son capaces de traer los recuerdos al presente –anota Hernández en *Aquí y ahora*–. Pero son las palabras las que dan verdadero sentido a lo vivido».

Este axioma (o intuición literaria), presente en todo lo que Hernández ha escrito, está especialmente escenificado en el argumento de *El instante de peligro*. En esta novela, la artista Anna Morelli, trasunto de la artista murciana Tatiana Abellán, mantiene una relación particular con las fotos y películas de autores desconocidos sobre las que trabaja. En el proceso de «borrado» de las imágenes, «escucha» secretos que le ayudan a conocerse a sí misma. Por el contrario, Martín Torres necesita narrar la historia que hay detrás de éstas. Cada personaje representa una concepción diferente del arte y sobre su supuesto poder. Anna Morelli se muestra escéptica sobre la posibilidad de encontrar algo en las imágenes más allá de lo que la imaginación subjetiva suministre. Por su parte, Martín Torres considera que las imágenes tienen un origen, que es preciso buscar para comprender lo que nos dicen. En realidad, tras cada una de estas concepciones del arte, se encuentra una idea distinta de la vida y de cómo afrontar su complejidad. Mientras Anna Morelli cree que no hay respuesta para las incógnitas que encierra el vivir, Martín Torres, por el contrario, pretende llegar al fondo de la historia de las cosas para encontrarla: «Creía en respuestas que podían encontrarse». La paradójica síntesis de las dos posturas la formulará Morelli desde su acendrado escepticismo: «Sólo podemos ver aquello que hemos perdido. El resto, lo que creemos tener, es invisible. Incomprensible» (*El instante de peligro*).

Se trata, por tanto, de una búsqueda sin certezas. Las imágenes que el arte provee son solo la sombra de lo real, esto es, sirven tanto para esconder como para mostrar, y es en este sentido que Hernández sostiene que, a través del relato y de la palabra, se comprenden de verdad las imágenes. La escritura queda por tanto como el último vestigio de la historia, es decir, del pasado y de lo real: «No hay vida sin relato» –concluirá Martín–. Porque, como se puede leer en *El instante de peligro*, «[...] contarle todo, todo lo posible, quizá fuera la única manera de mantenerlo

latente, de revivirlo, de activarlo». De ahí la necesidad de dar una encarnadura a la reflexión ensayística mediante un soporte narrativo. En realidad, concluye el argumento de Hernández, la obra de arte no se revela ni se manifiesta en sí misma y, por tanto, su secreto permanece sellado. Es el relato el que nos la hace accesible.

En este contexto cobra sentido y pertinencia el concepto de *inframince* de Marcel Duchamp, es decir «lo infraleve», que Juan Antonio Ramírez tradujo como «infracino» (*Marcel Duchamp. La vida y la muerte incluso*, 1992). Este concepto, que se conecta con lo imperceptible, es tan querido por Hernández como rentable y adecuado para descifrar un aspecto central de su narrativa. El autor hace suyo el concepto duchampiano como procedimiento, sutil y mínimo, de acceso a lo real a través de sus matices contradictorios. El conocimiento de lo real y el origen de la belleza nacen siempre de un momento fugaz, pero se hacen eternos por la creación artística. En palabras de Hernández:

Lo infraleve es lo que no puede ser conocido completamente por la razón... [...] el concepto de infraleve pone de relevancia la insuficiencia para captar esos mundos distintos que habitan la materia [...]. Es aquello que habla de lo que queda, lo que sobra y no puede ser medido... lo que se pierde, lo imposible de asir: la energía desperdiciada que no puede ser aprovechada para nada más (Hernández, 2012).

Para intentar decirlo de otro modo, ni el arte ni la literatura acceden a lo real de frente, tampoco por sus aristas más contundentes, sino por sus fisuras y agujeros. Por ahí se filtra lo real, en sus límites y umbrales se deposita la verdad inasible, apenas perceptible, de todo aquello que fue importante en la vida de las cosas y en la existencia de los que ya no viven. A través de la vibración del pasado, permanece en el presente la vida anterior. En fin, frente a la saturación de imágenes de todo tipo que preside el mundo actual, lo infraleve opaca el ruido, borra lo innecesario, calla lo banal, y deja sólo aquello donde se adivina lo auténtico.

Hasta donde alcanzo a saber, la primera vez que el concepto de lo infraleve aflora en la narrativa de Hernández es en el relato «Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarlo», en la colección *Infraleve*, recuperado e integrado en *Cuaderno [...] duelo*, pues era ya en su primera versión un relato de la muerte del padre, focalizada desde la mirada de la madre. La frase que da título al relato tiene su origen en el ámbito familiar del autor, concretamente fue la expresión que dijo su madre al ver desvanecerse a su

padre frente al espejo del baño fulminado por un ictus. El sentido de la frase es coherente con el estímulo autobiográfico que nutre y anima la obra de Hernández. El relato alude a la fragilidad y también al poder de ciertas imágenes, fugaces y frágiles, en el universo narrativo de Hernández. Convoca la presencia en sus historias de un halo espiritual, que es preciso contar y analizar para comprender el pasado. Posteriormente, la frase en cuestión pasaría a las novelas del tríptico con significado y funciones distintas, pues está presente en su mundo narrativo y aparece explícitamente en *El instante de peligro*, cuando Martín, narrador y personaje de la novela, cita dos veces y resume el relato que Hernández dedicó a la muerte de su padre y a la frase de su madre.

Las novelas del tríptico tienen como origen una enigmática imagen inicial y un final en el que se resuelve el enigma. Ahora bien, la idea central que desarrolla narrativamente el tríptico es que en un mundo como el actual, en el que proliferan de manera hipertrófica las imágenes, éstas, en su desmesura y derroche, pueden llegar a ser irrelevantes o sometidas a manipulación. Por ejemplo, en, *Intento de escapada*, las impostadas *performances* de Montes y el poder embaucador de ciertas imágenes que utiliza Helena en sus clases guardan estrecha relación con el contexto mercantilista del arte actual. Por su parte, *El instante de peligro* muestra el peligro de descontextualización que sufren las imágenes en un mundo que padece de hipertrofia visual. En cambio, en *El dolor de los demás*, las escasas imágenes fotográficas presentes en la novela cumplen un papel revelador e, incluso, catártico. *Verbi gratia*, el *blow-up* de la foto familiar que vemos manipulada en la portada del libro, así como el espejo del rostro del autor superpuesto sobre la foto de Nicolás en la vitrina de su nicho funerario en el final del relato. El objeto artístico, las imágenes fílmicas o fotográficas revelan o encubren la realidad y, a su manera, la reconstruyen y la revelan en su impostura o en su verdad. La imagen artística serviría para cuestionar la realidad o para mostrar otra manera de mirarla y, por tanto, para poner en entredicho la propia idea de lo real.

En resumen, conviene destacar que cada relato comienza con una imagen (también un recuerdo o una frase), que toma la forma de una intriga por resolver o de un misterio que hay que desvelar o violar. En *Intento de escapada*, es la «caja vacía» de la instalación de Jacobo Montes. En *El instante de peligro*, la enigmática sombra de las películas, sin apenas movimiento, la que en principio no se alcanza a explicar, termina por ser la revelación de

lo real, tras lo cual se encuentra o se esconde siempre la sombra del autor. Por último, en *El dolor de los demás*, será determinante la presencia de la fotografía del álbum familiar del autor, ya comentada –incluida y manipulada en la ilustración de la portada del libro–, la que termina por revelar la clave de la historia real que está tratando de explicar y reconstruir el narrador.

¿EL ARTE O LA VIDA?

La supremacía o banalidad de las imágenes se inserta en la reflexión sobre el papel político que puede jugar el arte contemporáneo en la sociedad actual, y la importancia que, en este engranaje, desempeña la ética del artista. A saber, ¿puede transformar el arte contemporáneo aquello que denuncia? ¿O es solamente una pieza más que reproduce aquello mismo que pretende criticar? La figura ambigua e intrigante de Jacobo Montes, en *Intento de escapada*, apunta respuestas de escepticismo. La trama de la novela plantea la cuestión moral que pesa sobre el arte contemporáneo, una actividad que posa de crítica y social, donde el artista legitima una cierta estética, practicando una muy dudosa ética. Dicho de otro modo, ¿es posible admitir que el arte traspase las líneas rojas que defienden la dignidad humana? ¿Cómo criticar un sistema injusto si se incurre en su misma injusticia? *Intento de escapada* interroga la moral del artista contemporáneo en las sociedades capitalistas actuales. Pero, al mismo tiempo, se propone mostrar también cómo el capitalismo es el único sistema socioeconómico inmune a la crítica política, sobre todo, si proviene de un campo tan mercantilizado y especulativo como el del arte contemporáneo. Tan inmune se revela que es el propio capitalismo el que la fomenta, estimula y patrocina. Por otra parte, el personaje de Montes, en su opacidad e impostura, sirve para desenmascarar las contradicciones y la falsedad de los presupuestos artísticos como revulsivo crítico frente a los problemas de todo tipo que crean situaciones como la inmigración ilegal. La novela muestra de manera narrativa la incapacidad del arte contemporáneo para cuestionar y cambiar el propio sistema que critica. Al contrario, su función vendría a ser paradójicamente la de apuntalarlo.

El propio Marcos, narrador y testigo de los desmanes de Montes, acaba insertándose en la maquinaria que rechaza, y de la que ya no podrá salir, tal como da a entender el epílogo de la novela, pues, en el desenlace del relato, Marcos reaparece como becario en París, colaborando con Montes. Su tenue resistencia deja adivinar que no hay «escapada». En fin, el poder del arte es

sobre todo mercantil, y su valor se mide, como cualquier actividad capitalista, por su rentabilidad. Marcos, que, como ya se dijo, encarnaría uno de los «yos» del autor, se ha doblegado a las exigencias del mercado. «Este libro se escribió –aclara en el epílogo– con motivo de la exposición de Jacobo Sierra en el Centre Pompidou de París». Al final se cumple lo que anuncia el título de la novela: todo queda en el «intento de escapada» de un mundo que el narrador y protagonista de la novela desprecia, pero por el que acaba siendo absorbido.

Los interrogantes morales que lanzan los relatos encuentran la senda de la resolución cuando el arte se encuentra con la vida o cuando éste se hace vida. Es decir, cuando el arte no representa la vida, sino que es. Sólo el arte y la literatura pueden salvar la vida, «porque los recuerdos acaban desvaneciéndose», y siempre será mejor contarlos, hacerlos presentes por la palabra. En las películas sin título (que manipula Anna Morelli en *El instante de peligro*), que, en principio, no parecían tener dueño ni autor, se vuelve a plantear de nuevo una cuestión moral. Cuando Anna Morelli y Martín Torres descubran que las películas tienen un origen y una historia afectiva detrás y, sobre todo, que existe un heredero natural de ellas, se ven obligados a cuestionarse qué hacer con ellas, y llegan a la conclusión que deben restituirlas a su dueño: «Tenemos que devolverlas». En *El dolor de los demás*, el dilema se lo plantea el autor y narrador de la historia: ¿es lícito hacer literatura con el dolor y la vida ajenos? En un momento concreto, en el cementerio, a la vista de los familiares de los muertos, el narrador se cuestiona el derecho que tiene de hurgar en el dolor de los otros:

¿Qué era lo que estaba haciendo? Allí estaba la familia de mi amigo, ajena a lo que yo escribía, concentrada en un dolor privado que mi libro podría resquebrajar. ¿Cómo me sentiría yo si alguien escribiera sobre mis padres? ¿Hasta qué punto nos pertenecen las vidas de los demás? ¿Qué derecho tenemos sobre ellos y sobre su memoria? (El dolor de los demás).

Lo que legitima y justifica inmiscuirse en la vida de los otros es el carácter transpersonal de ciertas experiencias. Enfrentarse a aquellos hechos luctuosos de los que había sido testigo en la adolescencia, lleva al narrador a enfrentarse a su propia experiencia. La vida de los otros no es algo ajeno a la suya. Ni somos entes autónomos ni existimos aislados. Nos vamos haciendo en diálogo con la vida de los otros. Su destino es también el nuestro. Este

relato demuestra que nadie sale indemne de una experiencia tan dolorosa como la que nos cuenta Hernández. Porque el dolor de los demás vierte en el dolor propio como un vaso comunicante.

Los personajes y narradores de las novelas de Hernández están inexcusablemente preocupados por el valor y el lugar que el arte ocupa en sus vidas. Se debaten entre la entrega casi religiosa al arte o al reconocimiento de la supremacía de la vida. Es decir, se ven abocados a elegir entre el arte o la vida, pero donde la «o» disyuntiva se descubre como inevitablemente inclusiva. En una conversación que mantienen Rick y Martín en *El instante de peligro*, el primero sostiene que Anna necesita el arte: «El arte es lo único que la mantiene a flote...; la lleva al abismo pero al mismo tiempo es la que lo salva. El arte es para ella una garantía de salud. Es cuestión de vida o muerte. Para ella todo es arte». Por su parte, Martín considera que delante de Anna «[...] estaba ante una artista verdadera; que el arte la poseía por completo. Estaba en ella como una especie de presencia real». El arte la posee, porque en su caso la experiencia artística se transforma en vida.

Las de Anna Morelli y Martín Torres, los protagonistas de *El instante de peligro*, son experiencias diferentes con itinerarios distintos, pero concluyen lo mismo: «El arte –como también la vida– es una cuestión de riesgo», el verdadero arte se fusiona con la vida, y sólo los que arriesgan en ambos son los verdaderos artistas. El camino de Anna y el de Martín son diferentes: en Anna lo prioritario es el arte; en Martín, la primacía la tiene la vida. Pero los dos llegan al final a una síntesis similar. En el caso de Anna, que está dominada por un dramatismo destructivo, el dilema la aboca a una cuestión de vida o muerte. Para Martín, en cambio, el arte es un cuestionamiento de lo real y también una necesidad, porque enfrentarse a las imágenes le obliga a preguntarse qué hay detrás o qué le faltan a éstas para llegar a ser comprendidas. Tal vez donde mejor se revela esta fusión vida-arte es en la historia de las películas encontradas, de las que parte *El instante de peligro*. En el diálogo entre Steve, el hijo del autor de las películas, y Martín, el dilema aparece de forma paradójica. «Su padre fue un gran artista» –le dice Martín–. «Mi padre nunca quiso hacer arte. Dudo de que supiese lo que significaba esa palabra. Mi padre no era un artista. Simplemente lo hizo. Sentía que tenía que hacerlo y ya está. Porque le hacía bien». El episodio ejemplifica que «el arte no es la vida, pero el arte, si lo es de verdad, sirve a la vida». La conclusión es de Martín: «No sentí que debía elegir entre el arte o la vida. Porque la escritura era la vida».

Del mismo modo, el lector de las novelas de Hernández se siente preocupado a hacer su propia reflexión. A través de los narradores y de su relación con los personajes, es también interpelado por los mismos dilemas morales que les afectan a éstos. El uso confesional de la primera persona facilita la empatía, y la estructura de *thriller* colabora a que el lector se sienta próximo a las figuras narrativas que representan al autor. En *Intento de escapada*, la posición inicial del narrador, Marcos, es crítica, pero su respuesta elude cualquier tipo de maniqueísmo, pues, como ya se ha dicho, al final él mismo caerá en la misma corrupción que censuraba en Helena y Montes. En *El instante de peligro*, aunque el relato tiene, a mi juicio, menos capacidad empática, pues el mundo y los personajes son mucho más ensimismados, el desarrollo de la intriga acaba poniendo al lector también ante el mismo dilema moral de los protagonistas. En *El dolor de los demás* está siempre presente la cuestión ya aludida de si es lícito utilizar el sufrimiento de los otros para la creación de una obra o para la propia satisfacción personal.

Las tres novelas tienen un punto de partida semejante y una solución equivalente: el arte no es sólo una mera cuestión estética, sino un medio para penetrar y entender la vida y, por tanto, para modificarla. O el arte es puente para la vida o no es nada, viene a concluir Hernández. Ambos, vida y arte, se implican, se replican y se corresponden. La obra artística es parte de la vida, nunca refugio o aislamiento de ésta. En fin, la vida compromete al arte, y éste a la vida. No hay disyunción posible. El arte representa una experiencia de vida, y la experiencia artística, si es auténtica, resulta siempre arriesgada. En dicha experiencia los personajes y narradores de las novelas de Hernández no saldrán indemnes. Su vida quedará transformada sentimentalmente.

BIBLIOGRAFÍA

- Hernández, Miguel Ángel. *Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2004.
- . *Cuaderno [...] duelo*, Molina de Segura, Nausicaá, 2011.
- . «Cuando lo sólido se desvanece en el aire: Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial», *Creatividad y sociedad*, 19, 2012.
- . *Intento de escapada*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- . *El instante de peligro*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- . *Presente continuo. Diario de una novela*, Cartagena, Balduque, 2016a.
- . *Diario de Ithaca* (prólogo de Sergio del Molino), Murcia, NewCastle Ediciones, 2016b.
- . *El dolor de los demás*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- . *Aquí y ahora. Diario de escritura*, Madrid, Fórcola, 2019a.
- . «La novela como laboratorio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2019b.





► Nueva Biblioteca de Alejandría, 2002 (Egipto)

Mariana Enriquez

Nuestra parte de noche

Anagrama, Barcelona, 2019

670 páginas, 22,90 € (ebook 13,99 €)



Gaspar de la noche

Por ANTONIO RIVERO TARAVILLO

La argentina Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) ha conseguido algo en verdad difícil: ascender a la primera fila de la escritura hispanoamericana desde un género doblemente marcado como minoritario, el cuento, y, además, el cuento de terror, sospechoso habitual de ser literatura de segunda. Sirva para este marbete de cuento de terror un amplio espectro (¡vaya, ya salió un fantasma!) de obras que van del suspense psicológico a lo abiertamente «de miedo», y con un abanico de influencias que Enriquez asimila y reinventa, trasladando lo gótico a su país. La autora ya había demostrado su maestría en dos colecciones: *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego* (publicadas en orden inverso en Anagrama). Posteriormente, publicó *La hermana menor. Un retrato de Silvina*

Ocampo. Ni que decir tiene que Enriquez halla en la compiladora de la *Antología de la literatura fantástica* (junto con Bioy Casares, marido suyo, y Borges) un aire de familia, especialmente en los cuentos de terror que surgen no con gran aparato de prodigios, sino con la aberrante naturalidad de las amenazas de lo cotidiano.

Ahora ha ganado el Premio Herralde de Novela con *Nuestra parte de noche*. No sorprende que el galardón haya ido a parar a una autora de la casa (Anagrama), puesto que es práctica habitual en editoriales grandes y medianas la de barrer para adentro, pero sí puede causar estupor que Enriquez parezca haber dado el salto a la novela con un volumen cuya narración supera en una las seiscientas sesenta y seis páginas (que de ahí el dato para los amigos de la numero-

logía) después de haber cultivado la distancia corta; también puede sorprender que el premio, se entiende que generalista, haya ido a parar a una obra de literatura de terror. Cabe apuntar, no obstante, que Enriquez ya era autora de un par de novelas (mucho más breves) y que, además, no es de terror a secas *Nuestra parte de noche*, pues también está presente en ella la imagen de la Argentina de la dictadura y del regreso (con dificultades) a la democracia, sin que se eluda lo político como contrapunto realista al mundo de lo sobrenatural o fantástico.

La novela cubre varias décadas, con saltos atrás, en la historia de una secta (la Orden) de origen británico, aderezo africano y ramificación argentina. Su razón de ser es la búsqueda de la inmortalidad, aunque sea mediante el expediente de que un alma o individualidad pase a otro cuerpo en una transmigración forzada en el recipiente, una metempsicosis que tiene más de violación de un organismo que ya existe que de reencarnación hindú o céltica en otro ser al que no se usurpa, porque se nace siendo él. Esto de apoderarse de cuerpos para seguir viviendo en ellos quienes mueren no es nuevo, por supuesto, pero sí un ansia vieja de quien ilusamente se resiste a la paz que da el cesar por completo. Edgar Allan Poe, maestro del género de terror, reseñó en 1836 la narración de Robert M. Bird *Sheppard Lee, escrito por él mismo*, donde se cuenta cómo el alma de un difunto va apoderándose de diferentes cuerpos. Aquel relato, sin embargo, posee un tono jocoso (o Poe se lo otorga) que lo aleja de lo terrible de la novela de Enriquez.

Los principales protagonistas son aquí un padre, Juan, y su hijo Gaspar. El primero posee características que lo convierten en médium, alguien que abre las puertas de

la oscuridad en rituales escabrosos durante los cuales hay mutilaciones y seres que resultan engullidos en medio del éxtasis de los asistentes, algunos de los cuales actúan como escribas de los mensajes que pueda proferir la oscuridad. El argumento de la novela es la lucha de Juan por evitar que su hijo siga sus pasos y escamotearlo a la Orden, a los planes que ésta tiene para Gaspar. Virtud de Enriquez es no haber hurtado un solo aspecto desagradable a Juan, que es personaje lleno de matices y contradicciones, lo que lo hace más de carne y hueso (ambos castigadísimos por las ceremonias a las que se ve sometido). Hay mucha presencia corporal en las descripciones de padre e hijo: sudores, migrañas, debilidad, dolores, cicatrices.

Aloysius Bertrand escribió los precursores poemas en prosa de *Gaspar de la noche*, donde reina la fantasía y se cita a Nostradamus. Ravel lo llevó al piano. El poeta colombiano León de Greiff lo homenajeó, parafraseándolo en algunos libros que escribió con máscara (a lo Yeats). Mariana Enriquez ha escrito un libro que, teniendo poco que ver con el del francés, bien podría adoptar su título, que incluye el nombre de su atormentado protagonista y, por noche, a la oscuridad que lo persigue, ciega.

Siendo en general poderosas las descripciones, éstas adquieren una particular intensidad en dos momentos concretos en los que Enriquez exhibe la gran capacidad plástica de su prosa: el primer ceremonial oficiado por Juan y, años después, la desaparición de una niña, Adela, en una casa cuyo interior no se corresponde con el exterior, y que constituye uno de los viajes al Otro Lugar de los que hay varios más en el libro, donde el mal acecha y la crueldad se desparrama con una gratitud apabullante. He escrito la palabra

mal, y es preciso añadir de inmediato que no hay en la novela el maniqueísmo signado por ideas religiosas de la lucha entre mal y bien, oscuridad y tinieblas. Hay personas que tratan de vivir sus vidas con normalidad pese a todo, y de otro lado está el mal que las reclama y trata de devorar.

La Orden está formada por personas de extracción social alta, grandes propietarios en connivencia con el poder y los militares. Y hay personajes, que, por el contrario, son activistas políticos y pagan las consecuencias. Hay escenas de manifestaciones y represión policial, ya después de la dictadura. Y también, igual que se recrea con gran verosimilitud el Londres de los sesenta, con el hipismo, las drogas y la psicodelia, se traslada aquí el mundillo artístico argentino de finales de los ochenta y de los noventa, época de Alfonsín y Menem, y el impacto del sida que roza a algunos de los personajes. El episodio en el que Pablo, un amigo de Gaspar, visita un cine frecuentado por homosexuales promiscuos, enclave de orgías tenebrosas amenazadas por la destrucción, tiene correspondencia con las infernales incursiones al Otro Lugar en diferentes momentos de la novela.

Se distingue entre lo divino y lo sagrado, se muestra un buen conocimiento de las sociedades secretas (¿es el personaje Thomas Mathers trasunto de MacGregor Mathers, uno de los fundadores de la Golden Dawn que llegaría a enfrentarse a Aleister Crowley?). Hay frases que parecen firmadas por Stephen King: «El estado de clarividencia, cuando, cuando es permanente, es locura». O por Lovecraft: «Los dioses siempre tienen hambre». Enriquez es buena lectora de poesía, como lo son Juan y, por influencia de éste, Gaspar. Hay varias alusiones a Keats y también a Yeats. Del segundo, una

cita explícita de *The Wanderings of Oisín* y otra implícita (p. 466) del poema «Presencias» («presencia», palabra ominosa y lovecraftiana donde las haya y que con ese sentido aparece en el libro): «One is a harlot, and one a child / That never looked upon a man with desire, / And one, it may be, a queen». La cita es más relevante si se tiene en cuenta que otra palabra que aparece en el poema es «monstruos». Los primeros versos, traducidos: «La noche ha sido extraña. Parecía / que el pelo se erizaba en mi cabeza. / Soñé desde el ocaso que mujeres, / con un frufú de encajes o de sedas, / tímidas o alocadas, ascendían / mi crujiente escalera».

La autora crea ambientes en los que el lector a veces no logra respirar, y consigue muy bien trasladar ese viaje a Misiones (adonde fue a suicidarse el gran cuentista argentino Horacio Quiroga) en secuencias que perfectamente podían salir de una *road movie*. Aletea sobre la novela toda, por otra parte, una idea de fatalidad que se manifiesta en frases como ésta: «él solamente debía ir hacia los que buscaban, había un corazón negro que lo necesitaba y algún día él cumpliría sus deseos porque, cuando no se puede pelear, la única manera de estar en paz es rendirse».

La parte más pegada a la realidad argentina es el documento titulado «El pozo de Zañartú», un texto atribuido a una periodista llamada Olga Gallardo. Aquí se nota la capacidad a lo Leila Guerriero o Martín Caparrós para la crónica de Enriquez, periodista subdirectora del suplemento *Radar Libros* del diario argentino *Página/12*. Sirve como correlato histórico y social de las torturas y desapariciones que promueve la Orden, y luego será bien insertada en la acción de la última parte. El final de ésta es, en mi opinión, el tramo más débil de la novela.

Se diría que, fatigada por el esfuerzo, Enriquez no logra transmitir ya con fuerza el desenlace. Envejecidas, las altas instancias de la Orden (un heteromatriarcado brujeril) no ofrecen ya resistencia a Gaspar y se desmoronan como un castillo de naipes, de Tarot si se quiere, pero cartas que caen al cabo, más farol que otra cosa. No creo que la novela sea excesivamente larga ni lenta, pero sí que la autora se debería haber esmerado más en estas páginas postreras.

Por otra parte, el lector acaba con la impresión de que un personaje tan importante como el de Rosario, esposa y madre respectivamente de Juan y Gaspar, y que goza de cierta detallada atención en algunos momentos, luego queda deslavazado y se esfuma no tanto porque su vida haya sido reclamada por la secta, sino porque no se dibuja bien qué sucedió con ella, aspiración legítima del lector, que al menos en varios momentos se pregunta, con Juan, por cuál haya sido su suerte.

El libro, sobre todo al comienzo, incurre en algunos errores y erratas atribuibles a las prisas por editar el original premiado. Si no, no se entiende que se dé como título del famoso poema de Eliot *The Waste Land* (*sic*, p. 9), cuando lo correcto es *The Waste Land*; se acentúe «rió» (p. 15) y no se haga lo propio con el adverbio de afirmación sí: «si y no» (*sic*, p. 16), «dijo que si» (*sic*, p. 97); el solecismo «la ducha estaba demasiada baja» (*sic*, p. 21); «las árboles» (*sic*, p. 117); la duplicación de la palabra «acerca» en «lo que él piensa acerca acerca de» (*sic*, p. 402); «asistente del Graciela» (*sic*, p. 437); «acercó su boca a la Eddie (se omite el «de», p. 454); punto en lugar de coma (p. 586). Naturalmente, son deslices de poca importancia y fáciles de subsanar. La autora ya ha hecho bastante con escribir tan formidable novela, pero Anagrama debe incluir las correcciones oportunas para la segunda edición, más que merecida.

Verónica Jaffé

De la metáfora, fluida

Prólogo de Igor Barreto

Visor, Madrid, 2019

170 páginas, 12.00 €



Mecánica de fluidos

Por JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Al comienzo del prólogo a este poemario de Verónica Jaffé (Caracas, 1957), Igor Barreto reflexiona sobre el título del libro: «Un título que exhibe en medio, una coma cortante y disruptiva. Se trata de un mínimo signo que introduce de entrada esa fisura en la representación orgánica y unitaria de la vida y la obra del hombre moderno. Pero más íntimamente, se trata de un signo que anuncia un mundo de relaciones atadas con emoción y dolor» (pág. 7). Tal énfasis en un signo de puntuación puede parecer exagerado y más, cuando se comprueba, que el título remite a un verso de un poema incluido al final del poemario, que –al menos, en una primera lectura– parece aludir más a cuestiones formales que a una actitud ante la existencia: «De la metáfora, fluida / forma: estas gotas / y la forma / informe. / Que la

forma / da la meta / y la meta / la forma» (pág. 145). Y, sin embargo, por poco que releamos el texto (y más, en el contexto del libro), parece abrirse paso una interpretación menos formalista. O tal vez ni siquiera tenga sentido plantear tales etiquetas, puesto que habrá que convenir con Nietzsche que se es artista a condición de considerar contenido lo que otros llaman «forma». Así, este poema-poética parece ofrecer, a la par, una manera de estar en el mundo, o al menos un deseo de habitar en él. Como si dar forma a lo informe constituyera una suerte de deber ético a la par que estético. Ya en el pensamiento griego –Aristóteles, a la cabeza– una vida lograda se identifica con la posibilidad de trazar un perfil, una forma más o menos memorable. Se insinúa así, entre los griegos y también en estas páginas, la

necesidad de un trabajo sobre la memoria, de extraer del magma del recuerdo aquello que merece ser salvado y trabajarlo, como un herrero sobre la fragua. La poética de Jaffé se constituye así como un viaje de ida y vuelta entre recuerdo, imaginación, palabra y pensamiento. Se trata de rescatar los fragmentos de una vida herida (¿hay alguna que no lo sea?) para otorgarles una dirección, un perfil. Un deseo de armonía (como apunta Barreto) que se ve constantemente amenazado. Y es que, si hay una cierta voluntad clásica (no clasicista) en la escritura de Jaffé, no menos cierto es que el yo poético es muy consciente de las grietas, por lo que tal vez no resulte descabellado hablar también de un romanticismo de fondo (no en el sentido superficial del término, sino desde esa modernidad que nace herida y de la cual la torre de Hölderlin se convierte en un doloroso símbolo en un texto al que luego habrá que referirse).

Y en efecto, esa coma se presenta, en el poema y en el título, como una llamada de atención, como si escondiera una suerte de oxímoron, puesto que la palabra «fluida» parece desmentida por la coma que la precede, que actúa así como dique o, al menos, como obstáculo, para la corriente de las palabras. No es casual que, en el universo simbólico de estos poemas, no falte la presencia de un río, tan importante en la obra de Hölderlin, cuyos *Cantos hespéricos* tradujo Jaffé en una doble versión que combinaba literalidad y creación. Pero en este libro, el Rin, el Neckar o el Danubio dejan paso al Orinoco: «Sí es verdad. Hace / tiempo traduje que / tampoco el Orinoco / sabe desde un principio / a dónde ir y qué hacer / con el caño Casiquiare / tal como el Rin, el Danubio, / según dijo el poeta» (pág. 35). El río, como el lenguaje, parece arrastrar a la poeta a una suer-

te de confusión, que puede ser fecunda pero que no está exenta de riesgos. Y más, cuando ese Orinoco se acaba transformando, merced a las penosas circunstancias, en imagen del exilio, de una tierra venezolana que es paisaje, pero, ante todo, historia, un relato tejido con conflictos y pérdidas.

Pero volvamos a la coma y a la peculiar mecánica de fluidos que sugiere. Jaffé, traductora del alemán y de ascendencia alemana por línea paterna, tal vez recuerde un poema «Canto y figura», del *Diván de Oriente y Occidente*, en el que Goethe imagina su propia poética como una paradójica forma de dar solidez al agua. Creo que no muy lejos se encuentra Jaffé de ese propósito: lograr ese difícil equilibrio entre captar el flujo de lo real sin congelarlo y ofrecer, al mismo tiempo, una forma siquiera provisoria, como una promesa de plenitud, de sentido, en un mundo atravesado por todo tipo de fealdades y violencias. Esa ética de la escritura se asienta así en un estilo que aúna lo reflexivo y lo simbólico, tratando de dar una imagen de la propia vida y de lo que le rodea, una forma que se sabe nunca definitiva. De ahí también la brevedad de muchos de los textos (que puede relacionarse, como hace Barreto con la lírica venezolana, pero tal vez también con autoras alemanas como Hilde Domin), la cual nos remite con frecuencia a la concesión del epigrama, pero sin el tono a menudo autoritario de lo epigramático. Aquí el yo lírico no quiere sentar cátedra, sino más bien dar cuenta de su propia perplejidad. Tal vez también porque su propia historia le ha enseñado a desconfiar de cuantos no dudan, de quienes tratan de imponer sus certezas a los otros, del riesgo de las grandes palabras, como revolución o patria. Así escribe Jaffé: «Sólo mi paisaje adentro / es patria y sus palabras / traduc-

ción / del recuerdo / padremadrepoeta / de tu poesía» (pág. 98). La patria se hace lejana por la dolorosa situación del transterrado, para quien la propia noción de pertenencia se ha vuelto sospechosa. Y, si no me equivoco, el contexto venezolano no es el único que explica esa necesidad de poner entre paréntesis los vocablos solemnes. También son importantes los vínculos, familiares y culturales, con el mundo alemán, del que no se ha borrado la sombra de Auschwitz. No en vano en estas páginas se invoca el nombre de Celan. Las palabras no pueden hacer gala de ninguna inocencia. Tan sólo parecen salvarse alejándose de su literalidad, haciéndose metáfora o traducción de sí mismas.

Uno de los conceptos centrales de la poética de Jaffé es precisamente la concepción de la poesía como traducción. Resultaría en exceso simplificador aludir sin más a la doble condición de traductora y poeta de la autora, por más que esa experiencia haya resultado, sin duda, enriquecedora. Más determinante resulta desde el punto de vista biográfico (pero sin que quepa tampoco reducirlo a ello) el origen familiar: «Mi padre tierra patria hablaba alemán / y español con fuerte acento extranjero. / Era mi madre tierra natal la que hablaba español / y alemán con mezcla indistinta del inglés. / Será por eso que sólo logro traducirme / sentidos cuando sueño poemas / trancos / en el desvelo» (pág. 22). La venezolana parece muy consciente de que la poesía se escribe siempre en tierra de nadie. Así, *De la metáfora, fluida* denota un doble exilio, el de quien se ve obligado a vivir lejos de una tierra natal y el exilio del propio lenguaje. Ese carácter errante, nómada, mestizo de la palabra destierra toda tentación de pureza y de identidad demasiado firme. Así escribe,

con una probable alusión al *Fausto*, «¿quién no teme / al país de las madres / como al lobo» (pág. 129). Escribir como quien traduce es situarse en un constante desplazamiento, donde es posible atisbar una orilla imprevista pero también perder pie.

Si la poesía es traducción, ello quiere decir que no existe una literalidad de la que partir, que no hay un lenguaje propio y otro figurado. Estamos de nuevo ante esa (po)ética, ante una moral del estilo que se plantea incluso si no habría que escribir siempre «En diminutivos»: «Después pensé que la poesía / era para lo poquito / [...] Para pocos recuerdos / pocas palabras / pocos instantes / en los que / creo ver algo / algo / aliguito / poca cosa» (pág. 24). Escribir exige una humildad, saber, como el irónico «Loros», que el poema tiene algo de grito animal y que el poeta siempre corre el riesgo de convertirse en un charlatán más. Por ello, en una evidente referencia a Hamlet, cabe desear: «Lo demás / que quede en / blanco / luminoso / impoluto / silencio» (págs. 141-142). Desde luego, en estos poemas el silencio es un componente fundamental. Pero no se trata del silencio del místico, sino de un saber callar a tiempo, de la reticencia necesaria para no dejarse ahogar por las palabras. El homenaje que se hace a Emily Dickinson en «Por plumas» –a la vez traducción y lectura libre de un texto de la norteamericana– nos muestra bien las querencias de Jaffé por una escritura que sabe tomar aliento antes de dar el próximo paso.

Volvemos así a la coma, en el sentido ahora de una pausa necesaria, como esa mínima pausa versal que quiebra a menudo la frase, incluso los sintagmas (es llamativo el uso del encabalgamiento), para exigir una detención, un alto en el camino. Como si cada palabra y cada idea exigiera la aten-

ción que se le debe. Así, estos poemas, de tan transparentes, pueden parecer opacos, como si su secreto fuera, como el del agua, su propia transparencia. No se trata de levantar torres de marfil, tal vez porque éstas, en la mayor parte de los casos, no fueron tales, y la torre que albergó a Scardanelli-Hölderlin, en la intemperie de su locura, es un espacio mucho más modesto y menos protegido: «No era de marfil / la torre, era la casa / de un carpintero / llamado *Habitación*, / que hospedó / la modernidad / hecha / poesía» (pág. 155). En un tiempo tan poco dado a la escucha, el poema sue-

na como una especie de confusa algarabía, como esos loros de una Caracas que se aleja en el recuerdo: «lo ruidosos y / en desorden que van / como lo hace / este poema» (pág. 161). Pero el poema insiste, con la terquedad de un río, en tejer una imagen de la fidelidad. Fidelidad a sí mismo, pero también a la vida que escapa y que, a veces, sólo es posible leer en las heridas que deja: «Tus heridas son / tu historia / apunté / de ya no sé qué / lectura / pero entonces las / cicatrices serían / las promesas / esperanza / y cura / porque son ellas / las que hacen / sólo tuya la vida» (pág. 156).

Chantal Maillard

La compasión difícil

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019

220 páginas, 19.90 €



Entre Mérmoros y Medea

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

La última década ha visto el despliegue y despegue definitivo de la obra ensayística de Chantal Maillard. Despliegue en su ambición y despegue de lo que hasta entonces había sido adscriptible a géneros como la poesía, el diario o la crítica cultural. Como si la liberación definitiva del constrictor ámbito universitario hubiera abierto hasta lo infinito el campo de sus indagaciones, su obra no es que rompa moldes, sino que crea nuevas formas transgenéricas.

La originalidad del pensamiento de Chantal Maillard viene dada, en buena parte, por su profundo conocimiento tanto del legado filosófico griego como de la cultura de la India. Sin las anteojeras de la mayoría, en obras anteriores ha expuesto todo lo que Europa debe a Asia, y siente ambas cultu-

ras como igualmente propias o impropias, en un fecundo entrelazamiento.

Al igual que *La mujer de pie*, su último libro se articula en tres partes y, también como en aquella obra, a un «Libro I» más extenso y politemático, sigue un «Libro II» que centra el foco y un «Libro III» que lo articula en modo dramático. El «Libro I», titulado «El hambre» parte de ese motivo como motor de la entropía que gobierna el mundo y que convierte en inútiles las pueriles armonías imaginadas. La autora, que reivindica al Albert Camus de *El hombre rebelde*, toma partido por los portadores de luz que fueron Prometeo y Lucifer, que en la sociedad de la información en la que se nos oculta la que más importa tendría su encarnación en Julian Assange y *Wikileaks*: «Prometeo nos ofreció el fuego. Satán, el cono-

cimiento. Ambos fueron castigados. En la primera década de este siglo, cierta plataforma de filtración virtual difundió información prohibida. El empíreo del Pentágono tembló. Los colaboradores fueron aprisionados; el artífice, exiliado».

Maillard se burla de las concepciones humanistas que ponen la vida como valor supremo y sostienen «que la vida es un bien». Frente a esa afirmación que no considera lo insoportable de la carga que es a veces la existencia, la autora adopta una fraseología afín a la de Cioran, del que se cita su *Del inconveniente de haber nacido*, o a la del aún más pesimista Albert Caraco, aunque el machismo del olvidado pensador franco-uruguayo deje su lugar a un feminismo iconoclasta. Pese a afirmar la legitimidad del suicidio, se condena al kamikaze que arrastra en su decisión a otras personas, evocando el atentado de Niza del 14 de julio de 2016: «Ayer un camión atropelló a un centenar de personas. Las personas atropelladas celebraban algo. El conductor del camión también celebraba algo. A veces es difícil suicidarse a solas».

Con todo, se resiste a hacer el encomio del suicidio como acto de libertad (véase, para un exaltado elogio del mismo, el *Tractatus lógico-suicidalis*, de Hermann Burger, traducido hace poco al español; el escritor suizo, después de escribirlo, se quitó la vida, pero antes de ello se había gastado sus ahorros en un Ferrari del que disfrutó unos días conduciendo por las autopistas alemanas). Para Maillard, el suicidio no es un acto libre, pues se pregunta, «¿qué libertad es aquella que lleva a un individuo a desistir de su existencia cuando las circunstancias no le favorecen? Si éstas se transformasen de repente y, en el último momento, adoptasen una forma que le re-

sultase satisfactoria, ¿acaso no desistiría de su propósito?».

Retomando un verso de la poeta danesa Inger Christensen, Maillard habla de las «ficciones mutuas» que hacen posible las relaciones personales que sustentan la vida en sociedad. Claro que algunas ficciones son más perjudiciales que otras, y lamenta la ingenuidad con la que «menores de edad madura festejan falsas identidades y libertades fabricadas ex profeso para la defensa de unas fronteras que ya no se trazan en mapa alguno, sino en índices bursátiles».

El terrorismo islámico global, acontecimiento por excelencia del siglo XXI, va salpicando las reflexiones de la autora, pues revelaría la oposición hipócrita entre lo que se dice y lo que se siente, a veces, seguramente, radicalizando sus conclusiones más allá de lo lógico. Así, del uso del término «tragedia» para referirnos a los crímenes o atentados o de «escenarios» para hablar de los territorios devastados por conflictos, se infiere su cualidad de espectáculo. En nosotros latiría la fascinación, como ya tematizara ese forense del sentir postmoderno que es Don DeLillo en *Ruido de fondo* (1985), cuando una periodista, informando del descubrimiento de varios cadáveres enterrados por un presunto asesino en serie, mencionaba lo probable de que aparecieran más víctimas, lo cual «anuncia como la promesa de una amante». Para Maillard, las ejecuciones que los verdugos del Estado Islámico perpetraron en el anfiteatro grecorromano de Palmira, grabados para nuestros ojos occidentales, nos dejan en evidencia. La sociedad del espectáculo, que diagnosticara Guy Debord, tiene para Maillard, como adelantara hace dos décadas en *La razón estética*, el riesgo de que la representación de lo real al mismo nivel que la ficción hace

que nuestra conciencia procese con el mismo placer una película bélica o un *thriller* de psicópatas que los hechos que causan sufrimiento real.

Forjadora de una difícil ética de la vida en común en un tiempo sin dioses pero abundante en divos, la autora opone la confianza, que fomentaría la democracia, a la creencia, engendradora de autoritarismos, pues «mientras la confianza consolida la igualdad y el respeto entre las partes, la creencia asegura la subordinación del crédulo al imperio del que la instaura y la fomenta». Por eso, Maillard se opone al tópico de «respetar las creencias», pues «las mayores violencias han tenido lugar entre los humanos en nombre de una u otra creencia».

A partir del «Libro II. Mérmeros o la compasión», nos adentramos en el terreno más perturbador de la obra, al centrarnos en la olvidada figura de uno de los hijos de Medea. Entre tantas versiones del filicidio más célebre de la mitología grecolatina (no se menciona, y es una lástima, la adaptación de Unamuno de la tragedia de Séneca, que Margarita Xirgu interpretó en el teatro romano de Mérida en 1933), Maillard parte de la *Medea* (1988) de Lars von Trier, una de las primeras cintas del director danés, y en particular de la escena en la que Mérmeros, tras ayudar a Medea a ahorcar a su hermano pequeño, la consuela y le tiende la cuerda para que lo ahorque. Mérmeros, al contrario que Cristo, se ofrece como un cordero para un sacrificio sin dioses. Planteamiento extremo de la complicidad entre víctima y verdugo, de la que hablara Camus, sería también el punto máximo de compasión hacia lo imperdonable y monstruoso según nuestros códigos morales. Y es que, sin negar lo abyecto del crimen de Medea, Maillard no deja de subrayar su «coraje» al infringir «el

orden moral dictado por los varones de la tribu», llegando a hablar de su «empoderamiento», con una selección léxica de un feminismo provocador que nos recuerda al de Elfriede Jelinek, en cuya obra también aparecen infanticidas, como la protagonista de *Deseo* (1993). Pero es Mérmeros, «el hijo sacrificial», quien es relevante, por su comprensión y compasión sin palabras hacia el crimen de su madre. Quien haya visto la escena descrita en detalle por Maillard (tan propia de Von Trier, y que puede relacionarse con el suicidio infantil de su reciente *Anticristo*), con todo, verá una falla en la argumentación sobre Mérmeros: la compasión por su madre excluye a su hermano pequeño Feres, al que atrapa cuando intenta huir.

Lo doloroso de la escena aumenta si se tiene en cuenta la biografía de la autora, con el suicidio de uno de sus dos hijos, poco después de superar ella un cáncer. Ello es lo que, se deja traslucir, provoca su interés por Medea. El lector puede sentir una incomodidad casi física ante ese regodeo en la congoja, que llega a su culmen en el «Libro III. Diálogos con Medea». Como en *La mujer de pie* o en su poemario *Cual menguando*, la argumentación o la expresión lírica dejan paso a la confrontación dramática. «La mujer», trasunto de la autora, ronda a Medea, que inicialmente la rechaza, hasta que aquélla le expone sus motivos, ese sentimiento de culpa de la madre que sobrevive al hijo («Y él partió en mi lugar, pagando el precio por mi vida –y yo sin ya quererla desde entonces–»), orfandad inversa para la cual, como dijera Sergio del Molino en *La hora violeta*, no existe denominación en nuestra lengua.

Coda sociológica: todos los últimos libros de Maillard han sido publicados gracias a ayudas a la edición, ya sea del Estado

o de otras instituciones. Triste síntoma, tratándose de la que es, seguramente, la pensadora española más importante y original desde María Zambrano, de lo escaso de sus lectores y de que, en nuestro país, al intelectual no le queda otra opción que recurrir al mecenazgo. La autonomía respecto al mercado y las instituciones, que fue una vez

garantía del pensar independiente, es ya cosa del pasado, y uno no puede sino, a su pesar, dar la razón a la misantropía que asoma a veces en la reflexión de la autora: «El parloteo de los humanos. Sus necios intereses. Un átomo de lucidez no hará inclinarse la balanza. Demasiado grave el peso de los creyentes, demasiado alto el número».

Juan Pablo Fusi

Ideas y poder. 30 biografías del siglo xx

Turner, Madrid, 2019

320 páginas, 22.90 €



El siglo xx en primera persona

Por SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

Inspirado en algunas ideas de José Ortega y Gasset, de cuya Fundación fue director entre 2001 y 2006, y a la que sigue vinculado, Juan Pablo Fusi (San Sebastián, 1945), uno de los historiadores más rigurosos de la época contemporánea de España, ha trazado un recorrido por el siglo xx a través de treinta biografías.

En *Historia como sistema*, Ortega había sostenido que «el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia». Esto quiere decir que si procuramos comprender por qué un ser humano del Renacimiento se comporta tal como lo hace, tenemos que recurrir a la historia, pues genéticamente es idéntico a un individuo actual y, sin embargo, está lejos de comprenderse y actuar del mismo modo. En otros términos: «frente a la razón pura físico-matemática hay, pues,

una razón narrativa. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia [...]. La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la *razón histórica*».

Y para ahondar en el conocimiento de «los componentes de toda vida humana hay, según Ortega, tres grandes factores: vocación, circunstancia y azar. Escribir la biografía de un hombre es acertar a poner en ecuación esos tres valores». Se diría que Fusi, hilvanando la ecuación de estos tres valores, transita de la razón biográfica a la razón histórica, arrojando luz sobre cada uno de los personajes elegidos a la vez que ilumina aspectos de la historia del siglo xx.

De los treinta elegidos no pocos de ellos son indiscutibles, otros quizá no tanto, pero tienen razones de peso para figurar aquí

ofreciendo un abanico amplio y diverso de personajes e intereses que ejercieron las ideas y el poder. El título coincide con el subtítulo de una obra de Enrique Krauze, ambas en cierto modo inspiradas en ideas de Isaiah Berlin.

Los personajes de esta obra en su mayoría oscilan entre las ideas (Freud, Pankhurst, Einstein, Ortega y Gasset, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, Hannah Arendt, Isaiah Berlin) y el poder, con frecuencia totalitario, dictatorial o autoritario (Emiliano Zapata, Lenin, Trotsky, Stalin, Mussolini, Hitler, Mao Zedong), y otras más legítimo y liberador (Manuel Azaña, Winston S. Churchill, Franklin Delano Roosevelt, Gandhi, Jean Monnet, Ben-Gurión, Martins Luther King, Nelson Mandela), pero siempre humanos, irremediabilmente humanos, con sus luces y sus sombras.

Cada biografía, de una extensión aproximada de diez páginas, contiene al inicio de ellas una fotografía en blanco y negro del biografiado y algunas citas que sintetizan sus principales aportaciones. Ordenadas cronológicamente por fecha de nacimiento, pero a la vez combinándolas con otros criterios, como los acontecimientos históricos que protagonizan y/o padecen, comienza con Sigmund Freud (1856-1939) que significa una ruptura epistemológica y antropológica: el descubrimiento del inconsciente, el cuestionamiento del poder de la razón, la conflictiva estructura psíquica de la personalidad, los sueños, la sexualidad... en definitiva, cambió nuestra imagen de nosotros mismos como pocos autores lo han hecho a lo largo de la historia.

La segunda biografía es sobre Emmeline Pankhurst (1858-1928), una destacada representante del feminismo. Ahora bien, no por paridad ni por falsear la historia, como a

veces se pretende incurriendo en anacronismos en nombre de la causa feminista, pero siendo la emancipación laboral de las mujeres uno de los principales hitos sociales del siglo xx, sólo aparecen tres biografías entre estas treinta: igualar el número, quince y quince, hubiera sido quizá tergiversar cómo se desarrolló el siglo xx, sin embargo, ¿no se hubieran podido introducir unas cuantas biografías más de escritoras como Virginia Woolf, pensadoras como Simone Weil o María Zambrano, artistas como Leni Riefenstahl o científicas como Marie Curie o Rita-Levi Montalcini...?

Con la de Emiliano Zapata (1879-1919), se aborda la primera revolución del siglo xx, la mexicana, y su impacto a la hora de conformar la identidad nacional de este país. Sigue con la de Lawrence de Arabia (1888-1935), un personaje fascinante que conoce un público más amplio debido a la épica y maravillosa película de David Lean.

A continuación encontramos las biografías de «Tres que hicieron una revolución»: Vladimir Lenin (1870-1924), León Trotsky (1879-1940) y Iósif V. Stalin (1878-1953). El retrato que ofrece Fusi de Lenin es tan ambivalente como penetrante. De Trotsky nos ofrece otro retrato inquietante: «Judío, arrogante, culto, excelente escritor, orador fulgurante. Trotsky fue una personalidad formidable: el mejor líder que la revolución haya producido jamás, en palabras de A. J. Taylor» (p. 55); «Para el historiador E. H. Carr, Trotsky era por temperamento y ambición el más dictatorial de los líderes comunistas» (p. 57).

En cambio, el retrato de Stalin no oculta ninguna grandeza: «hizo de la URSS un régimen policial y de terror. Las víctimas de la represión durante su mandato (1924-1953) pudieron elevarse a unos veintidós

millones. Pero sus logros fueron impresionantes: la transformación de la URSS en un gigante industrial y militar, la victoria en la Segunda Guerra Mundial, la expansión del comunismo por toda la Europa del Este» (pp. 59 y 60).

Albert Einstein (1879-1955) es el científico más célebre del siglo xx y, a pesar de «su profundo pacifismo, antimilitarismo, y su hostilidad a todo nacionalismo», en algunas de sus obras parece demostrar que la genialidad científica no implica necesariamente conocimiento de la realidad moral e histórica.

Con la biografía de John Maynard Keynes (1883-1943), nos aproximamos al que seguramente sea el economista más lúcido del siglo xx, aquel que «creó la teoría sobre la que se fundamentó la reconstrucción de las economías occidentales desde 1945 e hizo posible la larga etapa de prosperidad que el mundo experimentó desde entonces hasta mediados de la década de 1970» (p. 74). Creía que «la clave para alcanzar los objetivos económicos de la sociedad contemporánea estaba en “el capitalismo inteligentemente gestionado”». Pero, ¿se deja gestionar así el capitalismo o nos arrastra?

José Ortega y Gasset (1883-1955) es el protagonista de la siguiente biografía. Se aprecia en ella que, si bien este filósofo, profesor, escritor, periodista y político no escribió obras como *Ser y tiempo*, de Heidegger, fue un hombre profundamente comprometido desde sus múltiples actividades con modernizar España, lo que equivalía a situarla a la altura de los tiempos. Su influencia es indiscutible. Sin embargo, Fusi no señala aquí que algunas de sus ideas provienen de otros autores, como la razón histórica lo hace de Dilthey: «Sólo su historia nos dice lo que el hombre es».

A continuación, encontramos un capítulo dedicado a la «brutal amistad»: Mussolini (1883-1945) y Hitler (1889-1945), dadas las afinidades ideológicas de ambos. A Hitler lo describe como «una figura inquietante y extraña, un hombre poseído cuya personalidad bordeaba siempre el reino de lo irracional. Hitler fue un hombre arrebatado, un iluminado –lo que no impediría que, como Mussolini, fuera a la vez un político agudo y astuto–» (p. 94).

Como es natural, en la biografía de Manuel Azaña Díaz (1880-1940) se apoya en su principal estudioso, el historiador Santos Juliá, que nos ofrece este retrato: «solitario, triste, disperso, cultísimo, honesto, limpio de modos y formas. Pero fue también un hombre altivo, de indisimulada soberbia, despectivo, agrio, antipático» (p. 109). Pero como ocurre con otros biografiados, Fusi muestra sus luces y sus sombras.

Con Winston S. Churchill (1874-1965), vemos la transformación de «un político anticuado, poco fiable, reaccionario, belicista –por su decidida oposición a la política de apaciguamiento hacia la Alemania nazi–, que criticaba a Gandhi y defendía el imperio británico, que admiraba a Mussolini y que en la Guerra Civil española prefería Franco sobre el Frente Popular» (p. 123) en alguien que ha pasado a la historia por la determinación y coraje con la que resistió durante la Segunda Guerra Mundial. Sorprende que Fusi no mencione que en 1953, no sin polémica, le concedieron el Premio Nobel de Literatura «por su dominio de la descripción histórica y biográfica, así como su brillante oratoria en defensa de los valores humanos».

Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) fue, a partir de 1932, el presidente de Estados Unidos que lideró al país después de la

mayor crisis económica del siglo xx. Fusi lo describe como otro hombre contradictorio. La vida de Mohandas K. «Mahatma» Gandhi (1869-1948), el hombre que lideró la independencia de la India del Imperio Británico, uno de los grandes pacifistas de la historia, es interpretada como «el triunfo de una visión moral: la no violencia, la desobediencia civil; el triunfo de los principios religiosos» (p. 148).

A lo largo de estas biografías observamos cómo hay individuos que adoptan la filosofía de que los medios justifican el fin, como acabamos de ver con Gandhi, y otros en los que los fines justifican los medios, como Mao Zedong (1893-1976), en palabras de André Malraux, «un hombre obsesionado por una visión, poseído por ella». Jean Monnet (1888-1979) fue uno de los principales arquitectos de uno de los proyectos políticos más ambiciosos de la historia, la Unión Europea, que, a pesar de sus claroscuros y el euroescepticismo que proyecta en nuestros días, quizá ha recorrido el período de paz y prosperidad más largo que ha atravesado a lo largo de su historia el viejo continente.

Como Mussolini e Hitler, Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960) son presentados conjuntamente, esta vez como amigos que luego pasaron a ser «enemigos» íntimos. Ambos encarnaron desde su pensamiento y su literatura, por la que recibieron el Premio Nobel de Literatura (tampoco se menciona aquí), la filosofía existencialista. Vemos sus caracteres, afinidades y diferencias, que acabaron en una ruptura en 1951.

Simone de Beauvoir (1908-1986) aparece biografiada como una de las principales feministas del siglo xx. En *El segundo sexo* (1949) sostuvo: «No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, eco-

nómico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto». De esta forma, amplió los límites de la libertad para redefinirnos según nosotros, no la biología o la cultura.

David Ben-Gurión (1886-1973) es un atractivo personaje sin el cual no se entiende bien el sionismo moderno como impulsor del Estado de Israel y su sentido geoestratégico. Fusi valora «altamente positiva» su obra de gobierno. Gamal Abdel Nasser (1918-1970) es la otra figura política que elige Fusi para ocuparse del inestable mundo árabe y su influencia del nacionalismo de la religión islámica.

John F. Kennedy (1917-1963) es un mito sepultado o construido sobre todo lo que se ha escrito, dicho, imaginado o proyectado sobre su figura. A pesar de que «el balance real de su gestión, a juicio de Fusi, fue a la vez positivo y ambiguo» (p. 241), su carisma hace que la inmensa mayoría lo recuerde por otros aspectos. Martin Luther King (1929-1968) es retratado como un «ministro de la iglesia baptista –de estatura media, fuerte, enérgico– que vigorizó la lucha por los derechos civiles con su formidable oratoria de clara inspiración bíblica y su visión gandhiana de desobediencia civil y no violencia» (p. 249). Como Gandhi, como otros líderes, acabó siendo asesinado.

Como representante del cristianismo, otros historiadores tal vez hubieran preferido a Pío XII o al carismático Juan Pablo II, pero Fusi se decanta por Pablo VI (Giovanni Battista Montini) (1897-1978), justificándolo del siguiente modo: «Pablo VI iba a llevar a cabo la transformación –prudente, cautelosa– más importante de la Iglesia católica en varios siglos. Dos fueron básicamente las grandes obras de su pontifica-

do: la culminación del Concilio Vaticano II (1963-1965), anunciado pero sólo iniciado por Juan Pablo XXIII y materializado por Pablo VI, y la internalización de la Iglesia católica» (p. 254).

Ernesto «Che» Guevara (1928-1967) es otro mito, pero con su figura, aparte de abordar la fuerza carismática del mito de la revolución, reivindica una labor imprescindible de las ciencias y del historiador, un «revisiónismo crítico, sustituir mitos por conocimiento» (p. 265). Fusi busca el momento en la vida del Che en el que se convierte ya para siempre en el Che.

Nelson R. Mandela (1918-2013), después de haber permanecido veintisiete años en la cárcel, sale sin rencor ni resentimiento, y tiende su mano al gobierno de De Klerk «para negociar el desmantelamiento del *apartheid* y la creación de una “Sudáfrica democrática, unida y libre de la discriminación racial”, y se vale del rugby para unir a los ciudadanos bajo unos mismos colores. «La imagen de Mandela –alto, porte aristocrático, elegante, impecablemente vestido, cortés, elegante– era la imagen misma de la dignidad de África» (p. 280).

Hannah Arendt (1906-1975) fue una pensadora que por ser judía en la Alemania nazi tuvo que exiliarse para sobrevivir. Se convirtió en uno de los grandes pensadores políticos del pasado siglo. En *Sobre la revolución* (1963), Arendt, «que veía la libertad política como la única forma moral de gobierno, [...] definía revolución –cuyo modelo ideal era para ella la Revolución americana– como libertad política; y libertad, como la creación de un nuevo poder, donde los derechos de decisión y de participación en el ámbito público quedasen garantizados por la separación y el equilibrio entre los distintos poderes» (p. 298).

Isaiah Berlin (1909-1997) fue un historiador de las ideas y filósofo que, además del título de este recorrido por el siglo xx, inspira una concepción de la historia y de la cultura que reivindica este libro: sociedades libres fundamentadas en el pluralismo, en los dos conceptos de libertad, negativa y positiva, el poder de las ideas y el desarrollo de la libertad individual frente al «tronco torcido» de la humanidad...

A pesar de que se advierten ciertas inclinaciones hacia unos personajes, cosa en cierto modo inevitable, Fusi, como historiador riguroso, no deja de buscar la imparcialidad como horizonte de verdad y de justicia. Estamos ante un libro que es fruto de toda una vida dedicada al estudio y conocimiento de la historia, escrito con un estilo sobrio y elegante.

Sin embargo, contiene algunos descuidos que merecen una revisión y que indicaremos por si acaso se reedita en un futuro: en las páginas 13 y 14 se emplea el término «subconsciente» en lugar de «inconsciente», que es la traducción más exacta del término empleado por Freud. En la página 102 leemos: «El eje había perdido la guerra» («El eje perdió la guerra»). Otra errata se ha escurrido en la página 147: «la(j) vida».

Asimismo, en la página 266 leemos una cacofonía «estudios primarios y secundarios rutinarios». El adjetivo fue motivo de un dardo en la palabra en 1975 por ese maestro de la lengua española, Fernando Lázaro Carreter, de manera que bien se podría sustituir por «comunes» o «corrientes». Hasta donde he podido observar en las páginas 280, 283 y 288 se usa el término «multi-racial» y otras derivaciones de éste, cuando lo más correcto, a la vista de lo que sabemos por biólogos, genetistas y otros científicos,

es aquí «multiétnico», ya que sólo hay una raza, la humana, compuesta de múltiples etnias. Precisamente estos usos inadecuados del lenguaje y de la razón contribuyen a fomentar la ignorancia, el racismo y la violencia.

Valeria Luiselli

Desierto sonoro

Traducción de Daniel Saldaña y Valeria Luiselli

Sexto Piso, Madrid, 2019

468 páginas, 22.90 €



Desierto sonoro: la literatura como cartografía de los ecos en la nada

Por MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

Desierto sonoro (2019) vuelve a las más antiguas funciones de la literatura: dejar constancia, proponer los debates urgentes y desmontar los discursos que encubren injusticias. La tercera novela de Valeria Luiselli trata sobre la incertidumbre y precariedad que padecen en la frontera los niños de la diáspora centroamericana, pero vista a través de la circunstancia del inminente desmembramiento de una familia de clase media, que emprende su último viaje junta.

La autora, nacida en México y residente en Estados Unidos, traduce al castellano junto con Daniel Saldaña París, para la editorial Sexto Piso, su novela, *Lost Children Archives*, originalmente publicada por Knopf Doubleday. Es cierto que el uso no de su lengua materna, sino del inglés para la creación vincula su trabajo con el de la

colombiana Ingrid Rojas Contreras (*La fruta del borrachero*), la mexicana-americana Julia Álvarez (*Cómo las muchachas García perdieron su acento*) y el neoyorquino, de origen dominicano, Junot Díaz (*La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*); pero, más allá de la generación literaria donde pueda inscribirla, lo importante de *Lost Children Archives* es su público meta. Porque la novela es una crítica a la sociedad norteamericana que produce (y, por ende, debe desmontar) los discursos donde los indocumentados son algo distinto a las víctimas de una guerra histórica que lleva décadas, o los chivos expiatorios de la xenofobia que corre a una poderosa nación.

El recorrido que hacen los padres con sus dos niños en automóvil desde el estado de Nueva York hasta el de Arizona, ubicado en

la frontera con México, permite superponer dos realidades paralelas: una sobre las consecuencias para los hijos del aislamiento de la pareja y, la otra, la tragedia de los niños perdidos en el desierto o en los laberintos burocráticos de las cortes migratorias estadounidenses. El argumento es una excusa para que la autora reflexione desde la ficción sobre temas como la unidad familiar, la identidad nacional o el sentimiento de pertenencia, como hizo en su ensayo *Los niños perdidos* (2016). Allí recorre los laberintos burocráticos que padecen los menores indocumentados y toma como punto de referencia el cuestionario de admisión que usan los abogados para procesar sus casos. «La historia que tengo que contar es la de los niños que no llegan, aquellos cuyas voces han dejado de oírse porque están, tal vez, irremediablemente perdidas», dice la madre en *Desierto sonoro* (página 186). Lo que se propone hacer es un documental radiofónico que permita visibilizar o, quizá, mejorar la situación precaria de los menores. Y, frente a esto: ¿qué hace *Desierto sonoro*?

La novela completa el retrato de la tragedia de los niños que huyen de la violencia sistémica de sus países y atraviesan la frontera y el desierto con menos de lo esencial para sobrevivir a la intemperie. Buscan protección legal y a sus familias, pero se convierten en víctimas de coyotes o autoridades; incluso muchos de ellos nunca llegan a su destino: mueren debido a los peligros del viaje, al hambre, a la sed o a la extenuación. «No buscaban el sueño americano, como suele decirse, buscaban, simplemente, una escapatoria a la pesadilla cotidiana», se lamenta la madre (31). De los que sobreviven, muchos son deportados en condiciones oscuras. Ellos –los fallecidos, los expulsados o quienes con trabajo logran insertarse como

ciudadanos de segunda clase en la sociedad– son la cara oculta del discurso político xenófobo que con la presidencia del magnate Donald Trump ha ganado notoriedad pero que, en realidad, lo antecede en más de un siglo de relaciones de Estados Unidos con sus países vecinos marcadas por las guerras sucias y políticas intervencionistas, consecuencia de la convicción que tienen los habitantes de ese país de su superioridad moral sobre los pobladores de las naciones al sur.

Mientras el automóvil describe la ruta que conecta el noreste con el suroeste del país, la madre se obsesiona con las noticias sobre la crisis migratoria y el padre va contando historias de Gerónimo, el último jefe militar de los apaches de Bendoke. Su interés por este personaje y por otros jefes chiricahuas, a quienes considera «los últimos dirigentes –en sentido moral, político y militar– de las últimas personas libres del continente americano», lo aleja de su esposa; lo impulsa a grabar los ecos que puedan existir hoy en el ambiente de los apaches fallecidos o asimilados en ese territorio que antes fue mexicano (32). En la parte de atrás del coche, la ficción y la realidad se mezclan en los juegos de los niños que cada miembro de la pareja ha tenido producto de una relación anterior: Pluma Ligera, de once años de edad y, Memphis, de seis. Ambos son nombres falsos, por supuesto, inventados en los juegos con que matan las horas del viaje, mientras mezclan las historias de indios que cuenta el padre con las noticias sobre la diáspora centroamericana. «Los niños perdidos, todos ellos, eran mucho más importantes que nosotros, Memphis, mucho más que todos los niños que hemos conocido. Eran como los Guerreros Águila de papá, tal vez incluso más valientes. Eran ni-

ños que estaban luchando y cambiando la historia», dice el chico mayor a su hermana (292).

«¿Y por qué se me ocurre siquiera que puedo o que debo hacer arte a partir del sufrimiento ajeno?», es la preocupación ética que se le presenta a la madre, refiriéndose al documental radiofónico que pretende hacer sobre los niños perdidos (102). El cuestionamiento permite a Luiselli construir varios niveles de profundidad en el argumento de su *road novel*, adentrándose en otros géneros como la narrativa experimental y, a ratos, la del exilio. Sin embargo, no se trata del derecho que tenga una escritora de contar la historia de otros, sino de cómo puede contribuir un libro a mejorar la situación de la diáspora centroamericana. Porque más allá de la intención estética que encierra la producción artística, se encuentra su finalidad. En el caso del documental radiofónico se trata de dejar constancia de los problemas que enfrentan los niños después de cruzar la frontera, así como el limbo donde los coloca la burocracia legal. En el caso de *Desierto sonoro*, la finalidad incluye el desmontaje de los lugares comunes sobre los migrantes y sus países de origen, formas de la violencia simbólica con las cuales se malinterpretan, disfrazan o esconden las tragedias de miles de personas. Como la grabación de ecos en medio del desierto que se propone hacer el padre, el proyecto de la madre busca registrar la ignominia y hacer «audible» lo que escapa al oído. En el fondo, ambos quieren demostrar con sus archivos sonoros que las naciones más poderosas interpretan a las oprimidas como tierras de nadie habitadas por bárbaros que amenazan la paz de su civilización. «Quizás lo mejor sería mantener las historias de los niños tan lejos de los medios como sea posible

[...] ya que conforme más atención mediática recibe un asunto polémico, más susceptible es de politizarse», piensa la madre: «Y en estos tiempos, que corren un asunto politizado, lejos de producir un debate urgente y comprometido en la arena pública, se convierte en una bala utilizada frívolamente por los partidarios de hacer avanzar sus intereses» (102). De la misma manera en que el sentido del lenguaje ha sido decomisado por la propaganda populista y las *fake news*, a la autora no le queda otro remedio que desmontar el sentido lineal que es tradición en la narrativa de aventuras para ofrecer un experimento desde la ficción donde la memoria histórica y el uso de múltiples lenguajes fundamentan una realidad inclusiva y enteramente nueva.

Aunque la experimentación sea también la marca estilística de sus dos novelas anteriores, *Los ingravidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2013), en ésta queda justificada debido a la erosión del sentido en el lenguaje que Luiselli discute mientras desarrolla el argumento. En su primera obra, la autora cuenta en paralelo las historias de una joven escritora, madre de dos hijos, y la del poeta mexicano Gilberto Owen (1904-1952), que vivió en Harlem en la década de los años cuarenta. El diálogo entre los personajes vivos y el escritor muerto empalma realidad y fantasía. En la otra novela, Luiselli profundiza la combinación de elementos en el perfil del cantador de subastas Gustavo Sánchez Sánchez. Eso le permite añadir datos sueltos, imágenes, portadillas, fotografías y hasta renglones en japonés, como si la obra fuera el catálogo de una exposición en una galería de arte contemporáneo. En *Desierto sonoro* también se unen el pasado y el presente en el mismo argumento, como en *Los ingravidos*, y se apela al *colla-*

ge, como en *La historia de mis dientes*. Pero más allá de contar una historia, lo fundamental allí es desmostrar lo que oculta la xenofobia.

Entre las formas experimentales de las que hace gala *Desierto sonoro* están la fragmentación de la historia en secciones (tiene cuatro partes) y subsecciones o la introducción de elementos ajenos a la trama, como las fotos polaroid que toma el niño durante el viaje y la descripción del contenido de las cajas donde los padres guardan la información sobre sus respectivos proyectos (llenas con libros, mapas, dibujos y notas sobre sus investigaciones). La forma más importante es el quiebre del espacio y el tiempo en el que todos los discursos se encuentra en uno. Éste se evidencia en el uso de puntos de vista refractados, como los propuestos por Virginia Woolf en *La señora Dalloway*, y en la redacción de una novela dentro de la novela, *Elegías para los niños perdidos*. En ese libro ficticio coinci-

den las técnicas narrativas de autores clásicos como William Golding en *El señor de las moscas* (1954), Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955) y Marcel Schwob en *La cruzada de los niños* (1895), entre otros.

Sin embargo, el valor fundamental de *Desierto sonoro* no es su testimonio de la incapacidad del lenguaje para contar el mundo desigual e injusto que nos rodea, en especial cuando ese lenguaje es la herramienta de la propaganda y el periodismo; tampoco importa tanto la armonización, que en su argumento logra, de la hibridez ni la confluencia de discursos literarios que permiten a la aventura particular de una familia diluirse en el océano de una tragedia transnacional. Su logro crucial es su discurso sobre la utilidad del arte, pues toda la novela es una prolongada argumentación sobre la importancia de la literatura como archivo de las informaciones sobre el mundo. Es en ese sentido que este libro ayuda al lector a escuchar los ecos en el desierto.

Rosana Acquaroni

La casa grande

Bartleby, Madrid, 2018

86 páginas, 13.00 €



Un trozo de vida

Por JUAN CARLOS ABRIL

La casa grande, de Rosana Acquaroni (Madrid, 1964), posee una suerte de *dictum* oracular que empuja la narración con gran intensidad desde el inicio hasta el fin, marcando el ritmo de escritura y de lectura, y envolviendo el sentido. Ese ritmo se configura, a la vez, como generador de sentido a través de la propia poesía, brotando desde esa intensidad y engarzando en el texto los diferentes y heteróclitos términos del discurso, que la poeta recoge. O enuncia. Hay que resaltar aquí el inicio y el final desde la perspectiva unitaria de libro, en el fondo – digamos– de la forma, en lo que resumimos como estructura.

Un poema breve introductorio marca ese inicio, y tres partes más o menos equilibradas –oscilan entre los once y los diecisiete textos– se erigen en el desarrollo del volu-

men, que finaliza con una última sección de tres poemas, y con la que concluiremos nuestro análisis. Pero entre medias se combinan los poemas breves con otros de distintas extensiones, las cuales van desde una página hasta dos o más páginas en algunas ocasiones. Hacemos alusión a este asunto, una mera cuestión cuantitativa, porque repercute formalmente en el impulso temático, combinándose las composiciones breves y las no breves a la manera de un contrapunto de la estructura. La intensidad citada, que nace de la narración, va inclinándose hacia una fuerza poética en tanto que tensión dramática, en el eje de la acción que se nos narra, y espolea a la autora a escribir poesía desde el trasunto biográfico. He ahí ese fondo y esa forma inseparables, como bien suele repetirse.

Además, esta alternancia formal de la extensión cobra especial importancia en el decurso de la locura del personaje principal y las subsecuentes interpolaciones con la voz verbal, que se encarga de narrar y recordar, elaborar y recrear, estableciendo digresiones o semblanzas, según sea oportuno. Así conocemos algunas circunstancias de la vida de la madre, que van asomando en diferentes poemas, aunque quizás el más decisivo sea en el que sufre un brote psicótico, internándola en un sanatorio, y la poeta nos relatará la experiencia sensible y dura de aquellas visitas: «La primera vez que pude visitarte / en aquel sanatorio tenía veinte años» (p. 59). A ese poema, de casi dos páginas, le sucede el siguiente, como pinceladas que aportan otra mirada a la situación, otra perspectiva estilística, narrativa y emocional, y que reproduzco aquí íntegro: «Psicofármaco / Escasez de gorriones / en las terrazas. // Boca negra que traga / y puede oír. // Tu cuerpo quiere hablar. // (Palabras necias / para oídos sordos)» (p. 61). Este tipo de recurso se encontrará presente en varios periodos del poemario e imprimirá ese ritmo intenso y decisivo ya señalado, a partir del cual volvemos a empezar a leer el siguiente poema, tornando a las páginas del libro, pero sabiéndonos abocados a una nueva catarsis... Surge por ejemplo la imagen de los ojos refractarios de la paciente (como tal, ver «Las mujeres pacientes», p. 65), unos ojos abiertos sin vida y que no miran nada, simplemente reflejan lo que pasivamente ven, en una de las primeras imágenes del volumen: «Como un estruendo inmóvil que enturbiara mareas, / así los refractarios regresan sin orilla» (p. 13), para reaparecer ya en la última sección: «Refractarios tus ojos sin aliento» (p. 62), en una visita al sanatorio de la hija, que asiste a la descom-

posición –no sólo mental, sino también física– de la madre, quien ni siquiera sabe si la visitan o no: «Esta tarde papá no va a venir» (p. 66), le dice sin obtener respuesta.

Hay cierto vínculo formal también con algunos –digamos– acordes vanguardistas como el precipitado de palabras, la escritura automática o la lluvia –que en algunos casos más bien parecería una tormenta– de ideas, pero se trata de una escritura dirigida y calculada, buscando los efectos poéticos de una plantilla biográfica, llevando el foco del relato allí donde se quiere establecer un punto de partida. La frecuente falta de puntuación (sobre todo comas) también imprimirá ese ritmo –de escritura y de lectura– característico al que nos referimos. Como todo buen libro de poesía, en *La casa grande* se nos habla de una historia –con cierto trasunto biográfico más o menos reelaborado– en la que existen varios referentes, y éstos se comparten abiertamente desde casi el inicio. En *La casa grande*, sin embargo, no parece que se dulcifique la historia en ningún momento, y el riesgo evidente de patetismo se sortea brillantemente por medio de esa intensidad dramática, que se ensambla a un aliento ulterior, a modo de sedimento. Decimos *casi desde el inicio* porque habrá otros referentes claros que irán apareciendo en el decurso del poemario, para aportar en el conjunto una mirada holística y más completa sobre la madre, su intrahistoria y, por extensión, de su hija que, a la sazón, es la poeta.

Comienza así el segundo poema de la obra, marcando el tono: «De la casa grande / sólo recuerdo aquel armario blanco / encallado en aquel largo pasillo / como un río encajonado y pedregoso» (p. 14). La evocación de los recuerdos motivará, por tanto, ese tono, esa fuerza narrativa que tanto

nos llama la atención, y de ahí asistimos a la historia de una joven mujer –entendemos que bella y atractiva– que en la inmediata posguerra establecerá una relación con un hombre casado, con lo que eso significaba en la España católica y reaccionaria de la época: «Y cómo resistirse / al hombre acicalado / que se quita el sombrero / y te saca a bailar / y te dice / que quiere amanecer en tu sonrisa. [...] Y después, / cómo no conformarse / y ocupar el lugar de la querida» (p. 42). Acto seguido se nos sitúa en una relación en la que «*Se querían*» (p. 43, de «La destrucción y el amor»), aludiendo intertextualmente al poema y al libro de Vicente Aleixandre, aunque cambiando con toda la intención la conjunción disyuntiva por la copulativa, instaurando una relación causal, amor como destrucción. En realidad, la voz poética y narrativa nos anticipa que la relación está abocada al fracaso, precisamente porque ese personaje femenino se rebela y no quiere asumir ser el segundo plato, aunque gozara de dinero en aquellos tristes años del hambre: «Eras una mujer dejada a plazo fijo / un cuerpo sin respaldos / que se entierra en satén / bajo la lluvia. // Soledad amortizándose / en un piso de lujo / muebles / fiestas / vajillas / (y aquellos / indigentes / con dinero)» (p. 45). Otros asuntos complejos se destilarán en poemas como en los magníficos «Las guerras no prescriben» (p. 47) o «Una mujer que siente que está sola» (p. 51), en los que se nos esboza la evolución de ese personaje femenino principal, su toma de conciencia y la posterior decisión para, coincidiendo con el final de la primera sección, abandonar España, romper con esa relación –hoy diríamos tóxica– y establecerse en Nueva York, en el poema «Nueva York, 1949» (pp. 52-53), trabajando en una joyería. Lo relata la autora a par-

tir de una fotografía: «Salir. / Dejarte ver. / Dejarte ser. / Se nota en tu sonrisa» (p. 52).

Pero, como vemos, no se trata sólo de la trama de ese personaje principal, sino que, a través del lazo filial, la autora adquiere asimismo relevancia con su propia historia, la historia que ella vive por sí misma, como en el estremecedor «Puede llegarte el día» (pp. 56-57). Llegados a este punto, convendría aquí cerrar el círculo del libro, igual que cerramos la historia de sus personajes, voz verbal –en el a veces balbuceo de la ensoñación encubridora, en el borboteo de las imágenes o los recuerdos infantiles– que se confunde en diferentes planos con la voz poemática, y que posee también una prolongación en la alteridad del delirio de la madre. Como en un ejercicio de regresión, la poeta se retrotrae hasta casi el propio útero materno: «Un útero vacío que no sangrase nunca / y alumbrara por dentro» (p. 14), auténtica placenta semántica que recubre toda *La casa grande*, a modo de palabras que protegen con su símbolo bisémico: «Me encarnaba en tu piel / me infiltraba en tu sueño de tálamo escindido» (p. 15).

Hablábamos más arriba de tormenta de ideas y, de hecho, la última sección del poemario funcionará como recuerdo –ya en calma– de esa neurosis de la madre, convertido en el núcleo germinativo de la semiosis del libro, en el acercamiento autorial: «Éste es mi oro, madre, / mucho tiempo después he comprendido / la belleza que esconden los naufragios. // Todo está en ellos / flotando / en la balanza / de las olas / la pérdida y la ganancia / el faro y el abismo / el bálsamo y la herida. // También tu tempestad / está conmigo» (pp. 79-80). Mucho tiempo después nace –brota o emerge– el oro de la composición. Así concluye el libro, y nosotros también,

no sin antes subrayar que hemos dejado en su complejidad otras aristas por desentrañar, y que por eso mismo no hemos destripado –*spoiler*, como se dice ahora– todo el argumento o el resto de personajes, pero que a modo de una serie que se nos cuenta por fragmentos o capítulos, estableciendo *flash-backs*, los lectores reconstruiremos

la diégesis en su conjunto, recomponiendo partes. Dejamos, pues, a los curiosos para que se acerquen a esta obra, a esta casa grande escrita con las mayúsculas de una biografía y con las minúsculas de la poesía, y que no defraudará en absoluto. Antes bien, nos pondrá delante de un trozo de vida real.

Juan Arnau

Historia de la imaginación. Del antiguo Egipto al sueño de la Ciencia

Espasa, Madrid, 2020

328 páginas, 19.90 €



Imaginación y ejemplaridad

Por CARLOS JAVIER GONZÁLEZ SERRANO

En 1975, escribía Miguel Delibes (de cuyo nacimiento celebramos el centenario este 2020) –en un texto que podría catalogarse sin excesos de tan visionario como acendradamente pesimista, *Un mundo que agoniza*– que la humanidad ha perdido todo signo de trascendencia y que, por añadidura, las humanidades y su poder imaginativo y crítico han sido definitivamente desplazados e incluso olvidados como consecuencia de un nefasto «juego de producir y consumir». Sin embargo, el talante esperanzado del vallisoletano siempre guardó el silencioso anhelo de que, en algún momento, una resistencia crítica y comprometida impediría que nuestro universo, el universo humano, se descuajeringase de una vez para siempre.

Quizá haya llegado el momento de comenzar esta rebelión intelectual. Una revo-

lución del pensamiento y de las formas que invite a reconsiderar lo más humano de los humanos y a sembrar su semilla para resituarnos en un mundo en el que, a causa de nuestra acción, estamos a punto de quedar enajenados de nuestra propia condición, acaso ya plasmada para siempre por Aristóteles cuando apuntó que nuestra nota más característica es la de asombrarnos ante lo desconocido, es decir, el natural empuje a buscar el porqué de las cosas, de cuanto sucede a nuestro alrededor.

Para poner en marcha el conocimiento precisamos no sólo de una herramienta que padezca y observe (sentidos) y de otra que recoja datos (entendimiento, memoria), sino también, y sobre todo, de otra que nos ponga sobre la pista de esos porqués: que elucubre, que se aventure. El astrofísico

co y filósofo Juan Arnau, reconocido especialista en budismo y pensamiento oriental, pero también relevante figura intelectual en el panorama cultural hispanohablante, reconoce en esa última herramienta a la imaginación, de la que se ocupa en este bello y sustancioso libro publicado por Espasa. No tiene ninguna duda de que «la imaginación es el eje del mundo y el país de las almas», de que «toda la experiencia vital se encuentra fecundada por la imaginación», que, sea mítica, filosófica o científica, «establece el pacto entre el espíritu y la naturaleza». Tal es el punto clave de la argumentación de Arnau que hace de esta obra un imprescindible de nuestro tiempo: el reconocimiento de que no sólo somos cuerpo, materia, sino que también somos contenedores de una potencia que crea mundos simbólicos que acompañan al ser humano en su creación artística y científica.

El libro de Arnau es un libro del todo militante. En la mejor de sus acepciones. En él no asistimos a un mero desarrollo histórico de las diversidades de la imaginación, sino a una defensa, sin tapujos, de esa potencia imaginativa que ha procurado grandes momentos a la humanidad. Quizá los más reseñables e inolvidables. De hecho, así lo apunta el propio autor cuando asegura que «la imaginación no es tanto un asunto histórico cuanto el factor esencial en la construcción de eso que llamamos “historia”. Flaubert decía que sin la imaginación la historia sería imperfecta; aquí sostendremos que ni siquiera existiría». No sólo nuestro presente, sino sobre todo nuestro porvenir queda en manos de que sea cultivada la imaginación: ello dependerá de cómo seamos capaces de imaginarlo «y, a partir de ahí, crearlo». Es, por ello, la imaginación una fuerza productiva y productora; no solamente cavi-

la, sino que empuja, indefectiblemente, a fundar, establecer e instituir los fundamentos de un presente que conduce al futuro. La imaginación nos proyecta hacia el porvenir y, en este sentido, es, a juicio de Arnau, el baluarte en el que debemos posicionarnos para defender la capacidad creativa del ser humano. Merece la pena citar un párrafo de la introducción del volumen, intitulada «La vida imagina»: «Vivimos al mismo tiempo dentro y fuera de la naturaleza. Sin tener en cuenta estas dos dimensiones, estas dos cualidades, cercenamos la vida y quedamos a merced de un reduccionismo desesperante que mutila una parte irrenunciable de la experiencia. Para los griegos y los egipcios, el ser humano está hecho de cielo y tierra, posee una naturaleza olímpica y otra titánica, una estelar y otra telúrgica. Las culturas antiguas mantuvieron viva la tensión entre ambos principios, el magnetismo entre contemplación y creación, entre espíritu y naturaleza, silencio y habla. El mundo moderno ha realizado un esfuerzo titánico, durante más de tres siglos, para reducir un principio a otro: el espíritu a materia, la conciencia a naturaleza. Un fenómeno, llamado “suicidio del alma”, en el que la imaginación, arrastrada por el predominio de la lógica formal y la abstracción matemática, ha quedado reducida y sometida al algoritmo y otras variables cuantitativas».

Citando a Buda, «Aquello que piensas es aquello en lo que te conviertes», Arnau nos insta –en un despliegue muy ameno que nos sumerge en la historia del antiguo Egipto hasta llegar a nuestros días– a reconsiderar el papel de la imaginación en un mundo descreído de ella, que sólo atiende a criterios productivos y que ha olvidado, incluso llevado al ostracismo, todo componente imaginativo: «Lo suprasensible care-

ce de fuerza efectiva. O eso creemos», denuncia Arnau, y añade: «Las ciencias de hoy sólo reconocen un mito: sus métodos». Pero hay que tener en cuenta, prosigue, que «la verdadera dimensión de la existencia no descansa en el tiempo de los relojes, que siempre se acaba y mide el de otros relojes, sino en el tiempo interno, mental». Incluso la endiosada tecnología se da de bruces con la imaginación y no sabe qué hacer con ella, como si de una incómoda intrusa se tratara: «El paradigma dominante en la biología y las neurociencias no sabe qué hacer con la conciencia... una invitada incómoda en la fiesta». Como defiende el autor de este inexcusable libro, que en tan buena hora aparece, todo ello no son más que argucias de lo que conviene al más desafortunado y voraz capitalismo, «a las grandes compañías y al individualismo feroz y atomizado, a los grandes solitarios que, explotándose a sí mismos, creen realizarse. La fractura entre el hombre y la totalidad es el problema de fondo. Se trata de una herida mental. Este libro pretende buscar soluciones para cerrar esa brecha».

Por tanto, y es importante notarlo, nos encontramos ante todo un manifiesto. Riguroso, de muy agradable lectura, pero que contiene, sin duda, una importante proclama: la reivindicación de la imaginación como potencia creadora. «Hoy, la imaginación no es una cuestión sólo estética, sino vital. Los pilares imaginativos de la Tierra se desmoronan. Pese a los sueños del 68, la imaginación nunca ha llegado al poder, y la contracultura ha sido absorbida y banalizada por los gigantes del comercio internacional». Todo ello porque la imaginación contiene un «valor cognitivo y sanador». «La tesis de este libro –comenta Arnau– es que la materia prima del mundo no son los áto-

mos o las partículas, sino la imaginación, que es la que mantiene el lazo entre el significado y la materia. La imaginación es el punto de encuentro de la materia ascendente y el espíritu descendente».

Toda la historia de nuestro Occidente está ligada, de manera íntima e insoslayable, al antiguo Egipto. Y es por ello que Juan Arnau comienza con él, con la civilización egipcia, que ya para la griega, cuna de la filosofía y del pensamiento racional (si bien siempre transido por o mítico), constituyó el origen de todas las ciencias: «Los filósofos de la Hélade cruzaban el mar para iniciarse en una sabiduría transmitida a orillas del Nilo desde tiempo inmemorial». Leamos una bella historia mítica, producto, desde luego, de la imaginación, en la que razón y mito quedan unidos para siempre: Baste por ahora recordar un mito egipcio. Cuando Atum creó el Cielo y la Tierra, éstos quedaron abrazados pero sometidos a la orden de no acoplarse. Esa orden fue transgredida y hubo un castigo: por obra de Shu, en el Cielo se formó la bóveda celeste y la Tierra quedó separada, yaciendo en el suelo. Los empeños de la Tierra por reunirse con su vieja amada dieron lugar a las montañas. Esa separación primordial produjo la vida tal y como la conocemos. Una vida que no escapa al sufrimiento ni a la muerte, como tampoco a la antigua aspiración de alcanzar lo divino. De esa distancia, fruto de una desobediencia primigenia, surgieron diversos dioses (Osiris, Isis, Neftis, Seth y Horus) interesados en la condición humana. Ese mundo espiritual egipcio no sólo influyó en los griegos (y por ende en los romanos), sino también en los hebreos y en los primeros cristianos a través de incontables mitos y aspiraciones compartidas.

Si provenimos de ese mundo egipcio, esencialmente imaginal, significa que nosotros, por pura continuidad de tradición, también somos seres imaginales. Sólo tenemos que recordar que lo somos, y rememorar el poder de la imaginación para plantear los retos del presente y del futuro. Si pensar es imaginar, como reza el epílogo del libro, resulta imperativo imaginar si queremos pensar. Ya dejó escrito Aristóteles que no es posible pensar sin imágenes. Como apunta Arnau, «a la hora de pensar, el alma recurre a los *fantasmas*, imágenes que se hacen presentes en la facultad imaginativa». Y añade, refiriéndose a nuestro tiempo: «Si bien es cierto que el pensamiento ciego es posible en los algoritmos y abstracciones matemáticas, cuyo desarrollo es en cierto sentido “mecánico”, cuando queremos otorgarle significado, hemos de recurrir de nuevo a las imágenes». Arnau alude, en este punto, a Carl Jung, quien reconocía que «el proceso interno de la imaginación activa pretende ensanchar la personalidad psíquica, revelar los arquetipos que nos guían».

El lector dará con un libro decisivo y muy necesario para afrontar tiempos de violenta tecnocracia y de flagrante olvido del alma. Con una reclamación del papel de las instancias más espirituales del ser humano. Juan Arnau articula en esta obra un grato y muy completo ensayo, entre lo histórico y lo apologético, mas siempre preciso y suavemente minucioso (los datos nunca recargan la lectura, sino que la condimentan), que aboga por el poder de la imaginación para no perdernos en la peligrosa senda unívoca de las neurociencias y el desenfrenado y frenético desarrollo de las instancias ex-

clusivamente económicas que hoy dominan nuestro mundo. Sin despreciar nunca el papel de la ciencia y la tecnología, Arnau nos impone la fundamental tarea de pensarnos como seres imaginativos que precisan de lo mítico, de lo imaginal, para poder progresar en un sentido no sólo técnico, sino también, y sobre todo, espiritual, para no olvidar que no somos un mero cuerpo entre otros cuerpos, cosas entre cosas. Como reza el lema del libro, «Un hecho se lo lleva el viento más rápido que una ensoñación. Una fantasía puede durar tres mil años» (Chesteron).

Si la vida imagina, resulta cada vez más difícil hacerlo sin libros como el que nos propone Juan Arnau, pensador fuertemente comprometido con el estudio, desarrollo y difusión de las humanidades (recordemos sus estudios de Astrofísica; no hablamos aquí de un autor dogmático, sino plural, rico y que sabe ahondar, con pluma de maestro, en los matices, formado en ciencia, filosofía y pensamiento oriental). Un volumen que invita a recorrer la tradición imaginativa como un legado ineludible para reencontrar nuestro lugar en el cosmos, para –no dejar de– imaginarlo: para crear mundos en los que no sólo los criterios económicos y técnicos primen, sino también, y sobre todo, los creativos y visionarios. Porque si en algo nos convierte la imaginación es en seres proyectivos, es decir, en seres que, a pesar de estar anclados al presente, pueden –y deben– lanzarse virtualmente hacia el futuro, sin olvidar nunca las huellas del pasado. Un mérito que Arnau atesora en este libro, en el que tradición, actualidad y futuro se hallan imbricados a través del poder (por qué no, salvífico) de la imaginación.

Iris Murdoch

La soberanía del bien

Traducción de Andreu Jaume Enseñat

Taurus, Madrid, 2019

224 páginas, 18.90 €



Resucitar a Platón

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

Voy a iniciar mi reseña refiriéndome a una categoría sociológica que acabo de descubrir: la de «mujer coartada». Las personas familiarizadas con la literatura feminista quizás se asombren de mi ignorancia, pero confieso que no la conocía. Por lo visto, identifica a las mujeres que, tras triunfar en el mundo dominado por los varones, son utilizadas por éstos como prueba de que el fracaso del resto no se debe a las trabas del patriarcado, sino a su propia ineptitud personal.

La idea, en cuanto vincula el éxito de una mujer a la necesidad masculina de enmascarar su posición de dominio, me ha parecido de un machismo soez. ¿Acaso Marie Curie, galardonada dos veces con el Nobel, fue premiada no por el mérito intrínseco de sus trabajos, sino por el interés de la Academia

sueca por disimular las miserias reales de las mujeres en un mundo regido por los varones?

Buscando luego nombres a los que se ha asignado la categoría de «mujer coartada», me he tropezado con algunas señoras admirables que se mantuvieron alejadas del feminismo: Simon Weil, Hannah Arendt, Iris Murdoch... y también otras que, pese a haberse movido en su órbita, Susan Sontag, por ejemplo, han criticado como una aberración su tendencia a no admitir otros puntos de vista salvo los suyos. La respuesta que Sontag dio en 1975 a quienes la acusaban de no dar al feminismo la importancia que merece, es reveladora: «existen otros objetivos además de la despolarización de los dos sexos, otras heridas que las de género, otras identidades diferentes de la se-

xual, otra política distinta de la política de los sexos; y otros valores “antihumanos” que los misóginos».

Las mujeres coartadas suelen ser olvidadas en los catálogos de mujeres olvidadas. Ignoro la razón, aunque supongo que será porque no lo necesitan. Pensemos en Arendt o Murdoch. Sus obras han sido traducidas a todos los idiomas cultos, se han publicado sobre ellas artículos, tesis y biografías magníficas, sus peripecias vitales han sido trasladadas al cine, etcétera. No obstante: ¿por qué se olvidan de ellas las dispensadoras de visibilidad cuando jamás lo hacen con otras damas que tampoco lo necesitan, Simone de Beauvoir, por ejemplo? Se ve que por algún motivo que se nos escapa este tipo de mujeres fastidian. Tal vez la causa sea la complejidad de sus escritos –irreducibles al mínimo común denominador feminista– o, quizá, su manifiesta falta de interés por las cuestiones de género, desdén que en el contexto del resentimiento histórico suena a traición imperdonable.

Arendt es una pensadora de primer nivel. No precisa ayuda ni discriminación positiva para brillar en lo más alto. Su único problema es que brilla demasiado alto, a una altura a la que los ideólogos no llegan. Igual le ocurre a Murdoch, de la que se dijo cuando vivía que era la mente más brillante del Reino Unido y la mejor novelista inglesa del siglo xx (esto lo dijo Harold Bloom, el crítico literario más famoso de las últimas décadas). Las dos recibieron una elevada formación filosófica (algo que las aleja de la cultura de masas) y desarrollaron, a lo largo de sus carreras, un discurso original. Esto no las ha librado de todo tipo de recriminaciones. Recuérdese el escándalo que produjo la primera con la

publicación de *Eichmann en Jerusalén*. Su desafeción a la causa judía originó una tormenta de críticas. ¿Cómo se atrevía a insinuar que los judíos colaboraron con los nazis en el holocausto? Luego se ha visto que tenía razón y que quienes estaban equivocados eran quienes juzgaban ideológicamente los hechos.

El reconocimiento no lleva necesariamente aparejado el aplauso. No hay que ser pueril con esto. Por ejemplo, y pese a las notables aportaciones que Arendt y Murdoch han hecho a la interpretación de la filosofía griega, los círculos académicos las miran todavía por encima del hombro. ¿Por ser mujeres? No. El desdén se debe a su rechazo de la interpretación canónica del pensamiento helénico. Nadie que ose saltar fuera del surco trazado por los profesores tras siglos arrastrando trabajosamente el pesado yugo de la escuela va a ser bien visto en las universidades. Lo curioso, o quizá no, es que las feministas, lejos de interesarse por esta nueva y potente forma de abordar el pasado, persisten cuando hablan del asunto en repetir la misma autocompasiva y lacrimógena monserga de siempre. Prefieren matar a Platón a tomarse la molestia de leerlo y no digamos a pensar con él, como han hecho Arendt y Murdoch.

La soberanía del bien es precisamente una larga reflexión en claves platónicas –aunque no académicamente platónicas– sobre el problema ético de la acción. Murdoch adopta en los tres artículos que componen el libro («La idea de perfección», «De Dios y del bien» y «La soberanía del bien sobre otros conceptos») una posición contraria al pensamiento hegemónico. Las principales concepciones éticas del momento parten, a su juicio, de

una imagen muy discutible del hombre derivada del supuesto positivista de que sólo cabe tomar en cuenta lo públicamente observable. De acuerdo con ello, somos seres autónomos cuyo centro de mando se halla en la conciencia. Conductismo, existencialismo y utilitarismo comparten esta imagen (también el feminismo, pues no por cambiar el sexo al sujeto deja éste de seguir siendo prisionero de la subjetividad). Ella no cree que se trate de una concepción rechazable, aunque tampoco verdadera, pues deja fuera aspectos muy importantes de nuestra experiencia vital.

En vez de considerar al ser humano un yo contrapuesto al mundo, deberíamos recordar que ese yo no está, desde el principio, ejerciendo el control de todo lo que pasa en nuestra vida, sino que va surgiendo a medida que la propia vida se hace. Identificar la vida ética o moral con el momento de la decisión de un yo consciente de sus acciones, como hacen los especialistas en la materia, constituye, por eso, un paso difícil de justificar. Quizá sea lo único que el positivismo puede considerar sin transgredir sus principios metodológicos, pero resulta evidente que esto no puede ser lo decisivo a la hora de dilucidar el problema de la acción humana. Basta con tomar en consideración cualquier ejemplo de la vida cotidiana para advertir que el objetivo de la acción no es tanto decidir, o sea, escoger entre lo bueno y lo malo, como ver, es decir, iluminar y entender nuestra experiencia de la realidad. No es extraño, por eso, que Murdoch conceda una relevancia especial a las nociones de atención y de perfección. La atención es el esfuerzo por el que alguien intenta comprender la situación en la que está y se contrapone a esos estados de ilusión moral en los que se pretende que las ideas imperen

sobre la realidad y sean incluso más reales que ella. La idea de perfección remite al hecho de que la razón de ser de la acción no está en la libertad para actuar, sino «en otra parte».

Los seres humanos toman decisiones. La elección no la hace una voluntad libre y extraña al mundo, sino un ser que en el curso de su vida va erigiendo, junto con otros, ciertas estructuras de valor. La mayoría de nuestras decisiones no son operaciones lógicas, sino algo más cercano al juicio estético o de gusto. Este tipo de juicios se caracteriza por no contar con la existencia de reglas previas que permitan formulaciones categóricas. «Sobre gustos no hay nada escrito», «en cuestiones de gusto no hay ley». Cuando nos pronunciamos sobre la belleza de un paisaje o una pintura nos apoyamos más en nuestras creencias, que son las de la comunidad, que en cualquier otra cosa. Por eso encuentra Murdoch la ética más próxima a la estética que a la ciencia. «Uno de los méritos de la psicología moral que propongo –declara– es que no contrapone arte y moral, sino que demuestra que ambos son aspectos de un mismo empeño».

La coincidencia en este punto con Arendt es significativa. También ella propuso desplazar la ética del ámbito tradicional de la razón práctica al del juicio, entendido, a la manera kantiana, como la facultad del sentido común. Mientras que el ideal ético, guiado por la aspiración de la razón a lo universal y necesario, es la coincidencia del pensamiento consigo mismo, el ideal de una ética de la contingencia, sostenida en el sentido común, será el acuerdo con los demás. El sentido común, y no la razón, es lo único que nos permite considerar el mundo también desde la posición de cualquier otro, algo que para Arendt y Murdoch es éti-

camente mucho más importante que la apelación al yo libre característico de la ética moderna. A fin de cuentas, la libertad no es un atributo del individuo como tal, sino algo que surge siempre dentro de una organización social determinada. Expresado en una frase que puede explicar los celos del feminismo hacia ambas pensadoras: si las ideologías totalitarias aspiran a moralizar la política sometiendo la pluralidad contingente de los seres humanos a la igualdad de un ideal éticamente superior; ellas pretenden politizar la ética transformándola en el reino de la libertad.

Aclaremos, no obstante, que, pese las coincidencias, Murdoch va más lejos que Arendt al convertir al artista en modelo para la ética. Para ella, el único consuelo que podemos encontrar en la vida –una vida donde, a la postre, todo se reduce a nada– es la austeridad de una belleza que enseña que nada posee valor salvo el esfuerzo por alcanzar la excelencia. El artista subordina la libertad de su voluntad a la necesidad de la realidad y, mediante la atención cuidadosa y la busca de la belleza ligada a la perfección, hace lo más que cabe hacer a fin de dar sentido al mundo. Murdoch, que dedicó un libro a explicar los motivos por los que Platón expulsó a los poetas y a los artistas de la ciudad ideal, *El fuego y el sol*, reivindica aquí el trabajo creativo como modelo moral.

El sesgo platónico de su obra resulta más evidente en las páginas dedicadas a recuperar la idea del bien, identificada con lo divino, y la relevancia del amor. El Dios de que habla Murdoch no es, claro, el de la religión. No se trata de un ser personal, ni siquiera de un ser, sino, más bien, del sentido de la totalidad, esa inalcanzable inteligibilidad que encontraba el pri-

sionero del mito de la caverna después de escapar de ella. Del mismo modo que la visibilidad que permite al ojo ver los objetos visibles no es un objeto visible, la inteligibilidad que permite a la mente entender lo inteligible no es tampoco un objeto inteligible. Platón rechaza la posibilidad de que sea posible para el hombre conocer aquello que constituiría el supremo saber. Sin embargo, contar con ello, el bien o Dios, es crucial para sustituir la voluntad pura de un ego desmesurado por un yo capaz de ir más allá de sí, de amar, en suma. Hablamos, claro, de amor platónico, ese deseo que, en respuesta a un bien que lo sobrepasa, catapulta nuestra atención fuera de nosotros mismos. Las palabras de Diotima de Mantinea en *El Banquete* de Platón resuenan como un eco subrepticio a lo largo de las páginas en que Murdoch reflexiona sobre estos temas.

Añadamos, para concluir, que el amor, la bondad, el deseo de perfección, todo eso que Murdoch invoca para explicar la acción humana, es gratuito. Vivimos en un mundo donde «todo es vanidad». El sentido de la vida no estriba en el logro de una supuesta recompensa recibida por nuestros actos en un momento posterior a su realización, sino en la experiencia misma de la vida cuando somos capaces de obrar como artistas atentos capaces de ver la plenitud de lo que hay. Ya se dijo al principio: el propósito de la acción es una visión más completa de la realidad. Por supuesto, la acción correcta es importante en sí misma, aunque no hay que olvidar que «la única manera genuina de ser bueno es serlo para nada». Como sugiere repetidamente en sus novelas, la persona buena es aquella que renuncia al poder para hacer el bien porque sabe que ese poder acaba siempre

haciendo el mal. La única forma de actuar que cabe es el rechazo de lo malo. Uno debe oponerse con todas sus fuerzas a lo que empobrece la realidad y la hace más injusta, pero también evitar empeñarse en reformarla de acuerdo con un plan previo porque esto conduce a lo peor. No se puede ser más socrático, ni reivindicar de manera más decidida la sabiduría práctica de los antiguos.

Fernando Castillo

Un cierto Tánger

Confluencias, Almería, 2019

240 páginas, 11.40 €



Más deprisa que el corazón de un mortal

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

La mirada que el hombre dirige a la ciudad, y por ende a su muchedumbre, tiene en el cuento «El hombre de la multitud», publicado en 1840, de Edgar Allan Poe, su primer y magistral inicio en la literatura occidental, bien comentado por Baudelaire que vio en la persecución y fatal atracción del narrador hacia un hombre entrevistado entre la gente de una populosa calle de Londres el luminoso comienzo de la figura del *flâneur*, aquel que callejea, y que luego tuvo en Walter Benjamin a uno de sus principales teóricos en los estudios que realizó sobre el autor de *Las flores del mal* y que llevó a su expresión más íntima en *Infancia en Berlín*, donde el paseante se asocia a las imágenes que trae consigo la memoria y, desde luego, ya rutilante, en la *Obra de los pasajes*, que completa lo entrevistado en *París, capi-*

tal del siglo XIX. Este callejeo, sin embargo, no tiene en cuenta al *flâneur*, al paseante, que visita lugares como turista y entonces sucede que en la literatura, ya en el siglo XX, la mirada de aquel que contempla y pasea la ciudad parece dividirse en dos: aquel que la habita y aquel que la visita. Por poner un ejemplo sacado de la literatura francesa, sería la obra de Paul Morand sobre Nueva York, pongamos por caso, contrastada con *La forma de una ciudad*, de Julien Gracq, donde el autor de *La ribera de las Sirtes* reconstruye en la memoria los itinerarios que en su niñez y juventud hizo por Nantes, donde vivió, y que es libro radicalmente distinto al que publicó más tarde en 1988, *Autour de sept collines –En torno a las siete colinas–*, un ramillete de ensayos y notas sacadas de sus *Carnets de l'auteur*, sobre la

ciudad de Roma, que difiere radicalmente en su manera de apreciar el paisaje urbano del dedicado a Nantes. Decididamente, Julien Gracq se sentía incómodo como turista y sólo hay que comparar las páginas sobre Nantes con las que escribió sobre la citada Roma o un viaje que hizo por España: donde brilla con especial luz en Nantes acaba oscureciéndose en algunos pasajes en las soleadas Italia y España. En ellas no habitó nunca.

No es momento aquí siquiera de dar cuenta de la magnífica, extensa y sugerente literatura que ha dado la ciudad moderna, citemos de pasada, *El campesino de París*, de Louis Aragon y *El amor loco y Nadja*, de André Breton, como libros dedicados a itinerarios muy concretos de la capital francesa, así como *Manhattan Transfer* y *USA* de John Dos Passos o, entre nosotros, los libros sobre Pombo de Ramón Gómez de la Serna, donde la ciudad y sus huellas en carteles, anuncios de neón y noticieros luminosos que recorren las fachadas definen ya la urbe prescindiendo incluso de la mención primordial de su multitud. Es cuando la ciudad entra en su frenesí y se transforma en una entidad móvil e incluso casi mutante en sus cambios. Ni que decir tiene, los ejemplos abundan: *Ulises*, de James Joyce; *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin; *Petersburgo*, de Andréi Bely... Dejémoslo aquí.

Valga esta introducción como manera de explicar la especial conformación de *Un cierto Tánger*, el último libro de Fernando Castillo (Madrid, 1953). El inicio de *La forma de una ciudad* es una frase difícil de olvidar porque pertenece a nuestra experiencia más íntima: «La forma de una ciudad cambia más deprisa que el corazón de un mortal», y la cito porque es lección que parece haber tenido en cuenta el autor al des-

cribir la ciudad marroquí, después de haber publicado *Atlas personal*, un itinerario sobre diversas ciudades europeas de dilatada raigambre en la literatura mezclado con notas sobre consideraciones al terruño alicantino entrevistado por Gabriel Miró o una visita a Las Hurdes.

Fernando Castillo es historiador cultural obsesionado por dos aspectos del paisaje urbano: la ciudad tomada como laberinto, a veces sombrío y, en consecuencia, la urbe como generadora de huellas al modo que podría estudiarlas un arqueólogo y que se deposita en sitios insospechados las más de las veces y pocas en lugares *ad hoc*, al modo de rastros o Mercado de las Pulgas. Pero esta obsesión se refiere a períodos muy concretos de nuestra historia reciente y, en especial, esa conformación moral del paisaje tan bien descrito por Patrick Modiano, sobre todo en su *Trilogía de la Ocupación*: la ciudad descrita como un laberinto de corrupción moral propicia el asesinato, la delación, el negocio turbio... en clara consonancia con el estudio, asimismo, de la literatura fascista, fascinación que se produjo muy pronto en escritores como Francisco Umbral y que luego ha continuado con fortuna Juan Manuel de Prada.

Esa obsesión se trasluce, por otra parte, en el gusto por la arquitectura de la época, tal el *art déco*, tan correspondido a la literatura gansteril de los años veinte en Chicago y Nueva York, y más tarde, el estilo internacional o la querencia racionalista inaugurada por la Bauhaus y que tuvo en el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) nuestra aportación más acendrada, más ligado al ascenso del nazismo, a la Guerra Civil española, a la mundial y a ciudades muy específicas por distintos

motivos, como Tel Aviv o Tánger, descrito de modo magnífico por Fernando Castillo. Y tal es así que ese estilo racionalista, donde el Barrio Español tangerino es paisaje de lucimiento de ese modo de construir, en el libro de Castillo comienza a desmoronarse cuando acaba la Guerra Mundial y, debido al auge del nacionalismo, Tánger comienza a perder su estatus de Zona Internacional, y ello hasta tal punto que cuando la ciudad comienza a conocer su segundo auge, de tono más bien literario y artístico, con la llegada de los Jane y Paul Bowles, los Truman Capote, William Burroughs, Cecil Beaton... y un poco después, Jean Genet, Chukri y Juan Goytisolo, los edificios racionalistas comienzan a perder su blancura, empiezan a desmoronarse en agonía lenta pero segura, hasta el día de hoy donde la basura y la especulación, amén de la creciente islamización, amenazan con llevarse por delante los restos de esa condición de ciudad terrible y, a la vez, libre, que tuvo sobre todo en los años de la Guerra Civil española y de la Segunda Guerra Mundial. De ahí que, salvo la primera novela que Paul Bowles escribió sobre Tánger, *Déjala que caiga*, quizá junto a *El cielo protector*, la mejor narración del escritor norteamericano, Castillo prefiera sobre todas, *La vida perra de Juanita Narboni*, de Ángel Vázquez, la gran narración sobre la *haketía* o mezcla afortunada de árabe, español, portugués, locuciones ladinas y francés que se hablaba en el Tánger descrito por el autor, cuya madre tenía una sombrerería en la ciudad desde la que el niño Vázquez atisbaba mezcla de mundos como la cosa más natural del mundo hasta que terminó por darse cuenta que aquello era una excepción. Luego, y eso lo describe con suma lucidez Castillo, advino *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Go-

ytisolo, que es novela sobre un Tánger mitificado al revés y que prescinde de manera consciente de la leyenda canalla de la Zona Internacional: el protagonista es un europeo que se introduce en el Tánger marroquí con ánimo de traicionar los valores de la cultura occidental del momento, al igual que el mítico visigodo al facilitar la invasión musulmana de la Península.

Si en las obras de estirpe modianesca, centradas en París y en el Madrid sitiado por los tropas nacionales, Castillo rastrea un mapa conformado por restos naufragados de aquellos desastres de la ocupación alemana y el sitio de una ciudad que tuvo al enemigo llamando a sus puertas, esto es literal, los años que duró el conflicto, en Tánger realiza un mapa similar hasta el punto de hacer una lista de nombres de establecimientos desaparecidos ya en la ciudad con ánimo de conjurar la memoria. Desde el catálogo homérico de las naves y la descripción del escudo de Aquiles el recurso ha sido fecundo.

Así, el mapa que nos presenta Castillo tiene mucho de ese recurso benjaminiano de la cita. Salvo que aquí no se trata de citas literarias o filosóficas capaces de reconstruir un mundo en su pálido y fragmentario estado, sino de conjurar mediante el documento histórico y su mezcla con recursos narrativos, algo que Castillo hace muy bien, la memoria de una ciudad. Decía Walter Benjamin que a todo documento de cultura le correspondía en igual medida un documento de barbarie y la sentencia parece haber sido tenida en cuenta en la redacción de ese libro, pues Castillo nos presenta un Tánger sombrío, oscuro, que posee la cualidad de, por ello mismo, ser fuente de iluminación. Esto es algo que se sabe desde antiguo, pero la gracia de Castillo consiste

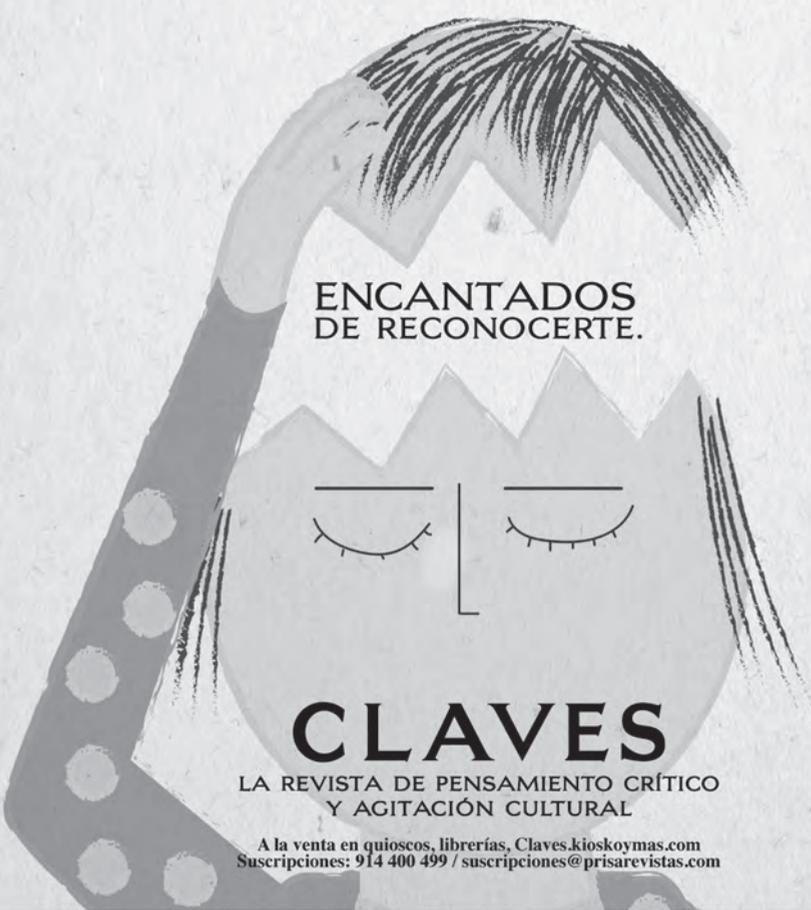
en concretarlo fielmente en un lugar y fecha determinado, ese Tánger modianesco que tanto le fascina. Pero de este libro, editado con tal gusto y primor que nos recuerda a la colección «La memoria» de la editorial Sellerio, destacaría una cualidad que le hace *rara avis* en la conformación tangerina que goza ahora, otra vez, de nuevo, una suerte de resurrección al modo de los Ojos del Guadiana: Castillo recalca una y otra vez su escepticismo bien fundado sobre la mitificación del Tánger durante los años en que habitaron la ciudad los *beats* junto a adinerados, tipo Barbara Hutton, y británicos, como Cecil Beaton. Para Castillo, el Tánger fetén era el Tánger canalla y modianesco que refleja pálidamente la película *Casablanca*, de Michael Curtiz, y no la que se muestra como un inagotable prostíbulo de chicos y chicas indígenas para una élite mayoritariamente anglosajona, británica y norteamericana, no la única, y ello sólo por la solidez del dólar y la libra esterlina, y donde la población local era poco menos que un decorado exótico.

Lejos estamos de los tiempos en que Pío Baroja, de ánimo regenerador, estuvo de corresponsal de *El Globo* en Tánger en 1903. De esas crónicas citamos unas líneas donde describe aspectos de la ciudad: «El Zoco Grande es una explanada que ahora está intransitable de fango y porquería, rodeada de

tenduchos, y en el que las freiduras ponen un olor insoportable de aceite de argán... Al ver freír estos pastelillos y buñuelos, que un moro o un judío cochínísimos manosean, se encontrarán apetitosas las gallinejas del Puente de Toledo». Descripción que, en ciertos aspectos, podría acercarse a lo que un turista experimentaría ahora, quizá no en el Zoco Grande pero sí en otros sitios de la ciudad. Pero sucede que entre 1903 y 2019 la ciudad ha sufrido tantas transformaciones, entre ellas los tiempos en que fue Zona Internacional, que esos aspectos higiénicos, propios de la mirada regeneracionista, aunque existan todavía, se desestiman. Al igual que los olores de las gallinejas del Puente de Toledo, que tienen ahora su equivalencia en otros aspectos, no menos sórdidos, en el Madrid de hoy.

Un cierto Tánger es un libro consciente de todos estos avatares y, por ello, se centra en el Tánger que al autor le fascina. De ahí lo de «cierto», que parece parcial pero en realidad es ejercicio de honestidad intelectual. De este modo, tenemos un libro de viajes que bien podría acercarse por su excelencia y temática a otros que han hecho famoso a su autor, tal *París-Modiano. De la Ocupación a mayo del 68; Los años de Madridgrado o La extraña retaguardia. Personajes de una ciudad oscura*. Un hermoso libro.

**AHORA MISMO,
SEGURAMENTE
ESTÉS PENSANDO.**



**ENCANTADOS
DE RECONOCERTE.**

CLAVES

LA REVISTA DE PENSAMIENTO CRÍTICO
Y AGITACIÓN CULTURAL

A la venta en quioscos, librerías, Claves.kioskoymas.com
Suscripciones: 914 400 499 / suscripciones@prisarevistas.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.

Precio: 5 €

