

Verba Hispanica

XV/a



Julio Rodríguez Puértolas, la literatura en el tiempo

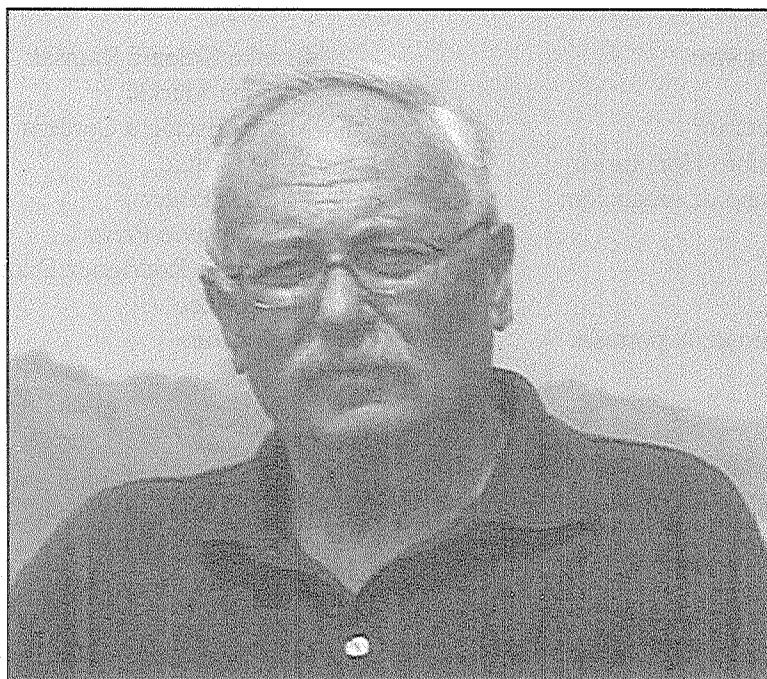
Ljubljana, Madrid 2007

VERBA HISPANICA

XV/a

VERBA HISPANICA

XV/a



Julio Rodríguez Puértolas, la literatura en el tiempo

Ljubljana, Madrid 2007

VERBA HISPANICA

XV/a

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE LA LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA

ESLOVENIA

Directoras:

Branka Kalenić Ramšak

Jasmina Markič

Secretario:

Matías Escalera Cordero

Miembro Honorario:

Mitja Skubic

Consejo de redacción:

Barbara Pihler

Juan Octavio Prenz

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

Maja Šabec

Diseño de la portada:

Franco Juri

Depósito Legal: M-53691-2007

Edición a cargo de
la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia,
con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia,
la colaboración de la Universidad Autónoma de Madrid
y el Centro de Documentación Crítica

Univerza v Ljubljani



NOTA DE LOS EDITORES

Verba Hispanica, sus editores, junto con algunos de los amigos, colegas y antiguos alumnos de Julio Rodríguez Puértolas, han decidido elaborar este número especial de la revista dedicado a su obra y a su trayectoria, no sólo por la dimensión de sus aportaciones al estudio de los hechos literarios como fenómenos propiamente históricos, haciendo de la literatura una herramienta esencial para el conocimiento -y reconocimiento material- del devenir de las sociedades -de las épocas y de sus culturas- como tales fenómenos materiales, sociales e históricos; sino, además, también por el enorme peso de su magisterio, ejercido durante años, tanto en Estados Unidos, como en España, especialmente en la Universidad Autónoma de Madrid, que se ha dirigido siempre a hacer que los estudiantes entiendan el estudio de la literatura como una *investigación* y un trabajo en el que deben usar no solamente la expresión clara y precisa de sus conclusiones, sino una mirada interdisciplinar a los fenómenos que son objeto de su estudio. Y finalmente por la larga y fructífera colaboración directa -e indirecta- con nuestra revista y con nuestro Departamento de Lengua española y literaturas hispánicas, en Ljubljana. En nuestra memoria quedará siempre su estancia e intervención en el Simposio internacional dedicado al cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *Don Quijote*. Como en la memoria de todos permanecerá el impacto que supuso aquella legendaria *Historia social de la literatura española* (en colaboración con Iris M. Zavala y Carlos Blanco Aguinaga) o el estudio de la literatura fascista española, o esa forma nueva de ver y leer los textos medievales, al Arcipreste de Hita, el Romancero tradicional castellano o *La Celestina*, en el siglo quince; al propio Cervantes, en la edad conflictiva; o a los autores realistas del diecinueve, Clarín y, sobre todo, Galdós.

Si en este número conviven nombres sobradamente conocidos y consagrados, junto con los de aquellos que empiezan, es porque este espíritu de apertura -y acogida- forma parte constitutiva tanto de nuestra revista, desde el principio, como del magisterio y del modo de concebir la docencia del propio Julio Rodríguez Puértolas. Así, hemos tratado no sólo de tender puentes a los que empiezan en nuestra disciplina, sino incluso a los que vendrán a nuestras facultades y que ahora están terminando el tramo previo de su formación, que tan frecuentemente olvidamos, pero que profesores como Julio Rodríguez Puértolas siempre han tenido y tienen presente. El afán divulgativo y pedagógico no sólo no nos desmerece, sino que nos justifica; y esa convicción es la que compartimos. A todos, también a los que con su apoyo han hecho posible este número, les damos las gracias.

A diferencia de otros números de *Verba Hispanica*, éste presenta cinco secciones que tratan de cubrir la trayectoria investigadora del profesor Julio Rodríguez Puértolas. Cada una de estas secciones se inicia con un comentario general a los libros y artículos que Rodríguez Puértolas ha publicado, así como una bibliografía selecta de sus escritos. Le sigue un artículo del propio autor, representativo de cada periodo estudiado, y una serie de contribuciones que estudian aspectos y obras de los mismos.

Raquel Arias Careaga
Matías Escalera Cordero
Branka Kalenić Ramšak
Alicia Martínez Martínez
Jasmina Markić
César de Vicente Hernando

UREDNIŠKE UVODNE BESEDE

Uredniki revije Verba Hispanica, prijatelji, sodelavci in nekdanji študenti Julia Rodríguez Puértolas smo se v čast njegovemu delu in življenjski poti odločili izdati posebno številko. Tako smo se odločili ne samo zaradi razsežnosti njegovih prispevkov, v katerih preučuje književnost kot zgodovinski pojav in v katerih mu književnost služi kot osnovno orodje pri spoznavanju ter prepoznavanju družbenega obstoja skozi čas in kulturno delovanje, ki ga razume kot skupek materialnih, družbenih in zgodovinskih pojavov. Tako smo se odločili tudi zaradi njegovega izjemnega pedagoškega dela, ki ga je vrsto let opravljal v Združenih državah Amerike in v Španiji, še posebej na madridski univerzi Universidad Autónoma de Madrid. Svoje študente je vedno tako usmerjal, da so študij književnosti razumevali kot raziskovanje, da so se pri svojem delu jasno in natančno izražali in da so na študij gledali z interdisciplinarnimi očmi. In ne nazadnje tako smo se odločili, ker že vrsto let plodno neposredno in posredno sodeluje z našo revijo in Oddelkom za španski jezik in književnost Univerze v Ljubljani. Vedno se bomo spominjali njegovega prispevka na Mednarodnem simpoziju v Ljubljani, ki je bil posvečen 400. obletnici izida prvega dela Don Kihota. Prav tako so se nam vtisnili v spomin njegova legendarna Družbena zgodovina španske književnosti (Historia Social de la Literatura Española), ki je izšla v sodelovanju z Iris M. Zavalo in Carlosom Blancom Aguinago, študija o španski fašistični književnosti, njegov nov način razumevanja in interpretiranja srednjeveških besedil, analiza dela Arcipresteja de Hite, kastiljskega tradicionalnega romansera, Celestine iz petnajstega stoletja, kot tudi Cervantesovih del iz konfliktnega obdobja in realistov devetnajstega stoletja, kot sta Clarín in predvsem Galdós.

V tej številki se pojavljajo z ramo ob rami uveljavljeni in priznani avtorji in tisti, ki komaj začenjajo s pisanjem. Duh odprtosti in zaščitništva veje tako iz zasnove naše revije kot tudi iz načina poučevanja Julia Rodríguez Puértolas. Zato smo želeli ponuditi roko začetnikom v naši stroki, tistim, ki šele prihajajo na fakultete, in tistim, ki šele stopajo po učni poti. Na njih pogosto pozabljamo, vendar nikoli profesorji takšnega kova, kot je Julio Rodríguez Puértolas. Vnema, s katero znanje širimo in ga posredujemo drugim, je vrednota, ki upravičuje naš obstoj. In takšno je prepričanje vseh nas. Zahvaljujemo se vsem, predvsem pa tistim, ki so nas podprli pri nastajanju te številke.

Razlika med to posebno številko in rednimi številkami Verbe Hispanice je v tem, da tukaj predstavljamo pet tematskih sklopov, ki skušajo zajeti celotno raziskovalno pot profesorja Julia Rodríguez Puértolas. Na začetku vsakega sklopa na kratko predstavimo Puértolasove objavljene knjige in članke ter izbor njegovih razprav. Nato sledijo članki posameznih avtorjev, v katerih ti predstavljajo določena zgodovinska obdobja in svoje poglede na dela, ki omenjena obdobja obravnavajo.

Raquel Arias Careaga
Matías Escalera Cordero
Branka Kalenić Ramšak
Alicia Martínez Martínez
Jasmina Markič
César de Vicente Hernando

1 DE ABRIL, 1972

Los viejos árboles reverdecen de nuevo,
la sociedad de consumo y la emigración continúan su marcha inexorable,
los vencedores limpian sus medallas y recuerdan,
nostálgicos,
aquel hermoso día de himnos desplegados.
33 años.

Sobre las ruinas de un pueblo ametrallado nacen rosas con olor a gasolina,
brotan flores sin ideología y sonrisas europeas.
Aquí, a orillas de este mar, acabó todo, dicen.
Cruces nórdicas y mediterráneas brillaban,
marcadas a fuego,
en los tanques y en los almendros.

La guerra ha terminado.

Credere, ubbedire. En Berlín se encendían luminarias.

Cuidadosa, delicadamente,
iban surgiendo los campos de concentración
y el país volvía, por fin, a la normalidad.

Olvidando canciones y alegría, alguien subía
a las montañas,
alguien cruzaba las fronteras sin dejar de mirar atrás.

No pasarán.

Después, vino lo demás:

los colores se fueron oscureciendo,
los brazos en alto languidecieron,
el imperio se transformó en una vaga, imprecisa añoranza,

due popoli, ein krieg,

les liaisons dangereux,

y nuevos amigos vinieron, con estrellas y barras, aviones y napalm.

De vez en cuando

la sangre corría por las calles,

algunos morían al amanecer,

en las esquinas aparecían misteriosas palabras, de oculto significado,

tales como *paz, pan,*

libertad.

Es una larga y conocida historia.

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS: MILITANTE DE LA LITERATURA

ENTREVISTA¹

Coautor y director de la *Historia social de la literatura española*, autor de ensayos como *Literatura, Historia, Alienación*, y obras sobre Galdós, Íñigo de Mendoza, etc., este zaragozano formado en EE.UU. ha logrado una obra de gran importancia para el mundo de las letras hispánicas. Intenta aportar un aire renovador basado en el método marxista a la lectura de nuestros textos literarios. Semejante empresa no siempre ha sido bien comprendida.

¿Cuál es tu vinculación con esta tierra?

Nací aquí en el preciso momento en que la calle Conde Aranda pasa a llamarse General Franco, al comienzo de la guerra civil. Al acabar la guerra mi familia se traslada a Madrid, allí realizo todos mis estudios. Conservo lazos sentimentales y, desde luego me considero aragonés. Pero realmente mi relación con Zaragoza consiste en visitas esporádicas a amigos y familiares que viven allí.

¿Qué recuerdos tienes de tu vida de estudiante?

La Universidad de los años cincuenta en Madrid era una cosa muy siniestra, una Universidad de los vencedores, salvo unos islotes perdidos de gentes liberales, hasta donde se podía ser liberal entonces, y muy seria, por ejemplo, Rafael Lapesa y Dámaso Alonso. Pero aparte de estos dos nombres, lo demás es prácticamente inmencionable.

Al terminar la carrera, ¿encuentras trabajo aquí o te vas ya a EE.UU.?

No. Hice la licenciatura y el doctorado con Dámaso Alonso. Se portó muy bien conmigo y en cierta ocasión me preguntó si quería irme de lector a Inglaterra; como no tenía ninguna perspectiva aquí excepto dar clases particulares, le dije que sí. Allí permanecí del 60 al 63, que me marché a EE.UU. Fui primero a una universidad del este, en Buffalo, ciudad famosa únicamente porque las cataratas del Niágara están allí. El único atractivo extraacadémico era ese. Por otra parte es uno de los lugares más frías de los EE.UU. La primera nevada cae en octubre y la última en mayo. Allí estuve cinco años. Afortunadamente conseguí marcharme a un lugar absolutamente distinto que fue California, Los Angeles (U.C.L.A.).

Allí coincidiste con Angela Davis...

Sí. Decir que ella era colega mía es un poco pretencioso, porque es una universidad inmensa. Ella era profesora de Historia y yo estaba en el departamento de español, pero no

¹ Entrevista publicada en la revista *Andalán* con ocasión de la edición de la *Historia social de la literatura española*.

había ninguna relación entre un departamento y otro. Fue una experiencia muy interesante porque estaba ella, pero también otra mucha gente conocida: Marcuse, por ejemplo, ya muy viejecito, y muchos refugiados latinoamericanos importantes, que si no estaban allá pasaban como visitantes y conferenciantes; también exiliados de la república, en fin, era un sitio muy vivo.

¿Y qué «status» llegaste a tener allí?

Pues llegué a ser, con perdón, el catedrático más joven de California, lo cual me llena de satisfacción, claro; era lo que allá se llama *full professor*.

¿Qué te aportaron aquellos años?

Era la época de la guerra de Vietnam y eso marcaba directamente toda la vida universitaria. Había un activismo muy militante en el sentido americano, no en el nuestro, de partidos, sino militante de causas justas: la libertad, la democracia, no exportar a otros países formas de vida que no desean. Una concienciación progresiva antimperialista y antimilitarista. Entre otras cosas por una razón muy positiva: los jóvenes americanos estaban muriendo en Vietnam como moscas y solamente la experiencia de ver en televisión día a día las noticias de la guerra, los reportajes terribles de sufrimientos de los vietnamitas, e incluso de los mismos americanos, era algo espeluznante. A eso hay que añadir las repercusiones del mayo francés que en EE.UU. fueron importantes. En fin, es una época de tensiones muy brutales. Recuerdo una manifestación de estudiantes en Nueva York contra la guerra de Vietnam. Los estudiantes se habían concentrado a miles y al pasar por las obras en construcción les apedreaban, lo que supone una inversión de los esquemas tradicionales europeos.

Siendo que habías alcanzado un «status» importante, sobre todo teniendo en cuenta la jerarquización de la universidad americana ¿cómo es que es un determinado momento de volver a España y pasar por la experiencia penosa de unas oposiciones a adjunto de universidad?

Varias razones, unas personales, otras «históricas». Hablando de las «históricas», el general Franco había pasado a mejor vida y yo pensaba que llevaba demasiados años fuera de España, y tenía una añoranza de actividad política y social en mi país, de lo cual no me compensaba la poquísima actividad que yo podía tener en EE.UU. dado lo riguroso de las leyes sobre residentes extranjeros. Además, profesionalmente yo me podía sentir más satisfecho de explicar *La Celestina* a un grupo de estudiantes españoles que a un grupo de americanos. Finalmente pensaba que enseñar lo que más o menos sabía de literatura podía tener más sentido social y político en España que en América.

¿Y te ha compensado el traslado, el pasar por las horcas caudinas de las oposiciones?

Yo creo que sí. Yo sólo he hecho unas oposiciones en mi vida y algún día me gustaría escribir una especie de crónica interna de aquellas oposiciones. Fueron unas oposiciones siniestras, terribles, degradantes, injustas, no hablo sólo de mí mismo, sino de otras gentes que también las sufrieron (y se podía decir lo mismo de todas las oposiciones). Un ejemplo. El primer ejercicio consiste en la valoración del *currículum*, es decir, publicaciones, etc. La puntuación mínima es de tres, y la máxima de seis. Pues bien, yo que llevaba tantos años publicando y tenía un *currículum* bastante decente, obtuve un 3,5. Insistiendo en el tema

la semana anterior había habido otras de historia y se había presentado Antoni Jutglar y le pasó lo mismo, de tres a seis le dieron 3,3, 0 3,4, da igual. Claro, Jutglar montó en cólera y se retiró. Yo sabía cuál era la maniobra y no me retiré, me juré a mí mismo que podrían echarme, pero no me retiraría. Finalmente llegué a saber, porque de todo se enteró uno, que mi caso había sido discutido en el tribunal (yo no conocía a ninguno de sus miembros, pues llevaba 15 años fuera de España) y el principal argumento que tenían contra mí era éste: «Ni un rojo más en la Universidad española». Y esto era ya en el año 78, en la democracia y demás. Había que añadir el conocido compadreo, intercambio de favores, y un manejo absoluto del destino de la gente, del destino humano, no ya geográfico de las personas.

Sacas las oposiciones y te incorporas a la Universidad Autónoma de Madrid. ¿Qué contraste has observado entre la universidad española y la americana?

No se parecen en nada. No soy defensor de América. Uno de los problemas de mi estancia allí es el haber tenido que contribuir con mis impuestos americanos a la guerra del Vietnam y eso a mí y a otra mucha gente nos creaba problemas morales muy serios. Sólo queda el consuelo de decir con José Martí «Yo he vivido en las entrañas del monstruo y lo conozco». Pero volviendo a la pregunta, como profesor conozco sólo la Autónoma de Madrid y la de Alicante. La Autónoma, parece ser en comparación con otras muchas del país una universidad liberal, abierta y progresista. Sin embargo hay unas contradicciones salvajes: que los claustros de la Universidad Autónoma toman unas decisiones democráticas, que renueven por dentro su funcionamiento y que en algunos aspectos se ha puesto en práctica, choca con una normativa oficial, franquista, todavía no derogada. Eso crea unas tensiones que sólo se resuelven cuando los miembros de un Departamento son demócratas convencidos porque si no te sacan el decreto y se acabó. A mí un catedrático de literatura que ya no está en la Autónoma me dijo: «¡Qué lástima que yo no pueda dirigir este Departamento como un patrón su fábrica!».

En general, la universidad española es una universidad absolutamente franquista y con ello no quiero decir que sus directores, administradores, catedráticos, etc., sean franquistas; quiero decir que no se ha desmontado aún el andamiaje de la jerarquía. Todos sabemos de nombramientos a dedo, de oposiciones de la victoria; eso ha seguido y ha creado la supervivencia de unas formas de pensar que van más allá de los supervivientes de aquella época. Eso se transmite y el germen de la jerarquía, de la autoridad y de la burocratización (a través de las oposiciones) se perpetúa.

En el aspecto científico hay de todo, hay personas competentes, profesionales, que están a niveles como se dice vulgarmente europeos; pero buena parte de los profesores oscila entre la incompetencia más desnuda y la desfachatez encubierta.

Eso en el aspecto científico. Pero en el pedagógico, quizás estés de acuerdo con nosotros en que la universidad española es un total y rotundo fracaso, que en la universidad no se aprende nada.

Ahí intervienen muchos factores. Un alto porcentaje de gente incompetente (que no quiere decir que no sepan cosas, sino la forma que en lo han aprendido y la forma en que lo transmiten) absolutamente anticuada. Luego vienen los casos de incompetencia total y absoluta.

No puedes transmitir una serie de conocimientos que, aunque los tengas, no eres capaz de articular de una manera racional. En el caso concreto de la literatura: muchos profesores oscilan entre una interpretación totalmente subjetiva de los productos literarios (bonito, feo, bueno, malo, me gusta, no me gusta) una ensaladilla y revoltijo de vulgarizaciones teóricas de los últimos años; incluso hay gente que mezcla las interpretaciones de los idealistas españoles de los años 40 con los estructuralistas más finos; y todo ello con un toque de sociología para decorar un poco la tarta. Parece mentira al nivel más elemental tener que denunciar todavía hoy que hay profesores que llegan a las diez menos veinte a clase de nueve. Hay otros problemas básicos como la masificación. Pero más importante es la desconfianza o el terror de los profesores a la participación de los alumnos en la clase. Consideran a los estudiantes menores de edad en todos los sentidos. Está el sistema de unos exámenes arcaicos, basados en el sistema de preguntas y respuestas en los que no se aprende absolutamente nada, sólo se memoriza.

Otro problema es la rutina, las clases totalmente burocratizadas, la ausencia de relación profesor-alumno, no hay clima de intercambio de ideas. Por ejemplo, comentar un texto en la universidad es hoy en día aplicar una serie de clichés y fórmulas sin reparar en el contenido humano que realmente ese texto tiene. Es un estudio pseudotecnócrata de la literatura.

Tú te has ocupado de la Sociología de la Literatura desde un enfoque que podríamos llamar marxista del hecho literario. ¿Qué sentido tiene para ti semejante enfoque?

Primero en el mundo hispánico ser una especie de revulsivo contra todo el concepto de la historia de la literatura española al estilo de Menéndez Pelayo, del que la crítica ha estado viviendo durante generaciones; luego ha sido sustituida más fina y científicamente por Menéndez Pidal y su escuela. Segundo, estudiar literatura desde un punto de vista marxista no es más que estudiar un aspecto de la realidad humana con un método que permita acercarse mejor, más crítica y más objetivamente a esa manifestación de la actividad humana que llamamos literatura. Tercero, es un método que permite por sus problemas, situar la producción artística en su realidad, que como todas las realidades no es más que una, la realidad social. Cuando te encuentras con toda una tradición de historia de la literatura, no sólo española, idealistas, mitificadoras, mitificadas, que te hablan siempre de las mismas cosas y con las mismas palabras, o con otras, depende del grado de sofisticación del crítico, pero siempre con los mismos términos, el enfoque marxista resulta por lo menos renovador.

Estudiar desde el punto de vista, marxista la literatura, tiene exactamente el mismo sentido que estudiar desde el punto de vista marxista, es decir, objetivo, científico y humano, cualquier otra manifestación de la actividad de hombre en este mundo.



EDAD MEDIA

Los primeros trabajos de crítica literaria de Julio Rodríguez Puértolas se publican en 1965 y tienen como asunto básico, aunque no exclusivo, la literatura medieval. Su tesis, *Fray Íñigo de Mendoza y sus <Coplas de Vita Christi>*, presentada en 1963 y publicada en la prestigiosa editorial Gredos de Madrid, en 1968, como otros dos libros más, fue dirigida por Dámaso Alonso y mantiene la estructura de un texto académico que se ajusta al modelo de la crítica estilística. De hecho, la segunda parte contiene el texto de Mendoza y los comentarios filológicos del mismo. Pero durante su estancia en EEUU (que durará desde 1963 hasta 1978) conoce la obra de Américo Castro que será fundamental para el desarrollo de sus trabajos críticos: «Conocí a don Américo Castro [dice en “Entre la memoria y la esperanza: recuerdos de don Américo Castro”] aquí en los Estados Unidos, en primer lugar gracias a sus libros, unos libros que en la Universidad española, donde yo me había formado —por así decir— parecían no existir. No voy a narrar el deslumbramiento que esas lecturas produjeron en mí. Producto de ellas fue un modesto artículo que publiqué en la *Revista Hispánica Moderna*, «En los ochenta años de Américo Castro, como consecuencia del cual don Américo me escribió una extraordinaria carta a Buffalo, donde yo enseñaba, a la sazón». Rodríguez Puértolas ha dejado en otros artículos testimonio de la influencia de Castro: en “A comprehensive view of medieval Spain” en el libro *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization* (1976), o “Américo Castro: la tradición corregida por la razón” en *Homenaje a Américo Castro* (1987). «En su piso de la calle del Segre, en Madrid, conocí por fin personalmente a don Américo, así como a su esposa y a su hija. Un piso lleno de luz, de libros, de sabiduría y de humanidad. Mucho de lo que hoy sé, allí lo aprendí, conversando con don Américo». Castro le enseñó a ver la literatura ligada a la vida. Pero en la década de los sesenta también influyeron en Rodríguez Puértolas las corrientes neomarxistas que basaban su teoría en el Marx de los *Manuscritos* y en las filosofías de Lukács y Marcuse sobre la alienación. De hecho es esta *orientación* la que Rodríguez Puértolas aplica a los textos literarios y del que surgen *nuevas aproximaciones* a los textos canónicos de la literatura medieval. Así, el *Poema del Cid*, el *Libro de Buen Amor* o *La Celestina* son analizados desde un aparato crítico sintético fundamentado en el marxismo humanista y el humanismo radical de Castro. Lo uno le lleva a profundizar en los rasgos históricos de la obra, en la genealogía social de los personajes y lo otro a la interpretación de la condición vital de los individuos en su realidad histórica. Al mismo tiempo esta tendencia crítica le separa irremisiblemente de la crítica instituida de Menéndez Pidal y, sobre todo, muestra un aspecto radicalmente opuesto a la lectura moralista y religiosa de los textos medievales. Toda la visión de una «España» en reconquista se desmorona en favor de un conjunto de reinos (Castilla, Aragón, etc.) en lucha de intereses contra otros pueblos y atravesado por conflictos sociales internos que están transformando sus condiciones políticas, económicas e ideológicas, entre los que destaca la aparición de una nueva clase social (la burguesía) y el dominio progresivo del dinero. Esta interpretación de la literatura medieval como transposición de una realidad conflictiva se une a la búsqueda de textos literarios que reflejen la situación del pueblo (en la estela de los estudios socialistas) y de los individuos de estamentos en crisis que manifiestan una incompreensión del nuevo mundo. Fruto de todo ello serán tres antologías

fundamentales cuyos títulos señalan, bien a las claras, los cambios que nuestro tiempo produjo entre los sesenta y los ochenta: *Poesía de protesta en la Edad Media Castellana* (1968), *Poesía i Societat a l' Edat Mitjana* (1973) y *Poesía crítica y satírica del Siglo XV* (1981), así como numerosos artículos sobre cancioneros y canciones populares. En su trabajo, y gracias a autores como Ernst Fisher o Erich Fromm, Rodríguez Puértolas trata de rescatar la literatura medieval de la mera investigación arqueológica para traer al presente textos en la idea de que nuestro tiempo es el resultado de una específica conformación del pasado. La idea de que los héroes del Romancero "han sido creados y lanzados a una vida conflictiva y problemática en la cual se encuentran radicalmente solos, y en la que luchan por sobrevivir y cumplir un destino, el de realizarse como hombres" o la definición de Juan Ruiz como "hombre angustiado" son ejemplos significativos. Sus estudios buscan una doble mirada respecto a un mundo en transformación y crisis: la de los de abajo o cercanos a la sensibilidad popular, como el Arcipreste de Hita y la de los poderosos, como Don Juan Manuel. Con todo, para Rodríguez Puértolas será en el siglo XV y con *La Celestina* cuando se materialice la definitiva crisis y transformación del modo de producción feudal.

BIBLIOGRAFÍA

- 1966: «Sobre el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*». En: *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. II, Madrid, Castalia, 131-142.
- 1967: «Un aspecto olvidado en el realismo del *Poema de Mio Cid*». En: *Publications of the Modern Languages Association*, vol. LXXXII, EEUU. 170-177.
- 1967: «Observaciones sobre el fondo histórico-social de cinco canciones tradicionales castellanas». En: *Norte*, Holanda, 81-87.
- 1968: *Fray Íñigo de Mendoza y sus Coplas de Vita Christi*. Madrid: Gredos.
- 1968: *Cancionero*, de fray Íñigo de Mendoza. Madrid: Clásicos Castellanos.
- 1968: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*. Madrid: Gredos.
- 1968: «Notas sobre un poema poco conocido de fray Íñigo de Mendoza». En: *Symposium*, vol. XXII, EEUU, 335-357.
- 1968: «El linaje de Calisto». En: *Hispanófila*, núm. 33, EEUU, 1-6.
- 1969: «Eiximenis y Mendoza: literatura y sociedad en la Baja Edad Media peninsular». En: *Boletín de Filología*, vol. XX, Chile, 171-209.
- 1969: «Nueva aproximación a *La Celestina*». En: *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 6, 411-432.
- 1969: «La literatura del siglo XV y las *Cortes de la Muerte*». En: *Revista de Literatura*, 103-110.
- 1969: «Sobre fray Íñigo de Mendoza». En: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. XLV, 331-347.
- 1970: «Leyendas cristianas primitivas en las obras de fray Íñigo de Mendoza». En: *Hispanic Review*, vol. XXVIII, EEUU, 366-388.
- 1970: «Fray Íñigo de Mendoza, el *Aucto de la Quinta Angustia* y Juan de Timoneda». En: *Modern Languages Notes*, vol. LXXXV, EEUU, 6-12.

- 1970: «Un caso de “plagio” en el siglo XV: Montesino y Mendoza». En: *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLVII, Inglaterra, 10-18.
- 1970: «Algunos aspectos interesantes en la lengua de fray Íñigo de Mendoza, poeta castellano del siglo XV». En: *Actas X Congreso Internacional de Lingüistas*, Bucarest, 1149-1153.
- 1971: «El Libro de la Consolación de España: una meditación sobre la Castilla del siglo XV». En: *Miscelánea de Textos Medievales*, Barcelona, 189-212.
- 1972: *De la edad Media a la Edad Conflictiva*. Madrid: Gredos.
- 1972: «El Romancero, historia de una frustración». En: *Homenaje a E. de Chasca*, EEUU, University of Iowa Press, 85-104.
- 1972: «Algo más sobre las *Coplas de Mingo Revulgo*». En: *Ínsula*, núm. 310, Madrid,.....
- 1973: *Poesia i societat a l'Etat Mitjana*. Palma de Mallorca, Moll.
- 1973: «Juan Ruiz, hombre angustiado». En: *Actas I Congreso Internacional sobre al Arcipreste de Hita*, Barcelona, 350-362.
- 1975: «Juan Manuel y la crisis castellana del siglo XIV». En: *Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider*, Alemania, Universidad de Hamburgo, 539-568.
- 1976: *Literatura, Historia, Alineación*. Barcelona: Labor.
- 1976: «A Comprehensive View of Medieval Spain». En: *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization*, EEUU, 113-134.
- 1977: «Poema de Mio Cid: nueva épica y nueva propaganda». En: *Poema de Mio Cid Studies*, Londres, 141-159.
- 1978: *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz. Estudio y edición. Madrid: EDAF.
- 1979: *Historia social de la literatura española* (vol. 1). Madrid: Castalia.
- 1981: *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid: Castalia.
- 1982: «Sentimentalismo “burgués” y amor cortés. La novela del siglo XV» En: *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, 121-139.
- 1983: «Poesía satírica medieval». En: *El Comentario de Textos*, vol. IV, Madrid, 375-404.
- 1986: «Copleros y “juglares” en el Cancionero de Baena». En: *Actas I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, Madrid, 101-109.
- 1986: «Romancero y cancionero tradicional castellano-leonés: notas para un análisis socio-histórico». En: *Actas I Congreso de Etnología y Folklore en Castilla y León*, Valladolid, 187-196.
- 1986: «Jorge Manrique y la manipulación de la Historia». En: *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, 123-133.
- 1987: *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*. Cuenca: Diputación de Cuenca.
- 1987: «Américo Castro: la tradición corregida por la razón». En: *Homenaje a Américo Castro*, Madrid, 169-182.
- 1990: *Cancionero de Antón de Montoro*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV.
- 1990: «Antón de Montoro, poeta converso del siglo XV». En: *Actas Congreso Romancero-Cancionero*, vol. II, Porrúa, Madrid, 371-382.
- 1991: «Acerca de la nueva edición de *Celestina* de Peter Russell». En: *Journal of Hispanic Philology*, vol. XVI.1, 59-64.
- 1992: *Romancero*. Edición, prólogo y notas. Madrid: Akal.
- 1992: «Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV». En: *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular (Siglos XI al XX)*, Ediciones Tuero, Madrid, 29-55.
- 1993: «*Celestina* y la cultura mudéjar: cristianos, moros y judíos». En: *Ínsula*, 558, Junio, 1-2

- 1994: «Las relaciones hispano-portuguesas en torno a 1492: una historia de encuentros y desencuentros». En: *Actas del Congreso sobre Relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*, 1992, Universidad de Salamanca, 63-76.
- 1995: «El amor y la mujer en el Romancero Viejo castellano». En: *Le Romancero Ibérique, Genèse, architecture et fonctions*, Casa de Velázquez, Madrid, 73-87.
- 1996: *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Edición, prólogo y notas. Madrid: Akal.
- 1996: *Poema de Mio Cid*. Edición, prólogo y notas. Madrid: Akal.
- 1996: «Horizonte literario en torno al arcipreste de Hita: un hombre y un libro fronterizos». En: *Actas Congreso Internacional sobre Estudios de la Frontera. Alcalá la Real y el Arcipreste de Hita*, Diputación de Jaén, 561-567.
- 1998: *Cancionero*, de Jorge Manrique. Edición, prólogo y notas. Madrid: Akal.
- 1998: «Sobre la poesía "menor" del Marqués de Santillana». En: *El Marqués de Santillana y su época. Exposición conmemorativa del VI centenario de su nacimiento, 1398-1998*. Catálogo, Madrid, 49-57.
- 1998: *Cancionero*, de Jorge Manrique. Edición, prólogo y notas. Madrid: Akal.
- 1999: «Luces y sombras en *La Celestina*» En: *Ínsula* (número 633, especial dedicado al V Centenario de *La Celestina*), 1-13.
- 2000: «La realidad social de *La Celestina*: los comienzos de la modernidad en Castilla». En: *El jardín de Melibea, Sociedad Estatal Centenarios Felipe II y Carlos V*, Madrid, 89-119.
- 2001: «El inframundo de criadas y prostitutas en *La Celestina*». En: *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, Madrid, 197-218.
- 2001: «Esa ciudad...» En: *Actas Congreso Internacional de La Celestina. V Centenario*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 133-146.
- 2001: «La poesía de la Baja Edad Media». En: *IX Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 87-109.

LA CELESTINA O LA NEGACION DE LA NEGACION (1976)

Quien a otro sirve, no es libre

Uno de los problemas básicos del conflictivo mundo de *La Celestina* es el del enfrentamiento del individuo con su ambiente social. Los personajes celestinescos están, en efecto, conscientes del valor de sí mismos como personas, excepción hecha -y ello es harto significativo- de Calisto¹. Coincide tal actitud con lo que Américo Castro ha llamado la dimensión imperativa de la persona y el voluntarismo individualista, de que tan soberbio ejemplo encontramos en el «Yo sé quién soy» de don Quijote: la afirmación categórica del yo frente a un mundo reconocidamente hostil, ajeno y deshumanizador². Una breve selección de pasajes de *La Celestina* nos señala bien obviamente lo recién dicho:

Yo digo que la agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes. E por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya (II.113, Sempronio; cf. también I.51-53)³.

Yo soy querida por mi persona; el rico por su hazienda (IV.168, Celestina; cf. también XII.101).

Ruyn sea quien por ruyn se tiene. Las obras hazen linaje, que al fin, todos somos hijos de Adán e Eua. Procure de ser cada uno bueno por sí e no vaya buscar en la nobleza de sus passados la virtud (IX.34-35, Areúsa).

Los populares *cada quien es cada quien* de México, y *nadie es más que nadie* de España, no parecen andar muy lejos de todo esto. Nótese bien quiénes son los personajes a que pertenecen las palabras citadas: Sempronio, Areúsa, Celestina; un criado, una prostituta, una vieja alcahueta. Dice Stephen Gilman que «con supremo cinismo atribuye [Rojas] a una sentina de la degradación humana el rasgo centralmente admirado del mundo hispano»⁴, es decir, la sustentación de la voluntad imperativa de la persona. Pero el profesor de Harvard parece olvidar algo fundamental que probablemente no encaja en esa categoría de «supremo cinismo» y que María Rosa Lida captó en toda su importancia:

1 Cf. María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires, 1962), pp. 348-349, 356-357; Julio Rodríguez Puértolas, «El linaje de Calisto» y «Nueva aproximación a La Celestina», en *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), pp. 213-215 y 219-224, respectivamente.

2 Por ejemplo en *Los españoles: cómo llegaron a serlo* (Madrid, 1965), pp. 197-229. También Rodríguez Puértolas, «Américo Castro y Cervantes», en *Estudios sobre la obra de Américo Castro* (Madrid, 1971), p. 396; Stephen Gilman, introducción a la edición de *La Celestina* hecha por Dorothy S. Severin (Madrid, 1971; 2a), p. 28: «conservación íntegra del yo frente a cualquier circunstancia adversa».

3 Todas mis citas de *La Celestina*, según edición de Julio Cejador en Clásicos Castellanos (1962-63). Los números romanos indican acto; los arábigos, páginas.

4 Introducción citada, *loc. cit.*

[...] la piedad que el autor excita y que el editor reclama para todos los personajes, todos condenables en terreno estrictamente ético, revelan que eran para uno y otro mucho más que perchas de la moraleja [...] Criaturas humanas, pintadas en su explicable miseria⁵.

Los personajes tienen, pues, conciencia de sí mismos, de sus propias vidas, de su importancia y dignidad personales. Areúsa misma explica por qué no ha querido nunca ser criada, prefiriendo antes la prostitución:

¡[...] qué duro nombre e qué graue e soberuio es «señora» contino en la boca! Por esto me vivo sobre mí, desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie, sino mía (IX.41; cf. también p. 43)⁶.

Tópico literario, sin duda, pero como tantos otros en *La Celestina*, funcional y no petrificado. Podría pensarse a simple vista que lo dicho por Areúsa es una falacia, pues ella misma, a la muerte de Celestina, muestra su contento final por sentirse ahora más libre y señora (XVI 156, por ejemplo). Pero Américo Castro había visto ya que es en las prostitutas -y también en Sosia- en quienes se pueden escuchar «los únicos rumores esperanzados de un futuro mejor»⁷. Ahora bien. Una cosa es lo que los personajes piensan, aquello de lo que tienen conciencia -su propio valer, en este caso- y otra lo que en verdad pueden hacer con sus vidas, atrapadas en un condicionamiento realmente siniestro y, a lo que parece, sin salida. Es preciso acudir de nuevo a Américo Castro:

[...] lo peculiarmente angustioso de tal historia fue el reiterado intento de querer ser de un modo y tener que ser de otro, conflicto que se plantea en el siglo XV con más acuidad que nunca antes [...] El primer gran ciclo de ese hasta hoy ineluctable proceso se cierra con *La Celestina* [...] ⁸

Areúsa expresa sin posibilidad de ambigüedad el querer ser: «Nunca alegre vivirás si por voluntad de muchos te riges» (IX.34-35). Frente a estas palabras de la prostituta es preciso situar el desarrollo de la personalidad de Pármeno, el joven criado que inicialmente duda y rechaza participar en el plan de Celestina y de Sempronio para lograr la seducción de Melibea y así los beneficios y dádivas de Calisto. Pármeno, en efecto, empieza por llamar a Celestina por su verdadero nombre (L.67-68); la conoce bien por haber servido anteriormente con ella (*ibid.*, 69-86): aconseja a su señor no confíe en semejante mujer. Celestina inicia su campaña por atraer a su bando al *moço* Pármeno (*ibid.*, 89). Éste sabe que su amo «deshecho es, vencido es, caydo es» (*ibid.*, 92) al abrir su corazón a Celestina, la cual, de forma genial, excita no la codicia del criado, sino su

5 *Op. cit.*, pp. 311 y 314. Cf. también Rachel Frank, «Four Paradoxes in the Celestina», *RR*, XXXVIII (1947), 67-68.

6 Véase lo dicho por la Sra. Lida, *op. cit.*, p. 671.

7 *La Celestina como contienda literaria* (Madrid, 1965), p. 156; cf. también p. 154. El «futuro» de los supervivientes de la tragedia celestinesca es tema digno de estudio aparte, así como el de la «prehistoria» de los habitantes de la ciudad de Rojas.

8 *Aspectos del vivir hispánico* (Santiago de Chile, 1949), p. 121. *Op. cit.*, p. 604.

sensualidad (*ibíd.*, 93ss), como bien ha visto la Sra. Lida,⁹ manejando también, con objeto de quebrantar la fidelidad del servidor, argumentos de tipo social:

[...] que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas veces contezca (*ibíd.*, 103).

En el acto II (pp. 119-125), el criado, maltratado e insultado por Calisto, hace su decisión, con palabras que será preciso tener muy en cuenta:

¡O, desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. ¡El mundo es tal! Quiero yirme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles nesçios [...] ¡Nunca más perro a molino! (II 125-126).

El programa vital y digno propuesto por Areúsa ha fracasado estrepitosamente. Hemos asistido así¹⁰ al proceso de corrupción de Pármene, joven que todavía se hallaba lleno de idealismo y de fe en el ser humano. El mundo es tal que no permite la existencia de fidelidad ni honestidad. Hay que sobrevivir, esto es, es preciso tener que ser. La disociación de esencia y existencia se ha consumado, y Pármene resulta de este modo un antecesor trágico de otro famoso corrompido de la literatura española, Lázaro de Tormes¹¹, más habilidoso para mantener su cabeza sobre los hombros. La dimensión imperativa de la persona se volatiliza así ante el contacto directo y brutal con la realidad exterior, con el mundo social que rodea a Pármene, a los personajes. Lo cual, entre otras cosas, nos permite dudar de que el futuro de los supervivientes de *La Celestina* -Areúsa, por ejemplo- pueda llegar a ser en verdad mejor que el de los caídos; es precisamente el mismo tipo de duda que asalta al lector de *Rinconete y Cortadillo*¹².

Pero antes de llegar a su destrucción, los personajes de *La Celestina*, conscientes de su dimensión personal, de su valer, transforman éste en lo que podríamos llamar ahora la voluntad imperativa de vivir y de actuar, de «hacer cosas». Aparentemente, la realización del ser humano se consigue gracias a la acción, que se traduce no sólo en el ansia y el goce de vivir, sino también en la intensidad de éste. Es por eso por lo que los personajes de *La Celestina* viven con prisa; recuérdese, como ejemplo máximo, que Calisto muere,

9 *Op. cit.*, p. 604.

10 Que Rojas en el acto II haya manejado tan inteligentemente el personaje Pármene del acto I, es un dato más para comprender hasta qué punto el bachiller captó y se identificó con lo que ya se decía en esa *Celestina* primigenia. Cf. Lida, *op. cit.*, páginas 12-26; Rodríguez Puértolas, «Aproximación», pp. 217-218; Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of La Celestina* (Princeton University Press, 1972), pp. 332-334.

11 Lida, *op. cit.*, p. 609 nota; Gilman, «The Death of Lazarillo de Tormes», *PMLA*, LXXII (1966), 149-166. Cf. también capítulo VI del presente libro. El papel del ciego en el Lazarillo es semejante al de Celestina con respecto a Pármene. Tras el golpe con el toro de piedra del puente de Salamanca, exclama Lázaro: «éste me dio la vida, y siendo ciego, me alumbró y adiestró en la carrera de vivir» (*apud* edición de Francisco Rico en *La novela picaresca española*, I Barcelona, 1967; página 14). Y la vieja alcahueta: «Gózome, Pármene, que ayas limpiado las turbias telas de tus ojos» (I.110).

12 *Rinconete*, «propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala... Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses... y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros...» (ed. Francisco Rodríguez Marín, *Clásicos Castellanos*, 1962; p. 218).

precisamente, por su salida arrebatada del jardín de Melibea (XIX.183). Y al lado de ello, su correlato, la angustia por el tiempo perdido, por el tiempo que pasa inexorablemente. Así, de modo fríamente lógico, el tiempo en *La Celestina* no tiene caracteres aristotélicos, sino, como dice la Sra. Lida, impresionistas¹³. Pero esta prisa por actuar tiene su explicación precisa en este momento histórico del desarrollo de la burguesía. En efecto:

[...] se impone el concepto moderno del tiempo, como un valor, cómo una mercancía útil. Se percibe que el tiempo es algo fugaz, algo que escapa, y se trata de retenerlo. Desde el siglo XIV, resuenan, en todas las ciudades italianas, las campanas de los relojes, contando las 24 horas del día, y así recuerdan que el tiempo es escaso, que no debe perderse, sino administrarse bien; que hay que economizarlo, que ahorrarlo, «si se quiere ser dueño de todas las cosas»¹⁴.

Es necesario acudir una vez más al conocido ejemplo:

Cal.-[...] aunque primero sean los cauallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen quando han dado fin a su jornada.

Semp.- Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, lo que pocos entienden. Di «aunque se ponga el sol», e sabrán todos lo que dizes (VIII.21-22).

Lo que importa, pues, es el tiempo como tal, sin falsas decoraciones ni escapistas y complejas abstracciones; importa el tiempo, escuetamente, y la vida del hombre en ese tiempo¹⁵. Veamos, a la luz de esta idea, algunos casos significativos:

Celestina:

no debemos passar el tiempo en balde (I.62).

Muertas sí; cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciesse; maldizen los gallos porque anuncian el día e el relox porque da tan apriessa [...] Camino es, hijo, que nunca me harté de andar. Nunca me vi cansada (III.38).

¡O malditas haldas, prolixas e largas, cómo me estoruáys de llegar adónde han de reposar mis nueuas! (V.194).

[...] quien tiempo tiene e mejor le espera, tiempo viene que se arrepiante. Como yo hago agora por algunas horas que dexé perder quando moga [...] (IX.39).

Melibea:

No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conoscerlo, después que a mí me sé conoscer (XVI.148).

13 *Op. cit.*, pp. 174-175, 186, 189. Cf. también 169-173, y Gilman, «El tiempo y el género literario en *La Celestina*», *RFH*, VII (1945), 147-159; *The Art of La Celestina* (Madison, 1956), especialmente pp. 134-139, 200-201; Manuel J. Asensio, «El tiempo en *La Celestina*», *HR*, XX (1952), 28-43; Dorothy S. Severin, *Memory in La Celestina* (Londres, 1970), pp. 43-55, especialmente.

14 Alfred von Martin, *Sociología del Renacimiento* (México, 1968; 4a), pp. 32-33. Cf. también José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina* (Madrid, 1964), p. 65.

15 Rodríguez Puértolas, «Aproximación», pp. 235-236, y capítulo IV del presente libro: también en el *Romancero* aparece idéntico concepto del tiempo.

¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuue en tan poco la gloria que entre mis manos toue? ¡O ingratos mortales! ¡Jamás conocés vuestros bienes sino quando dellos carecéys! (XIX.186).

Pleberio:

[...] el tiempo, según me paresce, se nos va, como dizen, entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera para huyr como la vida (XVI. 144).

Y así es. Si Calisto murió arrebatadamente, Pármeneo y Sempronio «madrugaron a morir» (XIII.109). Así, trágicamente -«muertos sí; cansados no»- terminan, de una u otra forma, los personajes de *La Celestina*. Todo ha sido un engaño y todos acaban por comprender la trampa en que han caído: «descúbrenos la celada quando ya no ay lugar de boluer», dice Pleberio; «desque vemos el engaño/y queremos dar la vuelta,/no hay lugar», dijo antes Jorge Manrique. Más allá del apresuramiento, de la actividad, de la intensidad vital, queda la realidad fría y objetiva:

Todo se rige con un freno yqual; todo se mueue con yqual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprovecha a mí que dé doze horas el reloz de hierro si no las ha dado el del cielo? Pues por mucho que madrugue, no amanesle más ayna (XIV.128-129, Calisto).

Si el yo y la dimensión imperativa de la persona fracasan; si el actuar y el vivir intensamente produce el engaño ilusorio que termina en la angustia y la muerte, ¿qué es lo que les queda a estos habitantes de la ciudad celestinesca? Quizá la relación con otros seres humanos, la comunicación y la solidaridad, sentidas como radicalmente necesarias y de las cuales se habla continuamente en *La Celestina*, como sucede con los héroes del Romancero. Esta preocupación aparece en *La Celestina* a diferentes niveles; la lista de referencias podría ser muy extensa, pero será suficiente señalar los siguientes casos:

[...] de lo que houiéremos démosle parte: que los bienes, si no son comunicados, no son bienes. Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos (I.89; Celestina a Sempronio, sobre Pármeneo).

¿Ay deleite sin compañía? (L108; Celestina a Pármeneo)

En viéndote solo dizes desuaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, maltrobando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensatiuo tormento. Donde, si perseueras, o de loco o de muerto no podrás escapar (II.115-116; Sempronio a Calisto)

Cierto que no se puede dezir nacido el que para sí solo nació [...] ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias e personas a los próximos...? (IV.175-77; Celestina a Melibea) [...] lo hago por amor de Dios e por verte solo en tierra agena [...] (VII.236; Celestina a Pármeneo)

[...] no seas auarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza [...] (VII.250; Celestina a Areúsa)

¿A quién contaría yo este gozo? ¿A quién descubriría tan gran secreto? ¿A quién daré parte de mi gloria? [...] El plazer no comunicado no es plazer [...] (VIII.8-9; Calisto)

extrañar la abundante literatura renacentista dedicada al tema de la «dignidad del hombre». De hecho,

[...] la sociedad feudal se disolvió por su base, en el hombre. Pero en el hombre que formaba esa base verdadera, el hombre egoísta. Este hombre, miembro de la sociedad civil, es a su vez la base, la presuposición del estado político²⁴.

Todo ello acarreará la aparición de algo totalmente ajeno al mundo medieval: la soledad y la lucha al nivel individual por sobrevivir en un universo ya no ordenado ni cerrado orgánicamente. Aparecen, en suma, unas nuevas relaciones de producción; aparece la *burguesía*²⁵.

Ahora bien, será necesario recordar, con objeto de no perder la perspectiva adecuada, el papel fundamental representado en la Península por los judíos durante la Edad Media y por los conversos desde el siglo XV²⁶. Todo esto, y algunas cosas más que serán mencionadas en las páginas que siguen, es preciso considerar antes de lanzarse a hacer afirmaciones despreocupadas y fáciles acerca del supuesto «universo caótico» de *La Celestina*, por ejemplo. Tan «caótico» como «ambiguo» es el mundo del *Quijote*²⁷, en que se nos dice (II.29) que «todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras», pero, cuidado, máquinas con unos constructores muy concretos: curas, barberos y duques²⁸. Un problema que es necesario también mencionar aquí, aunque me ocuparé de él más adelante, es el planteado por el hecho de la terrible destrucción a que son sometidos todos los personajes de *La Celestina*, lo que ha llevado a numerosos críticos a considerar la obra como una didáctica más, como una moral punitiva²⁹. Más para que esto fuera así, sería preciso probar, primero, que esos personajes son culpables de algo, y en segundo lugar, de qué. En todo caso, ¿dónde comienza y termina su responsabilidad? ¿Son culpables, en verdad? Se habla de la ortodoxia católica de *La Celestina*, por un extremo, pero también sería posible llevar las cosas al opuesto y llegar a concluir -siempre en términos morales, si bien ahora heterodoxos- que el culpable es Dios mismo. En estas interpretaciones se olvida siempre algo mucho más prosaico, pero también más real;

24 Marx, *On the Jewish Question*, en *Early Texts*, pp. 106-107.

25 Cf. Marx, *Manuscripts*, pp. 105-106; *Capital*, III (Moscú, 1959), cap. XX, pp. 318-331, y cap. XXXVI, pp. 580-599. También *The Transition from Feudalism to Capitalism. A Symposium*, de Paul M. Sweezy y otros (Nueva York, 1963; 2a); Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (Londres, 1965), páginas 81 y ss.; José Luis Romero, *La revolución burguesa en el mundo feudal* (Buenos Aires, 1967); Mészáros, *op. cit.*, pp. 136-150.

26 El libro de Maravall ya citado, si bien constituye un digno intento de situar el final del siglo xv castellano en un contexto apropiado de burguesía, presenta dos graves fallas: equipara sin distinción lo castellano a lo europeo, y hace caso omiso del elemento judío primero y converso después. Además de, desde luego, desconocer los importantes trabajos de Marx sobre el mercantilismo y precapitalismo judío y su influjo en el cristianismo. Cf., a otro nivel, Antonio Domínguez Ortiz, *La clase social de los conversos en la Edad Moderna* (Madrid, 1955), y Francisco Márquez Villanueva, «Conversos y cargos concejiles en el siglo XV» *RABM*, LXIII (1957), 503-540.

27 Contra esa «ambigüedad», cf. Américo Castro, por ejemplo *Cervantes y los casticismos españoles* (Madrid, Barcelona, 1966), p. 77.

28 Cf. mi citado «Américo Castro y Cervantes», especialmente pp. 393-398.

29 Cf., por ejemplo, y a diferentes niveles, Marcel Bataillon, *La Celestina selon Fernando de Rojas* (París, 1961); Otis H. Green, «*The Celestina and the Inquisition*», *HR*, XV (1947), 211-216, y *Spain and the Western Tradition*, II (University of Wisconsin Press, 1963), 52-65.

el surgimiento de esas nuevas relaciones de producción ya mencionadas; la aparición de una nueva clase, la burguesía, que trastoca todo el sistema social y político tradicional, y como consecuencia, todo el sistema de «valores» correlato de aquél. Necesitamos pues, para empezar, ver qué impacto causa -y por qué- el nuevo orden de cosas en la Castilla de Fernando de Rojas tal y como se refleja en *La Celestina*, cuando brotan los nuevos modos burgueses de producción, la venta del trabajo, éste como actividad ajena no satisfactoria por sí misma, la cosificación del trabajador y por extensión del ser humano y de sus relaciones, lo que causa la aparición del fetichismo del dinero y de la cosa producida. Todo se transforma así

[...] en objetos alienables, vendibles, sujetos a la rapiña esclavista de la necesidad egoísta y del mercado. La práctica de la alienación es la venta. De igual modo que el hombre aprisionado por la religión sólo puede objetivizar su esencia recurriendo a un ser ajeno e imaginario, bajo el poder de la necesidad egoísta puede únicamente afirmarse de modo práctico y producir objetos subordinando sus productos y su propia actividad al dominio de una entidad ajena, y atribuyendo a aquéllos el significado de una entidad ajena, es decir, el dinero³⁰.

En resumen, y como explica Mészáros parafraseando a Marx³¹, se produce así «el creciente aumento del valor del mundo de las cosas al precio de la devaluación del mundo de los hombres». No es casual que sea en el siglo XIV -ya que hablamos de Castilla- cuando surgen dos importantes documentos literarios acerca del poder del dinero, y de autores socialmente tan diferentes como Juan Ruiz y Pedro López de Ayala³². Karl Marx lo ha explicado con palabras que coinciden casi literalmente con lo dicho por el arcipreste y por el canciller. El dinero en efecto,

[...] transforma fidelidad en infidelidad, amor en odio, odio en amor, virtud en vicio; vicio en virtud; criado en señor, señor en criado, estupidez en inteligencia, e inteligencia en estupidez³³.

O como dice la Celestina:

Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos passa en seco. No ay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba (III.137).

El nuevo fetichismo, y su consecuencia, la cosificación, aparecen en *La Celestina* en términos tan crudamente realistas y tan significativamente estructurales, que parece increíble que la atención de los críticos no se haya fijado hasta ahora en tan importante asunto. Todas las invocaciones y programas de amistad, solidaridad, comunicación

30 Marx, *On the Jewish Question*, p. 114; cf. también *Manuscripts*, pp. 133-145, 178-183, por ejemplo; Mészáros, *op. cit.*, especialmente pp. 140-150.

31 *Op. cit.*, p. 125.

32 Cf. Rodríguez Puértolas, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana* (Madrid, 1968), pp. 30-35, por ejemplo. Y cap. III de este libro.

33 *Manuscripts*, ed. cit., p. 182; cf. también pp. 180-181, y *On the Jewish Question*, página 112.

humana, fracasan estrepitosamente ante la realidad del dinero y de la lucha de clases; todos los personajes de *La Celestina* cosifican a los demás, en tanto que, de un modo u otro, los utilizan, excepción hecha, quizá, de Melibea. La amistad, en efecto, no existe:

Que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas veces conteeza (I.103).

Sobre dinero no hay amistad (XII.95; cf. el refrán «Sobre dinero, no hay compañero»).

La persona, el individuo, se volatiliza ante el dinero. El cuerpo de la mujer es «de su natura, *tan comunicable como, el dinero*» (VII.250), con una perversa y radical inversión del sentido del amor. Pero en este contexto, la pieza maestra aparece en el mismo acto (VII.261). Vuelta Celestina a casa tras una de sus correrías, le dice Elicia haber recibido la visita del padre de una joven que ha de casarse en tres días y que precisa se remedie de nuevo su falta de virginidad, renovada ya por la vieja siete veces y perdida últimamente porque la alcahueta la llevó «el día de Pascua al racionero». Celestina no recuerda de quién se trata, y pregunta si el preocupado padre volverá:

Elic.- ¡Mirá si tomará! Tiénete dada una manilla de oro en prendas de tu trabajo, ¿e no hauía de venir?

Cel.- ¿La de la manilla es? Ya sé por quién dizes.

Un ser humano y sus problemas es así recordado y reconocido no por sí mismo, sino a través de la mediatización fetichista, en este caso *una manilla de oro*³⁴. Pero el problema es doble: no se trata solamente de la cosificación de los demás, sino de la alienación de uno mismo también, como dice Celestina con palabras y tópicos tradicionales pero que a esta luz y en este contexto adquieren significación especial:

Las riquezas no hazen rico, mas ocupado; no hazen señor, mas mayordomo. Más son los posseydos de las riquezas que no los que las poseen (IV.168).

Y, sin embargo, a pesar de esta lucidez, Celestina es incapaz de escapar a la fascinación fetichista, y ello será, precisamente, la causa inmediata de su sangriento fin: negarse a compartir con sus cómplices, Pármeno y Sempronio, la cadena de oro que Calisto ofrece en pago de sus servicios terceriles, lo cual produce la puesta en marcha de causa y efecto, que lleva a la muerte no sólo a la propia vieja, sino también a los dos criados, a Calisto y a Melibea, y que hunde a Pleberio en su definitiva soledad y angustia. Mas no olvidemos que Celestina ha obrado en todo momento motivada por

[...] la necesidad e pobreza, la hambre. Que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertador e auuiador de ingenios (IX.26-27).

La cosificación y alienación producida por la división en clases sociales -división montada sobre el dinero- puede verse de modo evidente en *La Celestina*. Puesto que uno

34 Dorothy S. Severin (*Memory*, p. 32) se ha percatado también del sentido de este episodio, si bien no deriva de él las consecuencias lógicas.

de los elementos estructurales de la obra es la dicotomía entre señores y criados, es claro que las referencias al tema son abundantes. Basten algunas:

Dexa los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la sustancia de sus siruientes [...] como la sanguijuela saca la sangre, desagradesen, injurian, oluidan seruïçios, niegan galardón [...] *Estos señores deste tiempo más aman a sí que a los suyos. E no yerran. Los suyos igualmente lo deuen hazer* [...] (I.101-102).

El feroz individualismo, la lucha de todos contra todos, la lucha de clases, en suma, queda ya patente en estas palabras de Celestina. Sempronio dirá en otro momento, sencillamente, que «quien a otro sirue, no es libre» (IX.27). Pero será la inteligente Areúsa quien explique meridianamente la condición del criado, del sirvo:

[...] ¡Y qué duro es «señora» contino en la boca! Por esto me viuo sobre mí, desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie, sino mía. Mayormente destas señoras que agora se usan [...] Nunca oyen las sirvientas su nombre propio de la boca dellas, sino puta acá, puta acullá. ¿A do vas, tiñosa? ¿Qué heziste, vellaca? [...] Por esto, madre, he querido más viuir en mi pequeña casa esenta e señora que no en sus ricos palacios sojuzgada e catiua (IX.41-43).

Aparte del fundamental hecho de que Areúsa está dispuesta a defender su integridad personal y su dignidad, como ya se mencionó más arriba, llama la atención en este texto la conciencia que la prostituta tiene del problema, y sobre todo, esa explicación tan sorprendentemente clara del hecho de la cosificación: las criadas nunca oyen su nombre propio de la boca de las señoras³⁵. Nótese también la reveladora coincidencia de lo dicho por Areúsa y por Celestina en el fragmento que precede a éste: ambas señalan significativamente cómo son *los señores deste tiempo*, estas *señoras que agora se usan*. El anónimo autor del *Libro de miseria de omne* lo había dicho paradigmáticamente ya en el siglo XIV:

[...] el sirvo con su señor non andan bien a compañón,
nin el pobre con el rico non partirán bien quiñón,
i nin será bien segura ovejía con el león³⁶.

Todo lo dicho hasta aquí sería más que suficiente para situar adecuadamente *La Celestina* en su auténtico contexto social y humano. Pero disponemos todavía de un elemento más, y de la mayor importancia: la figura de Pleberio. Nos encontramos, en efecto, con un personaje, el padre de Melibea, que la crítica coincide en calificar habitualmente

35 En el *Quijote* la situación es muy similar, como ha visto Américo Castro: «quieren que se convierta en otra persona, que abandone su nombre» (*El pensamiento de Cervantes*, ed., al cuidado de J. Rodríguez Puértolas; Barcelona, 1972; página 335).

36 Rodríguez Puértolas, *Poesía de protesta*, p. 101. El tema de criados y señores no es nuevo, pues constituye un tópico del teatro clásico y humanista y de la novela caballeresca y sentimental (cf. Lida, *op. cit.*, pp. 616-630). Pero sí lo es la intencionalidad con que en *La Celestina* se utilizan éste y otros muchos antecedentes libresco (cf. Américo Castro, *La Celestina como, passim*).

de burgué, y en cuyo monólogo final se encierra, a lo que parece, el mensaje de la obra y su cosmovisión. Acudamos, en primer lugar, al acto XVI, a la escena en que los padres de la joven tratan de la conveniencia de casar a su hija. La conversación, tras unas consideraciones de tipo genérico acerca de la brevedad de la vida, comienza en verdad en los siguientes términos:

Demos nuestra hacienda a dulce sucesión, acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere (XVI.145).

Se supone que Melibea obedecerá, una vez elegido por los padres el marido apropiado (p. 146), pues Pleberio, si bien considera la posibilidad de dar a elegir a la hija, queda convencido de lo contrario (p. 151). En todo este contexto, como es natural, la virginidad de Melibea se da por supuesta. Se trata, en fin, de un problema todavía en buena medida actual:

[...] la prohibición de las relaciones llamadas «prematrimoniales» es un medio excelente de asegurar la servidumbre de los jóvenes a la estructura patriarcal autoritaria de la familia³⁷.

Y conocido es el papel de la familia tradicional en el seno de la sociedad burguesa³⁸. Pero la reacción de Melibea da la medida de su talla humana:

No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos: que más vale ser buena amiga que mala casada [...] No quiero marido [...] ni quiero marido ni quiero padre ni parientes (pp. 150-151).

Ya sabemos como esta rebeldía culminará, trágicamente, en el suicidio. El suicidio. ¿Qué dice Pleberio ante lo ocurrido? En su famoso monólogo -que empieza y termina haciendo referencia patética a la soledad terrible en que se encuentra ahora el padre³⁹- exclama:

[...] ya quedas sin tu amada heredera. ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos [...] (XXI.202).

Se ha dicho que el personaje más inocente de toda la obra es el más castigado, y ello por amar demasiado a su hija. Pero ¿que tipo de amor es el de Pleberio por Melibea sino un amor ya cosificado y mediatizado por los más típicos «valores» de la burguesía, mercantil y precapitalista, en este caso? Melibea es heredera, y ante su trágica muerte, el padre se preocupa descarnadamente de para qué ha adquirido la riqueza que ahora posee y a quién podrá legarla. La ausencia de herederos, y todo lo que conlleva, aparece aquí

37 Jean-Michel Palmier, Introducción a Wilhem Reich. Ensayo sobre el nacimiento del freudo-marxismo (Barcelona, 1970), p. 106.

38 Cf. Friedrich Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* (Madrid, 1971), pp. 56-57, 60, 62-70. También Kostas Axelos, *Arguments d'une recherche* (París, 1969), pp. 86-92.

39 Cf. mi «Aproximación», pp. 237-242; Gilman, *The Spain*, pp. 367-390.

como el elemento que más angustia al viejo burgués. Por ello es castigado, y de peor manera que quienes mueren en *La Celestina*, pero en modo alguno es «inocente»⁴⁰. Así pues, amor de padre ¿o preocupación por no tener a quién transmitir sus posesiones, su herencia?⁴¹ Aquí, como para tantas otras cosas, son aplicables los clásicos del marxismo:

[...] la burguesía ha desgarrado el tupido velo de afecto y de sentimentalismo con que se encubría, idealizándose, la familia; hoy el vínculo familiar no es más que un negocio de dinero⁴².

O como dice Alfred von Martin:

La experiencia de las *varietas fortunae*, y de que no siempre puede vencer la *virtú* a la fortuna, llevó a primer plano la necesidad de conservar el patrimonio [...] un verdadero comerciante [...] considera su profesión como el supuesto indispensable para realizar un buen matrimonio⁴³.

No. Pleberio, una figura patética, sin duda, no es inocente. La cosificación a que ha sometido a su hija así lo demuestra. Y por ello es quizá más castigado. Como al duque de Ferrara en el lopesco *Castigo sin venganza*, nos lo imaginamos solo, fantasma de sí mismo, vagando por los corredores de un palacio vacío.

Al llegar aquí se hace imperioso poner algunas cosas en su lugar. El monólogo de Pleberio, con sus consideraciones acerca del mundo y de la vida, presenta una cosmovisión terriblemente pesimista, en que el personaje pasa, llevado por su tragedia, a creer su situación personal como representativa de lo que habitualmente se llama la condición humana. Es necesario no dejarse caer en la trampa tendida por párrafos como éste, por ejemplo:

¡O mundo, mundo [...] Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro e la contra de tus bienandanças, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin prouecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor (XXI.203-205).

40 Cf. Gilman, *op. cit.*, p. 370. Véase también cómo habla ahora Pleberio del mundo: «lo contaré como a quien las ventas e compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron» (XXI.203).

41 En el fluir de las ideas angustiadas de Pleberio, aparece después una frase dirigida a la Fortuna: «¿Por qué no destruyste mi patrimonio?» (p. 203), que no será arriesgado poner a beneficio de inventario, pues «la honra de una familia [burguesa] no puede separarse del buen nombre de la firma» (von Martin, *op. cit.*, página 34). Y Maravall (*op. cit.*, p. 40): «Son los honores sociales que el rico burgués compra con su dinero, introduciéndose en formas de tipo nobiliario, por la nueva vía de la riqueza».

42 Marx-Engels, *Manifiesto comunista* (Toulouse, 1946), p. 41; traducción española de Rafael García Ormaechea.

43 *Op. cit.*, p. 76.

En su estudio sobre el importante monólogo, Gilman insiste en que se trata de una «meditación sobre la condición humana», en que la de Pleberio «es una soledad irremediable, inherente a la condición humana»⁴⁴. Gilman cae en lo que Marx llamó la «falacia ideológica»:

Identificar al hombre egoísta de una situación histórica determinada con el hombre en general, y concluir así que el hombre es por naturaleza egoísta, es caer en la «falacia ideológica» de equiparar ahistóricamente la parte (esto es, lo que corresponde a un interés parcial) con el todo⁴⁵.

No es posible, pues, hablar de *condición humana*, sino de *situación humana*. El mundo no es, según todo lo que se ha visto hasta aquí, ni absurdo ni responsable de nada, como tampoco la Naturaleza o la «Fortuna». Es posible que sea un laberinto, como dice Pleberio, pero es preciso no olvidar que los laberintos tienen sus constructores. Es, simplemente, un mundo humano y social, y ello lo dice todo. Recurrir a fuentes que -por otra parte, en *La Celestina* son muy tenidas en cuenta-, apropiadamente pesimistas, sean bíblicas⁴⁶, neoconversas⁴⁷, renacentistas⁴⁸ o paganas⁴⁹, puede ser tan atractivo como peligroso y engañoso. El rabí Sem Tob -si de buscar antecedentes ideológicos más correctos se trata- lo dijo bien a las claras en sus *Proverbios Morales*:

Del mundo mal dezymos, e en el otro mal,
non ha sy non nos mismos, nin vesticglos nin ál.

Nin se paga nin se ensaña, nin ama nin desama,
nin ha ninguna maña, nin responde nin llama⁵⁰.

O como después de Rojas escribiría otro converso de origen español, Michel de Montaigne:

44 *The Spain*, pp. 170, 383

45 Mészáros, *op. cit.*, p. 163. Yo mismo hablaba en mi «Aproximación» de condición humana, con algunas maticaciones que, con todo, me parecen ahora insuficientes. Importantes críticos han caído en la misma falacia que Pleberio, como de una manera o de otra y a diferentes niveles, Green, «Did the World Create Pleberio?», *RF*, LXXVII (1965), 108-110; Bruce Wardropper, «Pleberio's Lament and the Medieval Elegiac Tradition», *MLN*, LXXIX (1964), 140-152; Charles Fraker, «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *RF*, LXXVIII (1966), 515-529; Frank Casa «Pleberio's Lament for Melibea»; *ZRPH*, LXXXIV (1968), 20-29; Gilman, *The Spain*, pp. 367-390.

46 Compárese el discurso de Pleberio con, por ejemplo, *Eclesiastés*, 9.12: «Ni sabe el hombre su fin, sino que como los peces se prenden en el anzuelo y como las aves caen en el lazo, así los hombres son sorprendidos de la adversidad, que los sobrecoge de repente».

47 Como Alfonso de la Torre y su *Visión deleitable*, ya citada, o como Fernando de Torre y su *Libro de las veinte cartas e quisiones*: cf. Fraker, *art. cit.*, pp. 517-521.

48 Petrarca, siempre presente en el prólogo de *La Celestina*; cf. Gilman, *The Art*, páginas 154-181, y *The Spain*, pp. 175-188, 369-374, por ejemplo, además de A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of La Celestina* (Oxford, 1961).

49 Heráclito; cf. Gilman, *The Art*, pp. 36, 118, 149-150; Deyermond, *op. cit.*, páginas 52, 57, 112-113.

50 Ed. Ignacio González Llubera (Cambridge, 1947), 650 y 653.

[...] la vida no es por sí misma ni buena ni mala; es el lugar del bien y del mal según lo que nosotros hacemos con ella⁵¹.

El verdadero responsable es el hombre, fabricante de ese laberinto de errores en el que existen los señores de *agora* de que hablan Celestina y Areúsa, en el que se mueven los personajes de Rojas y Rojas mismo, y en el que la falta de adecuación entre *esencia* y *existencia*⁵², entre el *querer ser* y el *tener* que ser produce la deshumanización y la alienación. Francisco López de Villalobos, compañero de estudios del autor de *La Celestina* y también judío converso, nos ha legado un texto realmente revelador acerca de la situación del hombre alienado, y cuyo contenido no anda muy lejos de lo que se dice y sucede en *La Celestina*:

Cuantas servidumbres y yugos tenga el hombre en este mundo, cada uno, si quisiere pensar en ello, lo verá en sí mismo. Porque desde que nascemos somos captivos y sujetos a las necesidades del mundo adonde venimos, conviene saber: a la hambre, a la sed, a los grandes fríos y a las grandes calores, a las enfermedades y dolores, e a las veces a los tiranos e malos jueces, a las pasiones de la carne e a sus concupiscencias. E finalmente, ¿a quién no servimos? Servimos a la tierra, que fue hecha para nuestro servicio; servímosla labrando en ella para que nos dé de comer [...] y también somos sujetos a los peligros e destemplanzas y corrupciones de la tierra y del agua y del aire, e a los terremotos y a las tempestades del mar, y a los truenos y rayos y relámpagos del fuego. Y somos sujetos a las guerras y tumultuaciones y disensiones del linaje humano. Y en fin, ¿a quién no somos nosotros sujetos?⁵³

Villalobos ve con claridad los diferentes tipos de servidumbre a que el hombre está sujeto, y que coinciden con los señalados por Marx y clasificados en tres grandes categorías: la servidumbre derivada de las necesidades naturales (la Naturaleza); la causada por otros hombres (el sistema social); la personal (enajenado el ser humano de la actividad que le es propia)⁵⁴. Lo cual es lo mismo que, de un modo u otro y con toda la complejidad producida por las interrelaciones entre esas tres categorías, aparece en *La Celestina*. La idea omnipresente en *La Celestina*, desde el mero prólogo, de que «todas las cosas ser creadas a manera de contienda o batalla» (Heráclito), y de que «aun la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla» (Petrarca), además de insertar a Fernando de Rojas en el marco de la filosofía dialéctica⁵⁵, nos lleva también al *bellum omnium contra omnes* de Lucrecio, antecesor, en este sentido, de la teoría y práctica burguesa. Lo cual se une de modo perfecto con el

51 *Essais*, I,XX, en E. Lablénie, *Montaigne, auteur de maximes* (París, 1968), p. 22.

52 Hegel, *The Philosophy of History* (Nueva York, 1944), introducción, *passim*, y pp. 162, 222, 417, 439; Marx, *Manuscripts*, pp. 157-158; Mészáros, *op. cit.*, páginas 67, 134-135, 149, 284.

53 Glosa a la canción *Venga ya la dulce muerte*, en BAE, XXXVI, 455-456. Cita también este texto Alfonso Reyes, en su trabajo «Un tema de *La Vida es sueño*» (*Capítulos de literatura española*, II; México, 1945; 9-88), en que incluye una muy interesante selección de textos acerca del tema de la condición humana y de la dignidad del hombre.

54 Cf. por ejemplo Mészáros, *op. cit.*, pp. 14 y 153-154.

55 Cf., a mayor abundamiento, Heráclito *apud* Orígenes, *Contra Celsum*: «Todo nace y muere por discordia y lucha» (cf. Cejador, ed. cit., introducción, p. 16 nota).

problema del *ser* y *existir* ya mencionado y con el de la lucha de clases; véase al respecto lo dicho por Marx en *On the Jewish Question*, explicado así por Mészáros:

[...] el punto de partida de Marx es, de nuevo, el principio de *bellum omnium contra omnes*, tal como se realiza en la sociedad burguesa, que divide al hombre en ciudadano público e individuo privado, y le separa de su «ser comunal», de sí mismo y de los demás hombres⁵⁶.

El viejo feudalismo organicista, en efecto, ha desaparecido para siempre. Resulta evidente que en *La Celestina* asistamos a la liquidación total de un mundo que no es, sin duda, sólo el de la obra misma, sino también el del propio autor. Según Américo Castro, «el ánimo subversivo» le lleva a Rojas a destruir sistemáticamente todo valor establecido⁵⁷. De modo consciente hasta donde las limitaciones de su propio condicionamiento podían permitirse, de modo inconsciente también, Fernando de Rojas ha llevado a cabo, además de un profundo y completo análisis de la sociedad de su época y de la situación del hombre castellano en su propio momento, una demoledora *negación de la negación*, es decir, «la negación de las mediatizaciones capitalistas [burguesas] que en la práctica niegan la "esencia humana", la realización de las potencialidades reales del hombre»⁵⁸. Rojas niega el nuevo sistema y los nuevos «valores», mas no para sustituirlos por otra cosa. Pues en *La Celestina* no parece existir el futuro. El pesimismo ante la realidad circundante ha llevado a Rojas a un estremecedor callejón sin salida. O, con palabras de Maravall:

La Celestina tal vez encierra el primer episodio en la lucha contra la enajenación, que constituye el más hondo drama del hombre desde el Renacimiento a nuestros días⁵⁹.

56 *Op. cit.*, p. 74; cf. Marx, *On the Jewish Question*, p. 95

57 *La Celestina como*, p. 119.

58 Mészáros, *op. cit.*, p. 288.

59 *Op. cit.*, p. 165. He utilizado aquí algunas partes de mis comentarios sobre *The Spain of Fernando de Rojas*, de Gilman; cf. *BH*, LXXVI (1974), 192-202.

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITTA, Y DON JUAN MANUEL, INFANTE DE CASTILLA: DOS MIRADAS PARA UN MUNDO EN CRISIS; O LA LITERATURA COMO HERRAMIENTA

De bone amor vient seance et bonté...
Teobaldo I de Navarra

Hace unos años -en el cuarto número de *Verba Hispanica*-, en un trabajo titulado *Juan Ruiz, un hombre de nuestro tiempo*¹ -fundamentado en lo sustancial por las lecturas que del *Libro de buen amor*, y de la figura de su autor, habían hecho Américo Castro² y Julio Rodríguez Puértolas³-, comprobamos cómo la premeditada -y, en absoluto, casual-complejidad interna del *Libro* se cimienta no sólo en la diversidad de los materiales que contiene y lo construyen, sino, sobre todo, en la unidad de sentido⁴, que podríamos nombrar *proto/novelesca*, del conjunto entero: articulada, primero, en torno de la “ficción realista” -psicológica- del yo literario que los informa; en la lógica -intensamente dialéctica- que los organiza; y, finalmente, en la radical ironía mediante la que el autor desentraña y desactiva todos y cada uno de los -engañosos- discursos artísticos, religiosos e ideológicos dominantes en su tiempo; especialmente, el cortesano, el clerical y el monetario.

De modo que la inquieta y angustiada búsqueda del “amor bueno” -el que sacia y reconforta por entero-, que emprende el joven arcipreste protagonista -narrador de su propia peripecia- nos representaría “a cada uno de nosotros” -habitantes de su mismo mundo: he ahí su *contemporaneidad*-, enfrentándonos a fuerzas cósmicas e históricas -entre las que destacan la *naturaleza*, las *estrellas*, la muerte, las palabras armadas en discursos tramposos, y el dinero- que nos anulan, confunden y laminan; y contra las que la fe ya no basta; sobre todo, si consideramos que las leyes del “nuevo mundo” que ha emergido *antagonista* y pujante, dominado enteramente por el interés particular y la búsqueda del beneficio personal, en torno del nuevo Dios, nos plantean un dilema irresoluble a escala personal, el ajuste imposible de una *realidad* pública, ajena y hostil -que no dominamos-, al íntimo *deseo* de los “mundos interiores” -que nos domina-, inevita-

1 Matías Escalera, *Juan Ruiz, un hombre de nuestro tiempo*, en *Verba Hispanica*, IV, Ljubljana, 1994, pp 37-49.

2 Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954 (1966, 3ª); y *El Libro de Buen Amor del arcipreste de Hita*, en *Comparative Literature*, IV, 1952, pp. 193-213.

3 Julio Rodríguez Puértolas, *Juan Ruiz, un hombre angustiado*, en *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, 1976; y Juan Ruiz, arcipreste de Hita, Madrid, Edad, 1978.

4 A pesar de los que niegan tal unidad, o no logran ver más que una obra miscelánea y de aluvión. Tal es el caso de Francisco Rico, por ejemplo: Cf. “Entre el código y el libro: notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV”, en *Romance Philologie*, LI, 2 (1997). Y los de Florencio Sevilla y Pablo Jauralde, que, en su edición del *Libro* (Barcelona, PPV, 1988), lo consideran como una “heterogénea miscelánea” de materiales sin la menor unidad discursiva, hilvanados por un yo “disperso e incapaz de dotar de unidad al relato”.

blemente abocado -a pesar de su parcial, eventual y transitoria realización: es el caso de doña Garoça- a la más dolorosa frustración.

Y, sin embargo, como señalábamos ya entonces -en un breve excursus- al comienzo del pormenorizado análisis que hacíamos del emblemático episodio de la monja, buena parte de los materiales simbólicos con los que se construye la historia de la seducción de doña Garoça, habían sido utilizados por el infante de Castilla, don Juan Manuel, con una finalidad y un sentido diametralmente opuestos: esto es, para afirmar y *ejemplificar* los nuevos valores y las nuevas reglas de juego; profundizar en ello, y extraer algunas conclusiones de este hecho, sigue siendo hoy precisamente nuestro objetivo.

Nada -apenas- sabemos de Juan Ruiz; bastante más, de don Juan Manuel -sobrino de Alfonso X, y nieto de Fernando III-, que dedicó toda su vida y sus energías a la acción política, a la conquista y a la detentación del poder; y que -como el Arcipreste- poseía exacta conciencia de los cambios que se estaban produciendo en la base social y cultural sobre la que se fundamentaban las relaciones entre los individuos y las clases sociales, como nos lo muestra cumplidamente en su *Libro del Conde Lucanor* (y, si no, ¿qué hace alguien como él contándoles el cuento de *la lechera* -el de doña Truhana- a los grandes señores de Castilla?). Son sus obras, en cuanto respuestas literarias -materiales e ideológicas- al mundo que habitaron, lo que verdaderamente nos interesa. Dos expresiones literarias *dispar*es de la realidad/mundo que vivieron, y de los símbolos y los valores que la construyeron.

De momento, la obra del Arcipreste es la de un auténtico *clérigo* -quizás jurista- del primer tercio del siglo XIV, que se mantenía al corriente y dominaba las claves del pensamiento y del arte literario de su tiempo, y que sostiene una posición crítica -una irónica distancia- con respecto a la tradición que recibe, y a los fundamentos mismos de la realidad que se construye a su alrededor. No cabe duda de que dominaba los principales géneros literarios cultos y populares, y, si hacemos caso a Martín de Riquer, su *Libro* bien parece un “*catálogo de los géneros en boga en su época*”. Aunque lo auténticamente concluyente es que ese *catálogo* -como veremos- no es un compendio aséptico -enciclopédico-, ni mucho menos reverencial, de los mismos, sino todo lo contrario; en realidad, es un repaso crítico -paródico y estudiadamente paradójico- que un “*intelectual desplazado*” -sin una clase, ni un *estado*⁵, de referencia nítidos- da a unos “*discursos engañosos*”, que ocultan, más que desvelan, el conflictivo entramado de lo real.

La obra del infante don Juan Manuel es, sin embargo, un instrumento político -*didáctico*- puesto al servicio de su clase: una herramienta de adoctrinamiento y educación

5 No sólo por las razones que apuntan Juan Carlos Temprano y Michael Solomon en su artículo *La individualidad, el bien eficaz y el dilema de Juan Ruiz* (Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, 1985, pp 15-35), la general *desubicación*, el desplazamiento social, jurídico, simbólico, práctico y cultural que afecta al bajo clero regular de la época; sino acaso también por su condición de intelectual -clérigo- averroísta. Cfr. F. Márquez Villanueva: “El caso del averroísmo español: hacia la Celestina”, en André Stoll (Ed.): *Averroes dialogado. Un seminario interdisciplinar* Reicherberger, Kassel 1998 (Actas del Seminario interdisciplinario del ZiF, Bielefeld, del 23 al 28 de junio 1997; pp. 121-132); del mismo autor, F. M. Villanueva, *El Carnaval de Juan Ruiz*, Arcadia. Estudios dedicados a Francisco López Estrada. Cuadernos de Filología Hispánica 6 (1987); pp. 177-188. Y Francisco Rico, *El aristotelismo heterodoxo en el 'Libro de buen amor'*, Libro-homenaje a José A. Maravall. Madrid, Centro de investigaciones Sociológicas, 1986; pp. 271-297.

-ideológica, política e incluso estética- de los clanes feudales castellanos; de ahí que uno de los temas *vertebradores* de la misma -en realidad, su leitmotiv- sea el poder: la conquista, el uso y la defensa del poder -del *estado*- en cualquiera de sus manifestaciones, ya sea social, económico, político, cultural o literario. La teoría -el *sotil* estilo- y la práctica literaria tienen para el infante un carácter indudablemente *orgánico* y colectivo; la escritura es un instrumento de clase.

Juan Ruiz, anticipándose a lo que dos siglos más tarde haría otro presunto alcaláino, don Miguel de Cervantes, revisa, maneja y destripa todos los géneros habidos y por haber: desde los cantares de gesta a la literatura simbólica y alegórica; de la tradición didáctica y sapiencial, a la comedia escolar elegíaca latina -*Pamphilus*-; de la poesía goliárdica -*Carmina Burana*-, a la cortesana y trovadoresca; los *fabliaux* franceses o la autobiografía erótico amorosa de corte y motivo ovidianos -*De vetula*-; la literatura religiosa -bíblica y pastoral-, la canónica -*Decretales*- o la sermonaria; el debate poético y la jurisprudencia -*Código de Justiniano*-. La poesía juglaresca -oral y cantada- y la clerical; en lengua vulgar o en latín; además conoce y domina las corrientes filosóficas de su tiempo, y se identifica con una de ellas, el averroísmo aristotélico; se permite frecuentes incursiones en el universo morisco, y hace sus pinitos con el árabe coloquial -como sucede en el episodio de la joven mora (cs.1508-1512)-.

El Arcipreste es un habitante de la ciudad mudéjar castellana (Alcalá y la ribera del Henares lo eran, a principios del siglo XIV⁶, en efecto), que cree hallar el amor bueno y limpio junto a una monja, doña Garoza, con nombre de sabor árabe -*Alaroza*, “la novia”-, y que para huir de la tristeza que le produce su muerte, se prenda de una bella morita. Un tipo, en suma, que abre su libro invocando al Dios creador del cielo y de la tierra: fuente del amor, y divino principio de la bondad y belleza de las mujeres, inmerso en la más genuina tradición de la mística -y de la teología- *feminista* cristiana, fundada por Hildegarda von Bingen⁷, dos siglos antes; al tiempo que cita al Aristóteles más rabiosamente materialista. “*Por dos cosas trabaja el mundo, es cosa probada: por haber mantención y juntamiento con hembra placentera*” (c. 71). Y reconoce, de paso, el poder omnipotente de un nuevo Dios, el Dinero, que junto a la Naturaleza y las estrellas guían nuestra conducta. Sin contradicción aparente. Un poco de *manduca* cada día y un breve instante de olvido en los brazos de un amante placentero, y todo con la bendición de un Dios que comprende nuestra búsqueda y la bendice (cs. 694 y 697). Con lo dicho hasta aquí, bastaría para acabar -de una vez- con esa imagen vulgarizada y populachera de *bon vivant* rijoso, un poco mastuerzo y despreocupado, tan extendida -incluso entre círculos *ilustrados*- de nuestro autor.

6 El caso de Alcalá de Henares -o de Hita- es, en buena medida, representativo de esas *tres ciudades en una*. Durante toda la Edad Media la ciudad amurallada de Alcalá, de origen árabe, contiene tres barrios o sectores bien definidos que confluyen, sin embargo, en el mercado, bajo los soportales de la calle Mayor. Tres ciudades en una sola ciudad, esa es la clave del mudejarismo de Castilla la Nueva. Y esa realidad es la que, en parte, subyace al *Libro del Arcipreste*; la misma que detectaron, entre otros, Américo Castro, Lida de Malkiel y, luego, Criado de Val, Julio Rodríguez Puértolas o Juan Goytisolo, con su sugerente lectura del Libro desde Marraquech.

7 Cf. las tres antifonas de *Sancta Maria*, del manuscrito de Wiesbadem. De la segunda de las cuales, *Quia ergo femina morte instruxit*, proceden estos versos: *...et ideo est summa benedictio / in femina forma / pre omni creatura...* (“y por ello la más grande de las bendiciones toma la forma de mujer, antes que la de cualquier otra criatura...”). O el famoso *Scivias*, del que hay traducción reciente en castellano.

Todo lo contrario, quienquiera que escribiese el *Libro de buen amor* se nos aparece como un verdadero intelectual de su época; un autor de amplia formación y cultura, que compone una “autobiografía novelada” -la primera en lengua castellana⁸, y desde luego distinta de todo lo anterior⁹- irreductible a toda interpretación cerrada y excluyente, en la que resume su concepto entero del mundo: por dentro y por fuera; y planteada, además, como un reto a la inteligencia -concebida como “experiencia del mundo”- de sus potenciales lectores, a cuya sagacidad y capacidad de discernimiento apela constantemente; puesto que para pocos escritores como para el Arcipreste de Hita, la palabra escrita, el *libro*, puede ser fuente de conocimiento y autoridad intelectual, al mismo tiempo que trampa y laberinto en que podemos perdernos a nosotros mismos; hasta tal punto que, por momentos, se convierte en “narrador de sí mismo”, de su propio decurso (c. 70), consciente de su propio poder, aquel que le confiere precisamente el juego de la imaginación: por el que los jugadores aceptan suspender, mientras dure la partida, las reglas que ordenan la realidad, para acceder precisamente a la realidad; un acto en apariencia *inocente*, en el que emisor y receptor se necesitan mutuamente, es verdad, y con el que nos divertimos, aprendemos y nos emocionamos, pero justo, por eso mismo, extremadamente peligroso, pues bordeamos constantemente el engaño.

“De todos los instrumentos yo, libro, soy pariente; según me toques, bien o mal, así hablaré ciertamente..., si me sabes tratar, siempre me tendrás en mente” (c. 70). Depende de nosotros, de nuestra habilidad como lectores.

Juan Ruiz, quienquiera que fuese, tenía, pues, una intuición -y una convicción- muy desarrollada de la construcción *dialogica* -y dialéctica- de los textos literarios (frente al concepto *unilateral* y excluyente del Infante de Castilla o los clérigos del viejo Mester), como fenómenos y formas artísticas que representan, mediante sus propias leyes -distintas de las que rigen los acontecimientos reales; y aquí está el intrínquilis-, la realidad *misma*, la entera y completa totalidad de los objetos que la componen. Realidad *representada* (“entiéndelo bien”), que no es la realidad misma, pero que, si no nos andamos listos, puede llegar a sustituirla, sin que nos apercibamos. Y a eso, confundir la literatura -el amor *poético*, por ejemplo- con la vida -el amor *real*-, según creía el misterioso arcipreste del siglo XIV, nos *enajena* de nosotros mismos y nos hace cometer errores que se pagan con dolor, soledad, violencia -doña Endrina- y frustración.

8 Así lo intuyó ya el mismo Marcelino Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, CSIC, Santander, 1944, vol. 1, p. 134. Y así lo han reconocido, mucho más recientemente, entre otros, Francisco Márquez Villanueva (Cf. la conclusión de su discurso de apertura del congreso internacional en torno a la obra del Arcipreste, organizado por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, en Alcalá la Real, en mayo del 2002, titulado *El celibato eclesiástico en el Libro de buen amor*, cuyas Actas se encuentran a disposición en el Centro Virtual Cervantes); y, muy especialmente, Juan Goytisolo; por ejemplo, en el capítulo titulado “Medievalismo y modernidad: el Arcipreste de Hita y nosotros”, de su *Contracorrientes* (Barcelona, Montesinos, 1985, pp. 14-21).

9 El hecho de que Isabel Uría (Panorama crítico del mester de clerecía, Madrid, Castalia, 2000) excluya al *Libro de buen amor* de la nómina de los libros clericales pertenecientes al Mester, y lo considere -siguiendo la estela de Francisco Rico- hasta cierto punto “inclasificable” (pp. 157-58) es de por sí significativo. Tanto como que Carmelo Gariano vincule el *Libro del Arcipreste* a las obras de Boccaccio y de Chaucer en su libro *Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer* (Sacramento, California, Hispanic Press, 1984); o que Alberto Blecha, en su edición (Madrid, Cátedra, 1996, 3ª), lo considere como una “anomalía literaria” (p. xxv), desvinculada de su entorno.

La época: un mundo que cambia

La Reconquista prácticamente finalizada¹⁰, los partidarios de una monarquía fuerte y los que propugnaban el mantenimiento del viejo *status quo* feudal mantenían un estado de guerra civil continuo; los disturbios señoriales causados por esta pugna soterrada se sucedían unos a otros sin solución de continuidad, especialmente durante las minorías de edad de Fernando IV y Alfonso XI, con las sucesivas regencias de María de Molina y del colegio de nobles, del que llegó a formar parte el propio infante don Juan Manuel.

Concejos ciudadanos y clanes feudales, por su parte, se enfrentan, además, en un conflicto que llega, como el anterior, hasta los umbrales de la Edad Moderna. Las villas y ciudades libres, de añeja tradición en Castilla, debido a los privilegios acumulados durante los días más duros de la conquista y repoblación de la Meseta, libran su propia batalla contra la voracidad señorial. Los campesinos, empobrecidos por el abandono de sus amos, o sin expectativas de supervivencia aceptables, huyen de las tierras señoriales y se refugian en las pujantes ciudades, en donde quedan protegidos, de inmediato, por las nuevas leyes. Es la historia, en fin, de lo que Pierre Vilar y otros han llamado el estado semifeudal castellano. Los grandes reinos peninsulares, desde el siglo XIII, se dirigen, como en otras partes de Europa, hacia un modelo de Estado fuerte -la monarquía absoluta-, que pone inevitablemente en cuestión el poder de los grandes clanes feudales. Los monarcas de los siglos XIII y XIV (desde los reinados de Alfonso X el Sabio, en Castilla, y de Jaime I, en Aragón) tuvieron que batirse a muerte por el control de la soberanía contra sus respectivas noblezas: en los campos jurídico y político, y en el de batalla. El caso de Alfonso X el Sabio es ejemplar, sobre todo, en el campo jurídico. Su estrategia culmina con la promulgación de las *Partidas*, fundamento legal de la nueva monarquía. En Aragón, por el contrario, Pedro III el Grande, a causa de la conquista y disputa de Sicilia, y de su política de expansión mediterránea, en las Cortes celebradas en Tarazona el año 1283, resuelve el conflicto con las noblezas aragonesa y catalana firmando el privilegio de la Unión o Hermandad de nobles aragoneses y catalanes, por el cual el monarca "reconocía la superioridad de la costumbre y renunciaba a continuar la política de fortalecimiento del poder monárquico y a la recuperación de los bienes usurpados a la Corona" durante el conflictivo periodo del rey Jaime I.

Por su parte, la burguesía castellana, en gran parte judía, aún no está sometida a las persecuciones que tendrán lugar a partir de la Gran Peste. El Estado y sus principales instituciones se consolidan en un proceso imparable que llevará a Castilla a *hegemonizar* la futura confederación con el reino de Aragón, a finales del siglo siguiente; mostrando, una vez más, como crisis política y desarrollo social no son siempre fenómenos incompatibles. A pesar de los sucesivos periodos de estancamiento económico e involución social que sacuden el lento y progresivo acceso de la nueva clase al poder, el dinero y las mercancías fluyen y se adueñan de las vidas de los hombres; el nuevo Dios se asienta también en la ciudad castellana; y Juan Ruiz, y el Infante, perciben con toda claridad este hecho fundamental.

En cuanto a la Iglesia Romana viene arrastrando -de lejos- una crisis institucional y moral que desembocará en el llamado Cisma de Occidente. Iglesia e imperio, además,

10 Después de la victoria del río Salado, en 1340, contra los benimerines -con Alfonso XI a la cabeza-, del antiguo poderío andalusí, sólo quedaría ya el pequeño reino de Granada, tutelado por Castilla.

pugnan por el control político de las instituciones. Y las futuras potencias europeas se ven inmersas en un conflicto a escala continental, por el control de nuevos territorios, que se conocerá como la Guerra de los Cien Años; conflicto que se suma a los anteriores; que afecta fundamentalmente a Francia e Inglaterra, pero que termina por implicar, en diversas fases del mismo, a otros reinos y territorios, como es el caso de Castilla.

En el plano ideológico y filosófico, se enfrentan dos posiciones irreconciliables. La llegada de los comentarios de Averroes sobre Aristóteles a las aulas universitarias y la enseñanza pública, luego, del canon aristotélico crean una corriente de pensamiento materialista que no deja de afectar a la escolástica oficial, y desencadena, al principio, una reacción neoplatónica y agustiniana¹¹ -Duns Scoto, v. g.-, e inmediatamente, una ola de condenas y anatemas contra los averroístas, que arrastra incluso al tomismo ortodoxo.

Un siglo y medio antes, a partir del rotundo y sonoro fracaso de la orden del Císter en la cruzada contra los Albigenses o Cátaros del mediodía francés, entre los años 1204 y 1209, se inició la paulatina sustitución del monje por el fraile, igual que el monasterio feudal cedió el paso a la catedral ciudadana; es un cambio lento y progresivo, pero imparable; es además manifestación de otros cambios más profundos en la sociedad y en la cultura europeas. La creación de las órdenes mendicantes en 1206 -los predicadores de santo Domingo-, y en 1209 -los *fraticelli* o menores de san Francisco-, supone la adaptación de los cuerpos regulares de la Iglesia al nuevo mundo que se avecina. Los nuevos frailes poseen movilidad y capacidad de presencia en el medio urbano, su ámbito de actuación son las calles y las plazas de las ciudades; se adaptan rápidamente a las nuevas circunstancias y, sobre todo, predicán y, al principio, practican la pobreza evangélica, con lo que también hacen de ariete interior en la profunda reforma institucional y moral en la que anda metido el papado desde finales del siglo XII, y que culmina con los decretos del cuarto Concilio de Letrán (1212-1215), sobre la educación y rearme moral del clero. A grandes rasgos, los franciscanos se identifican con una experiencia sensible y emotiva de la religión, acorde con el espíritu de su fundador; mientras que los predicadores de santo Domingo, desde el principio, cumplen una función de celosos vigilantes de la ortodoxia, como intelectuales o como inquisidores. Todo ello, al mismo tiempo que se impone una nueva mentalidad religiosa que se debate entre la emoción, la rebeldía contra las instituciones, los sentimientos y la pureza dogmática; dentro de la cual habría que enmarcar el emergente culto a la Virgen, del que los franciscanos participan activamente, coetáneo *casualmente* de la explosión *cortés* y caballeresca, y en el que la Dama celestial es el objeto amoroso y la destinataria de los sentimientos, como cercana mediadora, ante un lejano, hierático e imponente Cristo Rey instalado en la cumbre y vértice inalcanzable de la pirámide celestial, como los reyes, los señores feudales -y los obispos rapaces- lo están en la pirámide terrenal (¿no son éstos el Dios y la religión del Infante?). Así, pues, cuando Juan Ruiz decide excluir -expresamente- a san Francisco de la cohorte de frailes, clérigos, monjas y monjes de todas las órdenes que salen a recibir a don Amor (c. 1328); o cuando canta los gozos de la Virgen y dedica los mismos adjetivos a ésta (cs. 19, 50, 1045-46 y 1635), que a doña Venus (cs. 583d-585) o a Trotaconventos (c. 701), resaltan-

11 ¿No se manifestaría, acaso, esta tensión en las interpolaciones añadidas al *Libro del Arcipreste*, especialmente en su llamado "prólogo en prosa", en abierta -agustiniana- contradicción con el resto del libro -esencialmente "averroísta"-, al que supuestamente progloga?

do el carácter maternal, amable y mediador de las tres figuras femeninas¹², no lo hace sin intención, ni en vano, toma un partido distinto al de los clérigos del siglo anterior, y al del Infante, el del arte como expresión del “mundo interior” individual: de sus emociones, sentimientos, pasiones y conflictos *personales*.

Finalmente, al control y monopolio del sexo, alcanzado, mediante la institución del sacramento del matrimonio, a mediados del siglo XII, y a la vieja segregación sexual entre hombres y mujeres, por la que éstas se convierten, primero, en el instrumento preferido del pecado y, luego, en la causa primordial del mal; se suma ahora una nueva segregación entre los varones célibes -eclesiásticos-, y los varones casados -seculares-, que coincide en el tiempo con la institución de otro sacramento, el de la penitencia -incluidas la confesión oral de los pecados y la reparación inmediata de la pena-; instrumentos que se revelaron eficacísimos no sólo, de puertas afuera, en la lucha de la Iglesia contra las casas reales imperiales, francesas o alemanas, sobre todo, desde el extraño caso de Leonor de Aquitania -mujer de dos reyes-; sino también mecanismos inestimables para el ordenamiento y la vigilancia de las conductas clericales, de puertas adentro. El dominio absoluto sobre el sexo y la consiguiente demonización de la mujer, como fuente de pecado e impureza, por un lado; y la estricta regulación de la confesión de los pecados y de la penitencia, por otro -como nos advierte el historiador francés Georges Duby, en su estudio sobre el cambio en la significación de la figura de María Magdalena a lo largo de la baja Edad Media-, se convirtieron en dos potentes herramientas de la reforma eclesiástica, emprendida ya en los siglos XI y XII por la orden del Císter -desde Cluny-, y retomada después por las órdenes mendicantes en los siglos XIII y XIV. Pero también -y especialmente-, en dos impresionantes fuerzas alienadoras, y enajenadoras de las conductas, volcadas hacia el control y el apaciguamiento de las conciencias revoltosas y de las conductas tenidas por disolventes.

Y, sin embargo, en el *Libro de Buen Amor*, la mujer es fuente de gozo y de bondad, y Dios es su garante (cs. 108-09). El amor sexual no sólo no es malo y pecaminoso, sino que es inevitable, natural y reparador. El celibato, una quimera (cs. 1500-01). La confesión, un problema de simple jurisdicción canónica, aplicada, eso sí, a un fantoche de la imaginación, como es don Carnal, o un mero expediente, sin repercusión moral alguna (c. 1501). Juan Ruiz no sólo tiene en cuenta la realidad de su tiempo a la hora de escribir su libro, es que los mismos fundamentos de la realidad son su objetivo primordial; esto es, las líneas de fuerza, las trampas y los compromisos que se manifiestan, u ocultan detrás de las conductas, de las costumbres, hábitos, sentimientos e ideas que manejan los individuos, los estamentos sociales o las instituciones culturales en un tiempo concreto.

Se ha hablado de faltas de referencias concretas a los acontecimientos históricos de la época en el *Libro del Arcipreste*¹³; pero no hace falta referirse al exilio dorado de la corte papal en Avignon, a las guerras civiles castellanas o la “creciente industria lanar”, para nombrar literariamente aquella realidad. Es como quitar validez a la capacidad de representación de la realidad del hombre del siglo XX a *La metamorfosis* de Kafka, por-

12 Hace tiempo que André Michalski y Alicia C. Ferraresi (*De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, México, Colegio de México, 1976, pp. 43-118) señalaron el idéntico carácter de *terceras* de la Virgen y de Trotaconventos.

13 Así lo hace, por ejemplo, G. B. Gybbon Monypenny en la introducción de su edición del *Libro*, en *Clásicos Castalia* (Madrid, 1988).

que no aparecen reflejadas en la historia de Gregorio Samsa las luchas de los sindicatos ferroviarios bohemios, o la pobreza del proletariado industrial europeo de la época. O quejarse porque Beckett no nos dice la marca del automóvil en que aparecerá Godot.

Literatura: poder y reflexión

La línea de fuerza dominante en los *relatos* castellanos -entre los siglos XIII y XIV-, esencialmente *educativa*, desconoce casi por completo la *individualidad* -el mundo interior: psicológico- como núcleo constructor del texto. Desde la “singularidad política” del *Poema de Mio Cid* -anticipo de lo que viene-, de la que habla Colin Smith, y las intenciones propagandísticas y aleccionadoras de las obras del Mester: las vidas de los santos y los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo; el *Libro de Alexandre*, o el *Poema de Fernán González*; hasta la didascalia social y política del infante don Juan Manuel y su *Conde Lucanor*, por ejemplo; en todos estos *relatos*, se da una general apropiación de personajes, leyendas populares, cuentos y apólogos tradicionales, con el fin de integrarlos en relatos didácticos -unívocos-, con una marcada intención *ideologizadora*.

A ellos, precisamente, se enfrenta el *Libro de buen amor*, y como botón de muestra valdrían perfectamente los diferentes usos y sentidos que adquiere la fábula de *El zorro que se hizo el muerto* (ejemplo XXIX), en el “*espejo de príncipes*” del Infante don Juan Manuel, y en el “*librete*” de Juan Ruiz, integrada en la extraordinaria polémica entre doña Garoça y la vieja Trotaconventos¹⁴. Salvando las distancias, es lo que sucede si comparamos el viejo Cid, héroe y símbolo político de una clase -la de los caballeros e infanzones-, con el joven Rodrigo de los romances y canciones populares, símbolo de la rebeldía y del *trágico* destino individuales.

En efecto, no hay caso más revelador para comprender el carácter *instrumental* -e ideológico- de la literatura que la lectura comparada del *Libro del Arcipreste* y el del *Conde Lucanor*, del Infante de Castilla; coincidentes en un mismo tiempo y espacio históricos, pero absolutamente dispares-. El aliento poético procede -en ambas- de un mismo “impulso de explicación” del mundo para los otros; pero, en realidad, dan dos realizaciones -materializaciones- opuestas de la escritura. Mientras que, tras el *Libro del conde Lucanor*, se adivina “*un yo instrumental y práctico, integrado por una visión del mundo que se sustenta en una aspiración antigua de dominio y de servidumbre; que se manifiesta como una especial violencia individual*” -decíamos en el artículo citado al comienzo-; en el caso del *Libro del Arcipreste*, el yo que se explica -que no es aquel que narra- se manifiesta de un modo conflictivo, abierto y dialéctico.

“*Para don Juan Manuel, la realidad entera es un objeto de dominio, la conciencia se manifiesta como conciencia de dominación del hombre sobre la mujer, del hombre, como especie, sobre la naturaleza; de cada individuo sobre los demás individuos, de unos colectivos, digamos las clases, sobre los otros: de los cristianos sobre los moros, de los amos sobre los siervos... Y todo a partir de una falsa conciencia de sí mismo, en los términos elaborados por Erich Fromm, cuyo origen habría que buscarlo en la ciega confianza del infante de Castilla en la recién descubierta potencia de un yo arrogante y voraz*”, sobre el que se va a construir -se ha construido ya- el nuevo mundo que angustia al Arcipreste.

14 Absolutamente incomprensida por Miguel Martínez, en su artículo *La fábula del zorro que se hizo el muerto*, en *Juan Ruiz y don Juan Manuel*, en el Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, LX, Santander, 1984, pp. 65-98.

Pero “*el ejercicio del poder* -concluíamos entonces-, *como bien sabe Marco Aurelio, resulta un hecho básicamente alienante, no tanto para quienes lo soportan como para quien lo ejercita*”. Y el deseo absoluto de dominio absoluto -la sumisión a la esfera del dominio-, limita, a la postre -también-, la capacidad de discernimiento, de desarrollo estético¹⁵ y creativo.

La forma y estructura de los textos, así como la retórica a partir de la cual se articulan éstos, son señales inequívocas que nos conducen -tanto como los contenidos- a la visión del mundo en que se sustentan. Si el infante don Juan Manuel se apropia de la tradición apologética desde una perspectiva de clase -en la que cada fábula y apólogo se convierte en un indicador para la instrucción política de sus colegas-, sin resquicio para el *comentario*, ni distancia irónica¹⁶ apreciable; Juan Ruiz lo hace desde otra bien distinta: dialógica -esto es, abierta al *comentario*-, distanciada e irónica¹⁷. El Arcipreste no defiende cuotas de poder y de dominio sobre los demás, sino que filtra y desarticula, con ojo crítico -risueño, unas veces, y paródico, otras-, todo aquello que ve, que oye, que le cuentan o que recibe bajo la forma de ficciones literarias y discursos ideológicos *oficiales*. Otra prueba de la acción *limitadora* de la conciencia como estructura de dominación es esa especie de incapacidad del Infante para la ironía, para la ambigüedad y para el humor. La retórica de don Juan Manuel es aleccionadora, unilateral, y se sustenta en la pulcra y aseada reiteración de las mismas fórmulas, funciones y secuencias, sin concesiones a lo *diferente*, a lo otro, sin espacio para la respuesta dialógica -ni, por tanto, para el comentario: la moraleja nos lo impide-, pues ni siquiera admite la posibilidad de que tal respuesta -ni comentario- exista. Detrás del oscuro y “*sotil*” modo, no se esconde más que una calculada *instrumentalización* del arte por una minoría, aquella que detenta el poder político, social y cultural. Y ésta es precisamente la trampa que el Arcipreste trata de desmontar con su aparentemente “desorganizado” modo de plantear las cosas, pues tras sus continuas advertencias sobre el sentido oculto de su libro, no habría otra cosa que una firme confianza en la capacidad de todo ser humano para descubrir no sólo la lógica que le asiste, sino las trampas que las ficciones -y *relatos*- de los poderosos -llámense *amor cortés*, arte de amar, seducción elegíaca, cantar de gesta, sermón, pecado, culpa o confesión- nos trazan. Por eso, el Arcipreste nos resulta alguien cercano, conocido -y *simpático*-, aunque no le comprendamos del todo; pues, en realidad, es “*uno de los nuestros*”. Y es que, desde el siglo XIV, hay una literatura -objetiva- de la seguridad y de

15 Rafael Argullol, en un artículo titulado *Arte y crimen* (publicado en el diario El País, Madrid, 20/08/06); analizando los casos de Arno Breker, el escultor de Hitler, el de Leni Riefenstahl, la cineasta de Hitler, y el de Albert Speer, el arquitecto de Hitler; escribe lo siguiente: *Más interesante para nosotros es prestar atención al giro estético que practican los tres una vez han entrado en la zona negra del nacionalsocialismo. Speer deja de lado sus primeros proyectos, funcionales y austeros para incorporar, paso a paso, los delirios arquitectónicos de Hitler, el frustrado estudiante de arquitectura austriaco. El Reich necesita contemplarse en la eternidad de la piedra y Speer se pone al frente de sus sueños megalómanos... Riefenstahl cambia el panteísmo cinematográfico de alta montaña por los decorados marciales de los aquelarres nazis en Múnich o Berlín. Breker, por su parte, renuncia a toda experimentación en su escultura, hasta entonces muy inspirada por Rodin, para concentrarse en el hieratismo y la rigidez del poder...*

16 Pues, como John Maynard Keynes descubre, al volver la vista atrás, a los días del famoso grupo de Bloomsbury, el sarcasmo y la ironía ejercidos por los *superiores* deviene sólo banalidad y dominación.

17 Y Lukács consideraba que la ironía era el camino de la objetividad, a través del cual el héroe moderno encuentra la exacta dimensión de su desplazamiento y de su soledad.

la potencia -esencialmente *educativa*-, y otra -subjativa- de la *impotencia* y de la estupefacción, aglutinada en torno de los miedos y las desilusiones del yo (“mundo interior” apenas redescubierto) expuesto -*arrojado*- a un “mundo exterior”, sentido ya como un ámbito hiriente y hostil; Juan Ruiz, quienquiera que fuese, abrió en Castilla -tal vez, en Europa- esa veta, que de tanto excavar (siglo tras siglo; en una realidad, además, en la que, hace ya mucho tiempo, se decretó la “desaparición del sujeto”) se muestra completamente agotada.

UNA LECTURA POLÍTICA DE LAS COPLAS DE HERNANDO DE VERA¹

I

La crisis del feudalismo vertebró todo el siglo XV castellano. Sin embargo, no pueden entenderse las contradictorias manifestaciones de la misma como un todo dinámico (pues en muchos casos se produjo de una manera lenta y con perspectivas y soluciones paralizantes, inmovilistas, que dejaron atrás proyectos de renovación y transformación social), ni siquiera como la formación de un sistema productivo nuevo (pues en casi todos los casos se impuso un sistema «absolutizador» —con los *Reyes Católicos*— instrumentalizando desde la producción económica hasta la producción ideológica, y apoyándose en medios ya existentes años atrás). Las reacciones a las crisis no llegaron ni a ser simultáneas² en todas las clases ni en todas las culturas, lo que provocó que la estructura social medieval se extendiera hasta el siglo XVI en lo que se refiere a formas de poder, usos cotidianos y construcciones ideológicas y artísticas y, lo que es más importante, que las luchas populares que emergieron en el siglo anterior produjeran las ideas de un conflicto señores-campesinos a partir de una específica inconsciencia de clase, pues “el reino de Castilla estaba integrado, en los siglos XIV y XV, por un mosaico heterogéneo de regiones, cada una de las cuales presentaba sus propios rasgos no sólo desde el punto de vista físico, sino también en cuanto a los aspectos económicos, sociales y culturales” (Valdeón: 1). Inconsciencia, según la terminología lukácsiana³, que explica en buena medida la destrucción en Castilla (mediante la divinización de lo pagano, las sacralizaciones de la política o la moralizadora espiritualidad no escolástica) de una cultura popular no contaminada con la llegada de los *Reyes Católicos* y, fundamentalmente para lo que tratamos aquí, la desmembración de una poesía crítica proveniente de la clase media y cargos administrativos y urbanos, lo que convierten a gran parte de la poesía de protesta castellana en una poesía partidista (Marqués de Santillana), moralizante (Gómez Manrique), contradictoria, en definitiva; una poesía reproductora —aunque en negativo— del sistema cultural dominante, que incluso fue admitida hasta la llegada de Isabel y Fernando. Con la sola excepción de un nihilismo social (Fernando de Rojas), entendido mejor como resultado de ese humanismo burgués *sui generis* en la Castilla de finales de siglo, y de la desconfianza en las posibilidades emancipatorias de las clases populares —no debe olvidarse—, la poesía de la segunda mitad del XV se transforma en una poesía política, una poesía que describe metafóricamente pero desde

1 Escrito en 1991. Por distintas razones este texto ha quedado inédito hasta la fecha.

2 Muy al contrario, los *desajustes* que esta crisis produce implican el solapamiento de temas, motivos literarios, formas, etc., que está en el origen de los diferentes tratamientos textuales que el asunto ha producido en la poesía del siglo XV.

3 Entendiéndolo como el proceso de interacción dialéctica entre sujeto y objeto por el que el primero llega a una identificación con el segundo.

culturemas bien precisos⁴ la realidad y, más aún, organiza, desde posiciones materialistas (como se verá) una idea del mundo social. Si bien es cierto que la poesía alegórica presente en una gran parte de las composiciones del *Cancionero de Baena*, la literatura cortesana (poesía amorosa y novela sentimental), etc., nunca dejaron de escribirse a lo largo del siglo, sí es cierto que las formaciones discursivas en que se sustentaban empezaron a transformar contradictoriamente sentidos (la poesía amatoria religiosa o moralizadora de siglos pasados y principios del XV se convierte en poesía erótica) y funciones (la escolástica y la retórica presentes en los comienzos del cuatrocientos castellano dejan paso a un ideal de formación en el esquema de nuevos usos y valores sociales). La concepción pedagógica de la literatura (con los «exempla» y las parábolas popularizantes) viene marcada por un intento de «absolutización» y control de todos los medios productivos por parte del poder real (los *Reyes Católicos* incluso escribirán su propia historia por medio de cronistas). Aplicando las ideas políticas y económicas de Enrique IV, asimilaron sus resultados a los intentos de crear una unidad ideológica, una ortodoxia cultural alrededor de la Monarquía, resolviendo el conflicto permanente entre ésta y la Nobleza. La descomposición del orden feudal determinó el que muchos intelectuales identificaran las contradicciones sociales como signos de perdición del mundo (un nuevo tipo de inconsciencia):

los eclipses, los cometas,
las hachas volando en flamas,
las estrellas netas, netas,
las figuras imperfectas,
el pino ardiendo sus ramas (Mexía: 283).

Un mundo ciego y sordo en donde es imposible la paz:

mundo ciego, mundo ciego,
lleno de lazos amargos,
cuando tienes más sosiego
lanças más leña al fuego (Mexía: 279).

En muchos casos se trata del hundimiento del espíritu de casta que los *Reyes Católicos* intentaron renovar mediante la «limpieza de sangre», las categorizaciones sociales que delimitaban ideológicamente el ámbito de colectivos, comunidades y experiencias sociales y religiosas, o con el establecimiento de la Inquisición (control social y político) y la Santa Hermandad (control social y económico). En los casos en que se trataba, por el contrario, del ensalzamiento del espíritu de lucro, «reformadores» como Mendoza, Montesino o Diego de Valera se encargarían de atacarlo como prácticas inmorales cuando no simplemente acusándola de ser una idea anti-monárquica.

Frente a una transmisión cultural dominante en las cortes de Enrique IV mediante Cancioneros particulares o generales que llegó a la época de los *Reyes Católicos* incluso regularizando, por ejemplo, la teología musical de siglos pasados, transmisión fundamenta-

4 El término viene del crítico italiano Alberto Abruzzese que lo define como contenidos históricos expresados en determinados códigos que crean ciclos acabados en sí mismos, unidades imaginarias-visuales. Cf. bibliografía.

da en la adecuación *elite* intelectual-*elite* lectora⁵ (la transmisión ideológica moderna) que pretende renovar en todos los sentidos la corte, existe una transmisión cultural proveniente de formas de producción distintas, puesta en práctica en las ciudades-campo⁶ mediterráneas; literatura que trabaja a partir de modelos culturales, vitales y artísticos urbanos, populares en lo que se refiere al lenguaje, a las formas (habitualmente versos de arte menor) y a las intenciones (como se verá más adelante), transmisión entendida como interacción autor-lector-espectador, que genera una práctica poética materialista (la de Vera) que puede encontrarse en la lírica castellana popular o en buena medida en el romancero, preocupada de la condición social de los individuos, de las formas de «mirar» la realidad, transmisión de un discurso político fragmentado por las contradicciones propias de la crisis y solidificado en las imposiciones «absolutizadoras» de la monarquía castellana a través de sus intelectuales.

De esta manera se revela en la literatura el choque no ya sólo conceptual de siglos pasados, sino vital y social entre una burguesía urbana, aunque en la mayoría de los casos estrechamente ligada al campesinado, y la Nobleza.

Todo este proceso de unificación, integración y asimilación a la Monarquía de los *Reyes Católicos* de la producción económica y cultural no se hace, desde luego, (ya lo hemos dicho) sino para intentar resolver en Castilla, por una parte, los problemas de legitimación política e ideológica en los momentos más difíciles de la crisis del sistema feudal con la constitución del Estado y, por la otra, para dar cauce a un expansionismo imperialista que haga posible la adaptación de las clases poderosas a los modernos sistemas dominantes en la Europa del Renacimiento. En definitiva, un proceso de retroalimentación política mediante un revelable inconsciente político. Es necesario entrever a grandes rasgos los problemas y contradicciones que genera el desmoronamiento de las formas de vida feudales, pues es en este punto en donde aparece cada vez más definida una literatura (práctica poética materialista) que a la vez «deconstruye»⁷ la ideología (entendida aquí como «falsa conciencia») y las teorías del conocimiento feudales, y permite la aparición en el siglo XVI de una literatura realista como el *Lazarillo de Tormes*.

Para determinar la experiencia social que da origen a las coplas de Hernando de Vera y reconocer en su texto otros textos readaptados, recodificados, para un nuevo auditorio⁸, es necesario volver a advertir que la Castilla del XV no es ya sólo —como indica Julio Valdeón— un «mosaico heterogéneo de regiones», o una estructura social formada por tres culturas (Américo Castro), sino que regiones y culturas, sistemas políticos, económicos e ideológicos en definitiva evolucionan desde el siglo XIII por lo menos de maneras diferentes por los distintos contactos, desarrollos, perspectivas y proyectos que tienen con otros pueblos y sistemas sociales. En el caso concreto de Jerez, ciudad de la que es regidor Hernando de Vera (aunque es importante señalar también que es veinticuatro de Jaén⁹, lo

5 Algo fundamental en los códigos interpretativos y de lectura de la novela sentimental.

6 Las ciudades castellanas no fueron nunca en todo el siglo XV centros urbanos del tipo de las ciudades-estado «italianas», lo que las constituyó como un medio con una estructura social bien precisa. Para todo ello véase Jaime Vicens Vives (dir.), *Historia de España y América social y económica*, II, Barcelona, Vicens Vives, 1988.

7 El concepto fue definido por el teórico francés Jacques Derrida como «una toma de posición, en el trabajo, en base a las estructuras político-institucionales que forman y regulan nuestra actividad y nuestras competencias», en *La filosofía como institución*, Barcelona, Granica, 1984, p. 23.

8 Tal y como lo entiende Edward W. Said en *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.

9 Los *veynte quatro* eran miembros de una suerte de consejo rector de las ciudades, que existió desde Sancho IV

que significa que es probable que tuviera contacto con Hernán Mexía o conociera su obra¹⁰, es fundamental saber que “desde finales del siglo XIII en Sevilla, desde principios del XV en Jerez y desde poco más tarde en varias ciudades costeras andaluzas, se establecen no simples factores comerciales italianos, sino incluso miembros de la nobleza genovesa. Llegan con sus buques, con sus capitales, con sus métodos técnico-mercantiles” (Vicens Vives: 437); pero, lo que es aún más importante “no tardaron en entroncar incluso con la nobleza local y, si no adquieren naturaleza castellana, sus descendientes terminarán por hispanizarse” (Vicens Vives: 437).

Frente a las ciudades castellanas del interior, en las que se habían mantenido continuas luchas a lo largo del siglo XV entre señores y campesinos, entre partidarios de la Monarquía y partidarios de la Nobleza y, por si fuera poco, entre los propios nobles por la posesión de tierras y las preeminencias de casta; las ciudades del exterior, en contacto con el humanismo italiano las modernas corrientes ideológicas, sufren una transformación dinámica de sus estructuras medievales. Así a Jerez llegan “junto a los genoveses y en medida mucho menor, florentinos, venecianos, flamencos y tardíamente algún francés” (Vicens Vives: 437-438) que “contribuyen a dar a aquellas ciudades un cierto carácter cosmopolita” (Vicens Vives: 438). Santiago Sobrequés —aún citado una vez más— describe la transformación radical que sufre su población —clase media y pueblo— pero sobre todo la nobleza: “el ejemplo de estos extranjeros influyó en la mentalidad de la aristocracia local: caballeros y miembros de la alta nobleza empezaron a dedicarse al comercio y a los negocios, que dejaban de ser considerados incompatibles con las ideas de la caballería medieval y su concepto del honor y de la gloria” (Vicens Vives: 438). Lo que lleva, sin duda, a minar inconscientemente si se quiere el propio discurso absolutizador de autores como Mendoza, Álvarez Gato, las propias estructuras discursivas de la poesía medieval que sostienen aún, como en el caso de Vera, los niveles de lectura medievales, e incluso, (como ya se ha mencionado) «lee» su poema a través de otros textos, sin duda productos de la crisis o de la adscripción a los planteamientos monárquicos pero —y esto es lo fundamental— desde la crítica, pues, en definitiva, entendiendo el problema que se plantea en las coplas no es un asunto *espiritual* sino *material*, no es el «resultado de» sino la «descripción y solución de». Para algunos críticos (Laredo Quedada [1968]) el poema es una respuesta a “un malestar que debía sentirse muy agudamente en Andalucía por los últimos años de la conquista granadina” (Laredo Quesada: 372). Malestar que interpreta como dolor “por los esfuerzos continuos que la guerra de Granada imponía a la ciudad” (Laredo Quesada: 438). El crítico, pues, lo considera un poema de apoyo a las oligarquías andaluzas contra el autoritarismo monárquico. En otro orden de cosas el investigador Kossoff (1966) lo entiende como una apasionada “protesta contra una injusticia atroz, ocurrida cuando menos medio siglo antes del nacimiento del poeta (se refiere a Herrera, editor de las coplas)” (Kossoff: 285), después de comentar que se trata de unas coplas “de escaso mérito estético y tan ajenas a su estilo —al de Herrera— en su tema, tono, imágenes y su léxico con tantas referencias concretas a la vida del campo” (Kossoff: 285).

Foulché-Delbosc (1903 y 1904) se preocupa de explicar muy rápidamente el supuesto título «Las coplas del tabefe», palabra que se menciona en el verso 106. A estas interpreta-

(siglo XIII).

10 Datos bien relevantes de su biografía y de los lugares en que aparecieron sus poemas inducen a tal hipótesis. Cf. Julio Rodríguez Puértolas, *PCS*, pp. 277-278.

ciones deben añadirse las referencias a los problemas propiamente textuales, la idea común a todos los críticos¹¹ de que las mismas son el resultado de una adaptación de las de «Mingo Revulgo», de importante fama (teniendo «unas cuarenta ediciones desde aproximadamente 1485» [Kossoff: 284]), de las de Hernán Mexía «Mundo ciego, mundo ciego», o de otros poemas satíricos que circulaban por Jaén, Sevilla o la propia Jerez. La “autoría” también ha sido discutida (cf. Paola Elia, Laredo Quesada, Foulché-Delbosc, entre otros) Pero en el acta del «Perdón real a Hernando de Vera» del 14 de agosto de 1497, el texto resolutorio dice: “Don Fernando e doña Ysabel. Por quanto por razón que vos Hernando de Vera, vecino de la çibdad de Xerez de la Frontera, hizistes e dibulgastes çiertas coplas y por ellas fuystes condenado a pena de muerte e a otras çiertas cosas, segund se contiene en la sentençia e proçeso que contra voz se hizo”. (Laredo Quesada: 375).

Sin embargo, pese a todos estos trabajos filológicos y críticos que se han hecho de este poema, existen aún numerosos aspectos poco tratados con respecto a las propias coplas y que iluminan las *estructuras ideológicas* del proceso de crisis medieval.

Hernando de Vera pertenece al patriciado urbano, no es miembro de la nobleza a pesar de que su padre, Pedro de Vera, es, al parecer, un excelente servidor de los *Reyes Católicos* antes y después de la caída de Granada. Significativamente, Vera sólo se refiere en el poema al pueblo como soportador de los impuestos, seguramente porque la inmensa mayoría de los recursos de la Hacienda castellana estaban controlados en gran medida por la Nobleza (como es el caso de las aduanas y de los almojarifazgos de los puertos meridionales) o cuando menos percibían un considerable tanto por ciento (del ingreso de los impuestos ordinarios como la alcabala), o simplemente se le permitía exenciones¹² y esto era notorio para administradores y regidores. La presión de la Santa Hermandad (una gendarmería rural, sí, pero también «un medio de obtener recursos fiscales» [Pérez: 219]) sobre las corporaciones locales se vio agravada ciertamente por los impuestos extraordinarios a que fueron sometidas las mismas (agricultores incluidos) para sufragar la guerra y renovar la Hacienda. Difícil es, pues, creer que el poema se alinea con las oligarquías y, más aún, debe entenderse como una visión diferente de la estructura social de Castilla: el Rey (al que en ningún momento se ataca como figura sino como «mal gestor», «administrador», sin que se hable de justicia-injusticia morales, sino de consecuencias administrativas y sociales, por ejemplo, rebeliones); el pueblo, y entre ambos estamentos una nueva clase (cuyo modelo no es desde luego la burguesía, sino una clase media de funcionarios). En esta visión de la sociedad no entran los «lobos» ciertamente. Su propia actitud, si bien no se conocen otras obras (y entendiendo las coplas hechas o no por él) es comparable a la obra del artista consciente, autosuficiente, que cree necesario —y lo que es más importante— lo hace advertir, aconsejar o criticar al mismo rey por su gobierno político y administrativo, signo de una búsqueda de relaciones sociales fundamentadas en la *función social* y no en categorizaciones abstractas, en un momento en el que “al movimiento de protesta poética no pertenecen sólo los autores anónimos”, y desde el que “hasta los *Reyes Católicos*, proliferan las obras de grandes y pequeños, preocupados, en todo o en parte, con los problemas políticos, sociales y humanos” (Rodríguez Puértolas, 1968: 41).

11 Cf. en la bibliografía las ediciones del poema, en Julio Rodríguez Puértolas, *PCS*, p. 321.

12 Para toda la información sobre la construcción administrativa del Estado véase Joseph Pérez, *Isabel y Fernando*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 129-154.

El efecto, el *Dechado* dirigido a la reina Isabel por Mendoza es también un programa sobre gobernación (como lo fue el de Mena del *Laberinto de Fortuna*) y como lo son algunos otros textos ya en prosa que denuncian la administración de justicia y la hacendística¹³ en tiempos de los *Reyes Católicos*, pero si bien en el primer caso se trata de un fraile, que llega a ser incluso predicador de la corte de Isabel y Fernando, y demuestra un fervor incuestionable por la política de Isabel, en el segundo de los ejemplos se muestran errores, malos funcionamientos del aparato monárquico, en el caso de las coplas de Vera, sin embargo, lo que se ataca es justamente la mala administración *del* rey: él es el único responsable, incluso habiendo tomado el poder después de conocer y prometer soluciones a los problemas que asolan la Castilla de 1476:

Entraste muy halaguero,
publicando buen tempero
para sanar el mordido,
más pareceme que has sido
el hisopo del herrero (Vera: 329).

Se ataca, pues, la figura del rey, figura simbólica del feudalismo, como era tratada en las *Partidas*: “Aquellos que dixiessen a sabiendas palabras de que el rey recebiesse deshonor [...] porque ninguna manera non puede el ome *deshonrar su señor*” (Laredo Quesada: 370) donde se manifiestas las relaciones feudales señor-vasallo, experiencia completamente inexistente en las coplas de Vera. No se respeta, por lo tanto, el concepto de estamento medieval y se concibe al monarca como «gobernador», en la línea de las políticas burguesas del Renacimiento en las ciudades-estado «italianas». Vera habla, de esta forma, representando a las clases medias, “una clase demográficamente muy débil, incapaz de ejercer por sí sola un influjo social o político considerable” (Vicens Vives: 401), a los funcionarios locales y a los campesinos. Con todo esto, es posible interpretar el poema de Vera como el resultado de una situación particular de oposición a la política emprendida por la nobleza en la corte de Isabel y Fernando, por una parte, y a la práctica de una literatura y arte monumentales, cercanos al ideal de «centralidad», «absolutismo» y orden del moderno Estado.

II

Toda ideología de un texto es, como explica Jameson tomando la definición de Althusser, “una estructura representacional que permite al sujeto individual concebir o imaginar su relación vivida con realidades transpersonales tales como la estructura social o la lógica colectiva de la Historia” (Jameson: 25). Estructura que debe leerse según los distintos niveles de proyección social o de *sentido*. Un nivel *anagógico* (lectura política, significado colectivo de la historia que se cuenta), que necesita de una forma narrativa que determine sucesos relevantes, hechos identificables que vertebran la superestructura. En el caso de Vera, los resultados del mal gobierno administrativo-económico que es la historia de Castilla en el siglo XV, de todo un pueblo, pues lo que algunos críticos señalan como evidentes «ecos enriqueños» no son sino fórmulas que ponen en la consciencia del lector-

13 Cf. los documentos que aporta el crítico Laredo Quesada en su trabajo sobre las coplas.

espectador la idea de un sufrimiento —injusticia colectiva—, la historia de la explotación feudal.

Un nivel *moral* (lectura psicológica que hace el sujeto individual), en este caso asumida a través de los referentes del código interpretativo o nivel alegórico; el Pastor-Rey, las Ovejas-Pueblo, los Lobos no siendo Perros, que pone al lector en la tensión de «actuar» como individuo desde posiciones más bien éticas que morales: lector-espectador que no es sólo el pueblo campesino (más concretamente), altos cargos locales, intelectuales sino —y esa es sin duda la razón de la condena y persecución de Vera— el mismo rey, a quien el poema (hecho por un individuo) se dirige (esto es, a otro individuo) directamente dejando de lado las técnicas del diálogo propias de *Mingo Revulgo* y que «canaliza» la lectura psicológica. Finalmente un nivel *literal* que se forma a partir de los referentes históricos y textuales: en el caso que nos ocupa se trata, pues, de una historia conocida en toda su extensión textual (*Biblia*, la vida cotidiana) apoyada en un léxico, como señala Kossoff, «pastoril» en muchos momentos que permite, junto a esa mencionada extensión textual y la continua presencia de refranes y ritmos populares, acercar la poesía (entendida pues con una finalidad social) al pueblo. No son extraños estos planteamientos, pues «las nuevas corrientes espirituales buscaban la aproximación al pueblo de los contenidos religiosos, y la adaptación de una música conocida por todos favorecía, sin duda ese propósito» (Alonso: 32-33).

Niveles de lectura que se corresponden con la idea de un texto pluristópico, un texto sometido a distintos niveles de codificación, en el que la lengua no se forma sólo como imagen¹⁴ (culturema) sino como concepto político, histórico. El nivel *parabólico* que corresponde a una doble *isotopía semántica*. Por una parte, la del propio relato: las ovejas, el ganado que por culpa del pastor es explotado hasta dejarle sin futuro (el pueblo en sus próximas generaciones estará ya desahuciado y el problema seguirá existiendo):

Ay del cordero que nace,
pastor, en tu temporada,
si de las yerbas no pace
y la madre está ordeñada,
que la oveja que se estrema
cada día noche y flema
todo lleno el entresijo
¿qué leche dará a su hijo
que sea sino postema? (Vera: 326),

y es, además, devorado por los lobos por la despreocupación del mismo pastor. Por la otra, la transcodificación alegórica del relato, en un sentido ético materialista que llega incluso a rehacer el texto en su nivel parabólico, des-moralizando las asociaciones simbólicas religiosas que se dan en sus textos genéricos, entre, por ejemplo, los «perros» de Mendoza y la representación de las virtudes religiosas que hacían frente al rey feudal (la Justicia, la Fortaleza, la Prudencia y la Templanza) que se reproduce continuamente en otros poemas. Las coplas de Vera en este sentido son radicales en su organización temática: las virtudes —idea moral— son representadas en su contexto alegórico con las «siete sierpes

14 En el sentido que da Claude Kappler a la construcción imaginaria medieval en *Monstruos, demonios y maravillas*, Madrid, Akal, 1986, capítulo V.

rabiosas» no en el contexto material, aunque éste sea a su vez parabólico: así los «perros» son agentes sociales. El nivel paradójico, que define el choque entre la figura lógica — asociado a un valor político-ético-religioso, en este caso— y su afirmación contraria, que le lleva al absurdo: así, el Pastor-Rey cuya *razón de existir* es justamente la de «asegurar» la vida del ganado evitando el ataque de los lobos y, en un sentido muy materialista, manteniendo su propia forma de vida mediante un «razonado» trasquilar (demostrando que la vida es inestable, contrariamente a la creencia medieval), aparece como codicioso, sordo, él y sus consejeros, a las quejas de su ganado cuando es éste es explotado:

Abre, abre tus orejas,
escucha, escucha, pastor;
di, ¿no oyes el clamor
que te fazen tus ovejas?
Sus voces suben al cielo
quexando su desconsuelo,
que las tresquilas a engaño
tantas veces al año
que nunca las cubre el pelo (Vera: 325),

y asesinado

y de los muchos aullidos
que se dan a tus oídos,
los que andan a tu lado
nunca oyen sus gemidos
aunque matan al ganado (Vera: 327).

Un nivel simbólico, finalmente, unido a los dos anteriores, permite que el poema entre en una red de asociaciones imaginarias, creadoras de esa nueva consciencia política que se sostiene al final del siglo. Lecturas, en todo caso, reconocidas por los espectadores pues, como dice Fernán Pérez de Guzmán:

Cada poeta en su foja
te dio forma de quien roba:
uno de arpa, otro de loba (Rodríguez Puértolas, 1968: 171).

Un trabajo textual que, aunque presentado sencillamente por Vera, va a reconocerse en toda su complejidad en *La Celestina* de Rojas. El concepto mismo de arte cuyo “cometido público de actuar como símbolo de la majestad del poder, de proclamar e imponer una fama, de inspirar veneración” (Von Martin: 104) es propio del orden feudal y —más aún— de todo orden que pretenda su autolegitimación. En la «poética» de Vera es subvertirlo. Como otros poemas del cuatrocientos castellano, el de Vera se aleja de la «aristocratización» en que estaba discurriendo la producción artística e intelectual, fomentada por las contradictorias posiciones que en la nueva estructura social tienen los nobles. La desmitificación del caballero medieval y la desaparición de las relaciones amorosas como meras fórmulas de

vasallaje «espiritual», por ejemplo, están mostrando un predominio de las concepciones materialistas de la vida social y política a pesar del mantenimiento del discurso feudal en lo que se refiere a enunciados e incluso a construcciones retóricas. Una suerte de *corrosión* histórica del feudalismo. Una misma obra será el resultado de experiencias vitales que indefectiblemente se transforman sin un horizonte definido y, a la vez, medio de expresión del idealismo¹⁵ aristocrático que pretende encontrar allí su espacio ideológico una vez que su espacio real ha sido destruido. Por contra, Vera utiliza, en efecto, una concepción materialista de la poesía entendiendo que la misma debe ser un instrumento de denuncia y de protesta (de consciencia) pero, y esto es lo más importante, entiende su poema primero como la «palabra real», en un mundo injusto, destructivo y, segundo, como la palabra de un «hombre humanizado» que se opondría al hombre alienado (el pueblo) que aparece en los primeros versos: «sus voces suben al cielo» (Vera: 325). Un ser humano, pues, que no recurre a Dios, pues sabe que el reino es de este mundo y sabiéndolo, se dirige a quien puede poner orden, y que toma los significados religiosos como discursos reconocibles por el pueblo. No es un simple consejero que trata de hacer instaurar en un mundo fragmentado el orden moral pero fijado en una abstracción igualmente alienadora, como es el caso de Gómez Manrique:

Oíd con vuestros oídos
de los pobres sus querellas,
y mostrando pesar dellas,
consolar a los afligidos (Rodríguez Puértolas, 1968: 180),

sino aquel que consolida la racionalidad de la producción:

Bastara que tresquilaras
con tu tijera la vieja
y de cada cual oveja
un vellocino sacaras,
que lana te sobraría
y el ganado medraría
que con calor de estío
ni tampoco con el frío
del invierno moriría (Vera: 326),

y la justa repartición y extensión —a la vez— del poder monárquico:

Has sacado tanta lana
que si dieras buena maña
hubieras hecho una manta
que cubriera toda España,
mas como lo has repelado,
el viento te lo ha llevado,
que no era tu intención

15 Se entiende este concepto como el intento de asimilar toda la realidad en una idea, en la línea de Morín.

dirigida a salvación
ni a provecho del ganado (Vera: 326).

Esa distancia que crea Vera entre los que lanzan sus quejidos al cielo y él mismo le separa de autores como Ferrán Sánchez de Calavera cuando pide que “los *nuestros* gemidos traspasen el cielo a Dios demandando cada uno perdón” (Rodríguez Puértolas, 1981: 115).

La idea del mundo ciego y sordo que impone su vacío o sus casos es sólo comparable a otros tres mundos (el de la novela sentimental, el del romancero y el de *La Celestina*) que sumen a sus personajes en una angustiosa lucha por vivir libremente. Hernando de Vera compone su poema entendiendo que ese mundo es sordo y ciego porque lo han hecho así, no porque sea así, y en este sentido es consciente de toda la estructura social que mantiene ese caos (y quién lo mantiene):

O tú vives engañado
o piensas que somos bobos
trayendo por *perros lobos* (Vera: 327).

Su poema es así una anatomía del reinado de los *Reyes Católicos* en el que se pasa lista a promesas y proyectos políticos (que Isabel, por ejemplo, antes de concentrar todo el poder en sus manos hizo en las cortes de Toledo en 1480):

entraste muy halaguero,
publicando buen tempero (Vera: 329),

y en el que se ataca, como en pocos sitios, incluso el propio discurso justificador de la monarquía:

si dizes que fue tu empresa
por servicio de tu ley
y por aumentar tu grey
y acrecentar tu dehesa,
y que lo que has tresquilado
ha sido bien empleado,
pues que allanaste las sierras (Vera: 330)¹⁶

¿para qué quieres las tierras,
si destruyes el ganado? (Vera: 330).

La subversión de los valores estéticos no es sólo el fin último, consciente o inconscientemente, del poema. Existe, además, una compleja destrucción de la estructura estamental feudal en el mismo, pues si ésta “se establece y justifica por las funciones que los distintos estamentos cumplen en el conjunto del organismo social” (Von Martin: 67), en las coplas de Vera la estructura aparece como la secuencia explotadores-explotados, definiendo el

16 La referencia a los *Reyes Católicos* bien sea por que se trate de una referencia a las conquistas durante la guerra contra los árabes o por su apoyo a la Mesta y las consecuencias de <desertización> de Castilla.

conflicto y las relaciones sociales desde un nuevo eje político. Incluso en un poema perfectamente analizado como «la democracia de ultratumba» (VV.AA.: 117), la *Dança de la muerte*, los individuos que allí aparecen son definidos desde perspectivas, una vez más, morales y no sociales. En el *Libro de miseria del omne* se llega a identificar al culpable: se trata del señor, pero la retórica simbólica en todo su sentido moral idealiza la denuncia convirtiéndola en una forma religiosa y no social. Vera no se preocupa en ningún momento de lo que puede suceder si el pueblo no tiene rey, como sí explica Gómez Manrique:

las ovejas sin pastor
destruyen las heredades (Rodríguez Puértolas, 1968: 41),

pero no deja de advertir, a la luz seguramente de los conflictos señores-campesinos que se dan en todo el siglo,

que ya las burras del hato
no pueden llevar la carga
y recelan el cargar
como tienen el sillar
tan lleno de mataduras
y lsa albardas tan duras
que te habrían de derribar (Vera: 331).

Como Julio Rodríguez Puértolas dice de Gonzalo Martínez de Medina y su *Decir que fue fecho...*, Vera «no encuentra otra solución que la intervención directa del rey» (Rodríguez Puértolas, 1981: 214) en la línea desde luego de un apoyo a la monarquía frente a la nobleza. Pero, desde luego, se trata de una monarquía diferente a la que se ha establecido en Castilla. Sin embargo, y es necesario tenerlo siempre presente, Vera no asume la idea que durante todo el siglo XV recorre la poesía crítica y de protesta, la de que los culpables de la «decadencia» de Castilla sean los nobles actuando con desprecio e injusticia, sino que las coplas atacan la mala *administración* del rey.

Lo que Vera hace con el poema es dar a los conceptos morales, ideológicos en definitiva, una proyección política en la línea de lo que hace Cartagena con conceptos como el del «honor». Para ello Cartagena en su *Discurso* trabaja sobre textos clásicos, aunque el humanismo no sólo apareció a partir de una reflexión cultural abierta con las transformaciones sociales del feudalismo, sino simplemente (y es el caso concreto de Vera) de la consciencia material de que todo puede hacerse con el dominio de una «técnica racional» (Von Martin: 38), sin duda hegemonizada por la liquidación del sistema de producción feudal. Tampoco Vera participa de la idea de crear una poesía nacional, que venía gestándose en la corte de Isabel y Fernando desde los primeros años de su reinado, más bien se limita a utilizar su poema como instrumento, medio de expresión, mecanismo de circulación ideológicos: un programa crítico de la actuación del rey que sirva (el utilitarismo burgués no es muy diferente de esta concepción) para promover otras formas de actuación política.

La estructura del poema, en cualquiera de las varias versiones que hay, opuestas incluso en su organización interna, mantiene un rasgo común, una misma vertebración, definida por la explicación de un estricto problema de producción económica: a) explotación exce-

siva > b) muerte del ganado > c) sin descendencia > posible destrucción de Castilla. Las demás cuestiones son añadidas a esta secuencia inicial y no sirven sino para explicar qué políticas dan como resultado la misma, a qué pérdidas morales lleva, etc. Ni siquiera en las coplas de Álvarez Gato existe una premeditación materialista en su arquitectura. En el caso del madrileño se trata, una vez más, de una mentalidad moralizadora que se pone como base de la composición del texto. En uno aún viven los valores y categorías medievales, en Hernando de Vera no hay sino el resultado de un mundo sumido en el descubrimiento de la *voluntad*.

Si bien aislado, no es el único intelectual castellano que cubre toda una crítica política hasta en sus últimos detalles con una gigantesca alegoría: Gonzalo Martínez de Medina escribió un *Dezir que fue fecho sobre la justiciã...* (ya mencionado) que fue recogido en el *Cancionero de Baena*. Allí, en los primeros versos, decía:

En la su corte es ya tanta malicia
aquí non podría por mí ser contada;
cualquier oveja que vién deserrada
aquí la acometen por diversas partes
cien mil engaños, malicias e artes
fasta que la fazen ir bien trasquiladas (Rodríguez Puértolas, 1981: 102),

y a continuación identifica a «los instrumentos y agentes visibles de la opresión, política, social y económica» (Rodríguez Puértolas, 1981: 100). Pero no llega a facilitar la lectura anagógica que propone las coplas de Vera, lectura sobre la que se fundamenta en buena medida la literatura conversa de esta época. En este camino, si bien no es posible encontrar rasgos definitorios de lo que Américo Castro denominaba literatura conversa (aunque sí se da al uso de refranes y proverbios populares, por ejemplo), sí es evidente que cualquier lector repararía en el término «tabefe» (vs. 106) cuyo origen es un proverbio hebreo, significativamente, lleva a integrar la codicia explotadora del rey con la aparición de la sangre («usque ad sanguinis»). Ciertamente deberemos considerar que no estamos ante un autor cuya clase sea aquella en que «el querer religioso era “expreso y consciente”, y el social, “inseguro y encubierto”, todo ello por falta de experiencia social y porque entonces, en ciertas clases, hasta las necesidades materiales buscaban su satisfacción en una transmutación religiosa» (Von Martin: 61). Así, frente a Mendoza o Montesino, autores de textos que anuncian el porvenir, el mejor futuro del reino, estas coplas lo niegan, bien es verdad que utilizando una simbología aparentemente medieval fundamentada en determinados signos (una cosmovisión), pero dando antes razones suficientemente *terrenales* como ya hemos visto. Cercano a los humanistas que sostenían que «el saber y las ideas se pierden en la historia a causa de una gradual y prolongada degeneración e ignorancia» (Di Camillo: 116).

Vera parece señalar que la administración económica, la justicia, se pierden (lo que explica su final «apocalíptico») por la degeneración que producen los proyectos políticos que se fundamentan en el enriquecimiento desequilibrado de la sociedad. Para evitar que el poema pueda desviarse a otras concepciones espiritualistas y alienadoras evita la «hipérbole religiosa», tan habitual en la última mitad del XV, rechaza cualquier marca teológica o metafísica en la línea de las que pudieran pertenecer a la ortodoxia feudal (aunque sí acepta la «alegorización», común por otro lado a la sociedad civil y a la comunidad judía); de hecho,

el mismo Mendoza, aunque con intenciones bien diferentes, renuncia también a la escolástica para «humanizar», por ejemplo, la figura de Cristo y hacerla integrable en el inconsciente político de las clases medias y populares.

Un mínimo análisis de las coplas de Vera y del concepto de Historia que subyace a ellas llevará a comprender la inaceptabilidad del concepto cíclico de la misma, propio de la teología medieval, para asumir las ideas filosóficas occidentales del conocimiento intuitivo (la relación inmediata entre sujeto que conoce y la realidad conocida) y de la secuencia positiva (causa-efecto) que funcionan a lo largo del poema. No de otra forma se comprende la supeditación temática del mismo a la idea global de administración justa y ordenada. En esta narración de la Historia se añade un elemento más en la consideración de Vera como «portavoz» de los explotados: la idea de una represión muy determinada socialmente:

Hazes mil precauciones
en el ganado hermoso
y dexas por los rincones
lo peor y más tiñoso (Vera: 326).

No será vano recordar que el primer auto de fe se celebró en Sevilla en 1481 y que en él fueron quemados seis «herejes». Después vendrían miles más.

La última parte del poema (las dos estrofas finales) no aparecen en todas las versiones del mismo. En la del *Cancionero de Gallardo*, al particular orden de las demás estrofas se suma la de la ausencia de esta parte profética, de carácter apocalíptico-astronómico. En la misma concepción de un hombre no sumido en la «inconsciencia» del mundo feudal pero sí utilizando éste como reflejo de un nihilismo latente en su tiempo, Vera opta por sobreimpresionar las imágenes de la rueda de la Fortuna en su versión más material: la del principio de polaridad (comprensión-extensión) como estructura antagónica (como la estructura social), con la «Devastación Universal» e Isaías. En efecto, si como señala Rodríguez Puértolas: “A Castilla esa oleada pseudo-místico-social llega ya tardía y moderadamente; las predicciones, además se modifican convenientemente con un evidente sentido político castellanista” (Rodríguez Puértolas, 1972: 53), o lo que es lo mismo, haciendo de la profecía una lectura positiva para el gobierno de los *Reyes Católicos* (Mendoza, por ejemplo). Las señales y los signos celestiales habían sido utilizados por Hernán Mexía en «Mundo ciego, mundo ciego» para advertir del oscuro futuro del reinado de Enrique IV comparándolo con el fin de Roma. Vera, por el contrario, utiliza al final del poema el apocalipsis de Isaías en el que se describe la destrucción de las cosas y de la tierra de forma parecida. El texto del Antiguo Testamento describe el momento: “La luna se enrojecería, el sol palidecería, cuando Yavé Sebaot sea proclamado rey” (*Biblia*: 909), y el poema de Vera (en tiempo presente, según la versión de Ladero Quesada, en pasado en el resto), previa narración de los signos a través de la «lectura de la naturaleza» (cf. con las teorías de Leonardo y de otros humanistas sobre las aguas, las lluvias, etc.), tras una lectura política, escribe:

amostrarse ha un cometa
en manera de saeta,
pastor, sobre tu cabaña,
que hará temblar a España
según muestra tu planeta (Vera: 332).

Una estrella llameante, cierto, símbolo del centro, de la fuerza del universo en expansión (flecha en el camino). El dualismo de la rueda se ha roto. La Historia de Castilla declina, pues. En un nivel discursivo resulta paradójico si se compara con sus textos genéricos. En un nivel anagógico no es más que el orden mundial (en 1490), el nuevo orden, destruyendo las viejas prácticas castellanas. Una vez más, Vera destruye el sistema feudal desde dentro incluso.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Á. (1986): *Poesía de cancionero*. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Azaceta, J. M. (1962): *Cancionero de Gallardo*. (Ed.). Madrid.
- Castro, A. (1982): *La realidad histórica de España*. México: Porrúa.
- Egido, T. (1973): *Sátiras políticas de la España moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Elia, P. (19): "Le <coplas del tabefe>. Una sátira del XV secolo spagnolo".
- Foulche-Delbosc, R. (1903-1904): "Las coplas del tabefe". En: *Revue Hispanique* X, 607 y XI, 540-541.
- Jameson, F. (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Kossoff, D. (1966): «Herrera, editor de un poema». En: *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. I. Madrid: Castalia, 283-290.
- Ladero Quesada, J. M. (1968): «Las coplas de Hernando de Vera: un caso de crítica al gobierno de Isabel la Católica». En: *Anuario de Estudios Atlánticos*, XIV, 365-381.
- Lukacs, G. (1975): *Historia y consciencia de clase*. Grijalbo: Barcelona, 2 vv.
- Pérez, J. (1988): *Isabel y Fernando*. Madrid: Nerea.
- Rodríguez Puértolas, J. (1968): *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*. Madrid: Gredos.
- (1972): *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*. Madrid: Gredos.
- (1981): *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid: Castalia.
- (1984): *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia, vol. I.
- Scholberg, K. (1971): *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos.
- Valdeón, J. (1986): *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*. Madrid: Siglo XXI.
- Vera, H. (1981): "Coplas que se hicieron en Xerez de la Frontera..." En: *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid: Castalia, 325-332.
- Vicens Vives, J. (1988): *Historia de España y América social y económica*. Barcelona: Vicens Vives, Tomo II.
- Von Martin, A. (1971): *Sociología de la cultura medieval*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

FICCIONES Y YERBAS SECRETAS EN LAS *COPLAS* DE JORGE MANRIQUE

Poco se ha insistido en el carácter *propagandístico* de la elegía manriqueña, siempre al servicio del interés sociopolítico del clan familiar de los Manrique, frente a lo mucho que se ha escrito sobre el valor poético de la misma. Los méritos líricos del texto «non cumple que los alabe, / pues los vieron», como diría el propio poeta; pero sí cumple abundar en la interpretación sociológica de algunas de sus sextillas dobles de pie quebrado, a la luz de lo ya dicho al respecto por Julio Rodríguez Puértolas en sus diferentes análisis de la obra de Jorke Manrique (Véase Manrique, 1997; Rodríguez Puértolas, 1981 y, singularmente, Rodríguez Puértolas, 1986).

Ya en su copla número 4 comprobamos que el poeta rechaza la tópica invocación a las musas de autores más o menos clásicos, según la crítica, por ser uso prerrenacentista de autores cancioneriles como Francisco Imperial, Juan de Mena y tantos otros contaminados ya de cierta cultura ajena al cristianismo medieval:

Invocación

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
e oradores;
non curo de sus fictions,
que traen yerbas secretas
sus sabores.

¿Se trata sólo de «ficciones» paganas que esconden venenos o perjuicios («yerbas secretas») bajo los deleites («sabores») de su magnífico estilo contaminado de temática cultista grecolatina, la cual es considerada por Manrique contraria a lo puramente doctrinal cristiano, expuesto en la siguiente sextilla? Pensamos que hay algo más. Tal vez el poeta está pensando en que la belleza del decir poético, esos «sabores» entrañan ciertas ficciones, esto es, mentiras y ocultaciones; de la misma manera que su propio poema —como veremos— las contiene: esas «yerbas secretas» que en cualquier composición poética conviene ocultar.

En la segunda parte, de la copla número 15 a la número 24, tales ocultaciones son bien significativas. Manrique propone el recuerdo de determinados personajes contemporáneos de su padre para ilustrar el tópico del *ubi sunt*:

vengamos a lo d'ayer,
que tan bien es olvidado
como aquello.

Y, sin embargo, muchos de los personajes citados en el apartado no se nombran, es decir, no aparecen con su nombre propio. ¿Qué manera de recordarlos es ésta? En la copla 21, nuestro poeta oculta el nombre de «aquel gran condestable». Sus contemporáneos sabían que se estaba refiriendo a don Álvaro de Luna, pero Manrique rehúsa nombrarlo por no acrecentar su fama, esta vida de la memoria que sí procura aportar a su propio padre, y por eso lo presenta en la copla 25 con amplia exposición de nombre y apellido, separados por encabalgamiento para mayor realce de los mismos:

el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
e tan valiente.

Del condestable, y también maestre de Santiago, «maestre que conoscimos / tan privado» (valido de Juan II), por el contrario, nada hay que alabar y

non cumple que dél se hable,
mas sólo como lo vimos
degollado.

Así pues, que lo decapitaron en Valladolid en 1453, cuando hubo caído en desgracia, es todo lo que el poeta desea reseñar. Tanta rotundidad estremece, pero no sorprende: el de Luna era enemigo del clan de los Manrique y otro miembro del mismo, el Marqués de Santillana, también lo denigró en su *Doctrinal de Privados*.

Similar tratamiento aplica el poeta en la siguiente copla, la número 22, cuando se refiere a «los otros dos hermanos, / maestros tan prosperados / como reyes», a quienes —considerándolos tan relevantes— tampoco nombra, porque son los mayores adversarios de su familia, nada menos que Pedro Girón, maestre de Calatrava, y Juan Pacheco, marqués de Villena y maestre de Santiago, contra las pretensiones del padre del autor, quien sólo consiguió el cargo cuando Juan Pacheco murió en 1474. El propio Jorge moriría también luchando contra el hijo del marqués de Villena, Diego Pacheco, cinco años después. ¿Puede sorprendernos, pues, su aversión a nombrarlos? Tampoco que los tilde de tiranos y opresores de la nobleza de su tiempo:

qu'a los grandes e medianos
truxieron tan sojuzgados
a sus leyes.

Si consideramos los personajes que en esta segunda parte de la elegía se citan por sus nombres, comprobamos que son aquellos que se precisan para delimitar la época histórica: «el rey don Joan» (II de Castilla) y «el otro su heredero, / don Anrique» (Enrique IV), y «los infantes d' Aragón». En el caso de estos últimos, son nombrados para ensalzarlos, pues a ellos dedica Jorge Manrique dos estrofas, la 16 y la 17, con un tono realmente positivo y hasta admirativo:

¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invinción
que truxeron?

El recuerdo de aquella lujosa corte de poetas y nobles cultos que galanteaban a las damas y de aquellos ropajes elegantes con los que se adornaban ellos y ellas, envueltos en un ambiente de amor cortesano, no puede más que atraer al joven Jorge, pues él mismo compuso muchas canciones y decires de amor cortés en un momento en el que la corte, ahora de Enrique IV, ya no es tan fastuosa. Lo interesante del tratamiento del recuerdo nostálgico está en que, para simbolizar los tiempos perdidos, elige a los infantes de Aragón y ello porque, por supuesto, fueron aliados de los Manrique y en la batalla de Olmedo (1446) lideraron el bando de los enemigos de Álvaro de Luna, entre los cuales estaba su padre a quien, derrotado, el rey Juan II confiscó su villa de Paredes de Nava.

Caso más interesante, en este sentido, es el de la copla 20, en la que se refiere al infante don Alonso, hermano de Enrique IV, pero también sin nombrarlo, con el rodeo de «su hermano el inocente». En esta ocasión sorprende que no lo nombre, pues el propio Rodrigo Manrique participó en 1465 en la conspiración que los nobles de su bando montaron para destronar a Enrique IV, en la llamada *Farsa de Ávila*. Don Alonso tenía sólo once años cuando «en su vida sucesor / le fizieron» estos señores de los que en la copla se dice:

¡qué corte tan excelente
tuvo, e cuánto gran señor
le siguieron!

Al respecto, Julio Rodríguez Puértolas comenta en nota de su edición (1997: 183) que

Es en verdad impresionante ese *le fizieron* (o el «se llamó» de la versión C), ejemplo supremo de cómo nuestro poeta deshistoriza la Historia y sitúa su clan familiar al margen de lo ocurrido, cuando los Manrique participaron en todo momento en la sublevación contra Enrique IV y en la proclamación del nuevo «rey».

Impresionante, en efecto. No conviene a Jorge Manrique divulgar con galas poéticas, aupando, así, a la vida de la fama («esta vida d'onor»), el deshonor de una derrota como la de la *Farsa de Ávila*, en la que su padre estuvo, por supuesto, y entre los más activos, según Mosén Diego de Valera cuenta en su *Memorial de diversas hazañas*:

...cerca del muro de la ciudad de Ávila se hizo un grande cadahalso, abierto, como de todas partes que allí eran por ver este acto podiesen ver todo lo que encima se ficiese, e allí se puso una silla real con todo el aparato acostumbrado de se poner a los reyes, y en la silla una estatua a la forma del rey don Enrique, con corona en la cabeza e cetro real en la mano [...]

Los diferentes nobles que participan en la conspiración van quitando los atributos reales al muñeco de madera enlutado, por orden jerárquico, hasta que intervienen los que, junto con el

conde de Paredes, don Rodrigo Manrique, le quitaron todos los otros ornamentos reales, y con los pies le derribaron del cadahalso en tierra y dixeron «a tierra, puto» (Valera, 1941: 99).

También dice este cronista, por cierto opuesto a Enrique IV, que los nobles le gritaban «a aniquilar, sodomita», entre otros insultos de tal jaez.

Pues bien, nada de esto se refleja en la copla 20; ni se da ningún nombre de los conspiradores de esa «corte tan excelente» que «sucesor le fizieron» al infortunado don Alonso, muerto poco después («luego»), a sus catorce años:

Más como fuesse mortal,
metiole la Muerte luego
en su fragua:
¡o, juizio divinal,
quando más ardía el fuego
echaste agua!

Y esto entronca directamente con las coplas 32 y 33, fundamentales para el propósito que nos ocupa. En ellas nuestro poeta asegura de manera taxativa —y, por supuesto, a la luz de lo leído, embustera— que don Rodrigo cumplió con el deber del vasallaje sirviendo siempre a su señor: «nuestro rey natural» (c. 32), «su rey / verdadero» (c. 33). ¿Por qué se insiste tanto en ello? Probablemente, para una mentalidad medieval estamos ante la auténtica piedra de toque: el de vasallaje constituía el primero de los deberes y la primera virtud de un perfecto noble feudal. Como afirma Georges Duby:

Sobre esta relación afectiva [la fidelidad], generadora de derechos y deberes, descansaba la cohesión de un edificio jerarquizado hecho de hojas que se superponían; todo estaba en orden de acuerdo con las intenciones de Dios, cuando los hombres [...] establecidos en éste o el otro nivel, vivían juntos en concordia, servían fiel y lealmente, a aquellos que estaban inmediatamente por encima de ellos, y recibían un servicio conveniente de quienes estaban en un nivel inmediatamente inferior. El orden aparecía constituido así sobre nociones conjugadas de desigualdad, de servicio y de lealtad [...] determinadas simultáneamente por las relaciones de familiaridad que aseguraban la autoridad del jefe de la familia sobre toda la gente de su casa, por las relaciones de parentesco que subordinaban los menores a los mayores, y la generación de los jóvenes a la de los ancianos, por relaciones de vasallaje que establecían al señor por encima de quien le había rendido homenaje, y finalmente por relaciones políticas, adheridas a la jerarquía de los homenajes, a esa pirámide cuya base estaba formada por los simples caballeros, en cuya cima se encontraba el rey y en su nivel medio los barones (1987: 148-149).

Y así es, por supuesto, como desea caracterizar Jorge Manrique a su padre: un «claro varón», dechado de todas las virtudes que relaciona el historiador francés. Sin duda, tal caracterización es para el poeta el propósito fundamental de su composición, lo cual resulta evidente con sólo comprobar que a ello dedica la tercera y más extensa parte de la misma: de la copla 25 a la 40, ambas inclusive.

Pero, en ocasiones, su propósito se le presenta arduo. Así ocurre en las coplas 32 y 33, en las que trata de negar la evidencia histórica, necesariamente conocida por sus oyentes y lectores contemporáneos; por ello el poeta recurre a testigos cuando menos sorprendentes:

Pues nuestro rey natural,
si de las obras que obró
fue servido,
dígalo el de Portugal,
e en Castilla quien siguió
su partido.

De pronto, el rey de Portugal, Alfonso V, es quien paradójicamente tiene que dar fe de la fidelidad de Rodrigo Manrique a su rey natural, Enrique IV. No se entiende por qué el portugués es el elegido, siendo aliado del rey castellano, con cuya hija Juana la Beltraneja casó en 1475 al poco de morir éste. Ambos monarcas eran enemigos de los Manrique y el patriarca del clan siguió haciéndoles la guerra encarnizadamente, hasta su muerte en 1476, ahora a favor de la infanta Isabel, futura reina católica. Se trata de un sarcasmo, claro está; un intento de distanciarse de los hechos, lo cual sólo logra con la burla humorística, ante sus contemporáneos; o al menos ante esos contemporáneos miembros de su propio partido, el de los enemigos de los reyes citados, por supuesto.

En caso de que el poeta esté refiriéndose a estos acontecimientos de 1475, cuando Rodrigo Manrique apoyaba las pretensiones sucesorias de Isabel la Católica al trono de Castilla, baste constatar cuál era la opinión de Alfonso V de Portugal, explicitada en ciertos *carteles de batalla* enviados al propio Fernando de Aragón, en los cuales el portugués acusa a los Reyes Católicos de usurpadores, por cuanto considera a Juana «legítima e natural del señor rey don Enrique» (Sesma Muñiz, 1978: 279-280).

Dicho de otra manera, es como si Jorge Manrique pretendiera obviar que el rey natural de su padre era Enrique IV y, muerto éste, su sucesora Juana la Beltraneja, postulando a Isabel la Católica como su auténtica reina, que en realidad nunca fue. Así se entiende mejor la primera sextilla de la copla:

E sus villas e sus tierras
ocupadas de tiranos
las halló,
mas por çercos e por guerras
e por fuerça de sus manos
las cobró.

Lo que el maestre Rodrigo Manrique consiguió, más bien, fue aplastar la rebelión de cierto número de villas y fortalezas de la orden de Santiago que se habían levantado en armas contra las pretensiones de los Reyes Católicos y en defensa de la legitimidad de Juana, hija de Enrique IV, su *verdadero* rey natural, insistimos.

Este adjetivo, *verdadero*, es precisamente la clave en la siguiente estrofa. Jorge Manrique porfía: su padre se la jugó frecuentemente por servir a su rey:

Después de puesta la vida
tantas veces por su ley
al tablero,
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero...

Nuestro autor no suele utilizar más adjetivos que los estrictamente necesarios. No hay en toda su elegía ni un solo epíteto; así pues, el uso de este adjetivo complementando el sustantivo *rey* no puede suponerse tampoco epítético ni ornamental. Bien al contrario, el significado de *verdadero* se distorsiona hasta el punto de suponer que para Rodrigo Manrique *su* rey verdadero era quien él mismo consideraba así en cada momento (don Alonso el inocente, primero, y la futura Isabel la Católica, después) y no necesariamente Enrique IV, contra quien siempre conspiró.

Julio Rodríguez Puértolas ha sido el primero, también en este caso, en advertir —con fina ironía— el embuste de esta copla, que anota así:

Teniendo en cuenta que Rodrigo Manrique sirvió a su rey *verdadero* (Enrique IV) de modo bastante peculiar, que ayudó a entronizar al príncipe rebelde Alonso, y que finalmente siguió el partido isabelino frente a la princesa Juana, lo que dicen estos versos es por lo menos cuestionable (1997: 191).

Y si cuestionable es el adjetivo *verdadero*, tanto o más resulta el uso de *natural* como complemento del sustantivo *rey*, pues tales calificativos exclusivamente son aplicables con rigor histórico a Enrique IV. El mismo Papa, Pablo II, así lo asevera taxativamente, en oportuna misiva, tras el ya comentado intento de deposición de Ávila:

Conosciendo sus culpas del feo horror que avían cometido contra *su señor y rrey natural*, se tornasen luego a su obediencia y se apartasen de la çisma que avían puesto y seguían ynjustamente poniendo nonbre de rey al que no lo era, ni ellos se lo podían dar, ny tanpoco su poder bastava, ni tenía abtoridad para quitar de rrey, al que según las leyes divinas y humanas de la rreligion chistiana hera el verdadero rrey de Castilla y de León. Por tanto, que él como vicario de Jhesuchristo les ponía perpetuo sylençio y mandava que no llamasen rrey al príncipe don Alonso, ni por tal le obedesçiensen, salvo solamente al rrey don Enrique, legítimo, verdadero subçesor de Castilla y León; el papa les (el abad de Parrazes Pedro de Solís y el comendador Hernando de Arze) dixo: Dezid a hesos perlados y cavalleros que acá vos enbiaron, que yo más los juzgo por çismáticos, que por católicos christianos, y que sy ellos por sus pasyones desonestas y afiçiones ynterresales se movieron livianamente a cometer tan grave ynsulto y quisieron usurpar el ynfinito poderío de Dios a quien solamente pertenesçe quitar e poner rreys quando quiere, que no sólo tengo de aprovar y consentir que lo hagan antes castigallos como usurpadores de la potència divina, cuyas vezes yo como su vicario tango sobre la tierra, presidiendo en la sylla de San Pedro. Por tanto dezilles que yo les mando, so pena de anatema, que se tornen presto a la obediencia de *su verdadero rrey y señor natural* y que se guarden de seguir más al príncipe, porque Dios los llamará presto y los que syguieren se verán avergoçados y confusos (Real Academia, 1913: 500-502) (La cursiva es nuestra).

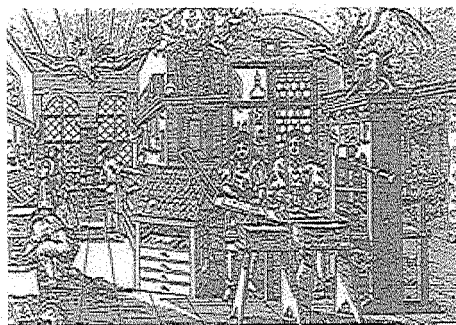
No cabe duda. Ocultaciones y manipulaciones como las ahora señaladas hacen de las *Coplas hechas a la muerte de Rodrigo Manrique* un texto con

finés que bien pueden definirse, sin escándalo, como *propagandísticos*, si por propaganda entendemos aquí una visión del mundo y de la sociedad que el poema pretende imponer a los lectores. Cosa que, por otro lado, intenta todo producto literario, bien de modo inteligente y sutil, bien de modo grosero (Rodríguez Puértolas, 1986: 130).

El modo de Jorge Manrique en su magnífico poema, qué duda cabe, es muy inteligente y sutil, tanto que hasta ahora pocos habían advertido este aspecto de las *Coplas* que, si no las baja del altar al que las elevó el bueno de don Antonio Machado, sí las conecta con la materia de la que está hecha la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Duby, G. (1987): *Guillermo el Mariscal*. Madrid: Alianza.
- Manrique, J. (1997): *Cancionero*. Julio Rodríguez Puértolas (ed.). Madrid: Akal.
- Real Academia de la Historia (1913): *Memorias de don Enrique IV de Castilla*, tomo II. Madrid: Fortanet.
- Rodríguez Puértolas, J. et al, (1981): *Historia social de la literatura española*, I. Madrid: Castalia.
- (1986): «Jorge Manrique y la manipulación de la Historia». En: *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*. Oxford: Dolphin Book, 123-133.
- Sesma Muñiz, J. A (1978): «Carteles de batalla cruzados entre Alfonso V de Portugal y Fernando V de Castilla (1475)». En: *Revista Portuguesa de Historia*, XVI, 277-295.
- Valera, Diego de (1941): *Memorial de diversas hazañas*. J. Mata Carriazo (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.



EDAD CONFLICTIVA

Con el término «Edad conflictiva» Américo Castro trata de caracterizar un periodo fundamental de la historia de España, los siglos XVI y XVII, en el que la estructura básica de la vida y de la literatura fue dirigida por «varios grupos de voluntades colectivas (gallega, leonesa, castellana, etc.), condicionado por la circunstancia interna de las tres ineludibles castas, un proceso que tendía a la armonía como daba lugar a implacables desgarros», en la idea de que lo destacable de una época, para un pueblo, es «la inseparable conciencia de su existir colectivo y de las actividades en que se afirma y mantiene aquella conciencia». Rodríguez Puértolas sigue en sus trabajos esta línea de investigación, a la que superpone las condiciones sociales con las que la teoría marxista conforma su análisis de la realidad. El resultado más interesante de la convivencia de las dos trayectorias es la edición que Rodríguez Puértolas hace, por indicación del mismo historiador, del libro de Américo Castro *El pensamiento de Cervantes*. De hecho, la obra de Castro sobre el autor del *Quijote* le exime a Rodríguez Puértolas, en buena medida, de hacer un gran trabajo sobre esta obra clave de la literatura universal, dedicándose al análisis parcial del mismo, para prestar mayor atención a aquellos textos que, aunque olvidados y silenciados por los «grandes monumentos» de estos siglos (como *El Buscón*, el *Guzmán de Alfarache* o el teatro de Lope de Vega) representan de manera más realista la vida cotidiana. Evitar las denominaciones de «Siglo de Oro» y «Época Imperial» muestran también que su comprensión de la época no es fruto de las pretensiones de las ideologías dominantes en la misma, y durante el franquismo, sino de un empeño por mostrar una *totalidad* de la España de los siglos XVI y XVII en conflicto. Así, destacan sus estudios sobre Francisco Santos a través del cual, de su costumbrismo y moralismo, es posible encontrar otra realidad de España, además de diferentes formas de reacción que llevan a algunos (Santos, por ejemplo) a «refugiarse en los más caros mitos del casticismo hispánico» y a soluciones irracionales. Rodríguez Puértolas estudia aquellas figuras cuyas obras son problemáticas para las interpretaciones imperiales (la resistencia erasmista de las *Cortes de la muerte* o la oposición crítica de Cervantes), y las enfrenta a las formas ideológicas que se conforman (en el teatro de Calderón, de Lope de Vega, en las obras de Rojas Zorrilla) mediante las ideologías nacionales que justifican el sometimiento al poder. En todos estos trabajos está esa utilización de perspectivas complementarias que Rodríguez Puértolas reclama para entrar en la complejidad de los problemas históricos y literarios de este periodo.

BIBLIOGRAFÍA

- 1965: «En los ochenta años de Américo Castro». En: *Revista Hispánica Moderna*, vol. XXXII, 231-236.
- 1967: «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla». En: *Bulletin Hispanique*, vol. LXIX, Francia, 326-346.
- 1967: «El campesino en la comedia española del Siglo de Oro. Notas sobre un libro de Noël Salomon». En: *Atenea*, vol. XLIV, Chile, 215-225.

- 1967: «Observaciones sobre el fondo histórico-social de cinco canciones tradicionales castellanas». En: *Norte*. Holanda, 81-87.
- 1969: «El no importa de España». En: *Homenaje al Profesor F. Sánchez-Escribano*. Madrid, 267-285.
- 1969: «Teatro, Historia y Sociedad Agraria, en *Estudios Escénicos*, vol. XIII, 35-57.
- 1970: «La transposición de la realidad en el *Códice de Autos Viejos*». En: *Filología*, vol. XIV, Argentina, 105-125.
- 1970: «La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega». En: *Bulletin Hispanique*, vol. LXXII, Francia, 96-112.
- 1971: «Américo Castro y Cervantes». En: *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, 365-399.
- 1971: «Las Cortes de la Muerte, obra erasmista». En: *Homenaje al Profesor William L. Fichter*, Madrid, 647-658.
- 1972: *De la edad Media a la Edad Conflictiva*. Madrid: Gredos.
- 1972: *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro. Nueva edición con notas y bibliografía. Barcelona: Noguer
- 1973: *El no importa de España y La verdad en el potro*, de Francisco Santos. Estudio y edición. Londres: Tamesis Books.
- 1975: «Francisco Santos y su mundo». En: *Homenaje a Rafael Lapesa*, vol. III, Madrid, 419-430.
- 1979: *Historia social de la literatura española* (vol. 1). Madrid: Castalia
- 1981: «La soledad del duque de Ferrara». En: *Diálogos Hispánicos de la Universidad de Amsterdam*, vol. II, Holanda, 103-116.
- 1982: «Ideología y realidad. La mitomanía casticista en los «Siglos de Oro»». En: *Nuevo Hispanismo*, núm. 1, 77-102.
- 1986: «Romancero y cancionero tradicional castellano-leonés: notas para un análisis socio-histórico». En: *Actas I Congreso de Etimología y Folklore en Castilla y León*, Valladolid, 187-196.
- 1987: «Américo Castro: la tradición corregida por la razón». En: *Homenaje a Américo Castro*. Madrid: Universidad Complutense, 169-182.
- 1988: «Entre la memoria y la esperanza: recuerdos de Don Américo Castro». En: *Américo Castro: The Impact of His Thought. Essays to Mark the Centenary of His Birth*. Universidad de Wisconsin, 39-47
- 1989: «Cervantes visto por Américo Castro». En: *Anthropos* (monográfico dedicado a Miguel de Cervantes. La invención de la novela moderna), núm. 98-99, 50-55.
- 1991: «Cervantes». En: *Historia de la Literatura. Literatura y Sociedad en el Mundo Occidental. Renacimiento y Barroco, 1400-1700*, vol. III. Madrid: Akal, 306-317.
- 1991: «En torno a *El Príncipe Constante*, de Calderón». En: *Actas Jornadas I-VI en torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 119-134.
- 1991: «Sobre *El rey gallo y discursos de la hormiga*, de F. Santos, edición de Víctor Arizpe». En: *Journal of Hispanic Philology*, vol. XV, 87-89.
- 1992: *Día y noche de Madrid*, de Francisco Santos. Prólogo. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- 1994: «Ideología y literatura: el caso de Jorge Manrique». En: *Seminario de Filología Hispánica. Creación y teoría literaria 1993*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 201-221.
- 1996: «La pastora Marcela». En: *Edad de Oro*, vol. XV, 181-189.
- 1996: «Mosén Diego de Valera: ideología y poesía». En: *Mosén Diego de Valera y su tiempo*, Cuenca: Ayuntamiento-Instituto Juan de Valdés, 13-46.

EL NO IMPORTA DE ESPAÑA (1969)

Entre la pléyade de escritores menores del siglo XVII español, Francisco Santos es, quizá, uno de los menos estudiados. Las historias literarias suelen despacharlo en unas pocas y apresuradas líneas. La bibliografía sobre Santos es, efectivamente, muy escasa y gira siempre en torno a dos ideas básicas muy repetidas: su costumbrismo, en conexión con unaseudopicaresca decadente¹, y su habilidad para el plagio². Esto es cierto sin duda. Pero la inercia de la crítica insiste en señalar los defectos de Francisco Santos menospreciando y olvidando el verdadero valor de sus obras: la representación de la amargura del *homo hispanicus*, de la decadencia, testigo del hundimiento sin remedio de un imperio y de unos valores históricos y sociales, así como la expresión literaria de las contradicciones en que se debatían los espíritus españoles del barroco. Las obras de Santos, desde este punto de vista, constituyen un documento de importancia inestimable para acercarnos a los problemas y dilemas internos de la España del siglo XVII. En este sentido, *El no importa de España, loco político y mudo pregonero* (Madrid, 1666)³, de título harto significativo, es fundamental.

El libro está estructurado en doce «horas de sueño», de corte evidentemente quevedesco. Su estilo es sermonario y barroco. Utiliza Santos ejemplificaciones tomadas del reino animal, con una técnica que recuerda la medieval de los bestiarios; citas bíblicas, clásicas e históricas; moralidades, milagros y leyendas piadosas. La prosa de Santos, según dice uno de los personajes del libro, «es tenida por de Quevedo en lo satírico y equívocos»⁴ (pág. 223). Por otra parte, el libro está empedrado de escenas «costumbristas», algunas de ellas muy vivas y animadas, que rompen la excesiva monotonía moralista general⁵.

Para Francisco Santos cualquier tiempo pasado fue mejor. Vuelve sus ojos nostálgicamente a la remota e inalcanzable Edad de Oro y la compara con la época presente:

en las primeras edades apenas hubo necesidad de pena, porque no era conocida la culpa como aora, que ay muchos hypócritas enredadores... (Lloren todos los nacidos aquel tiempo.) Desestimóse la igualdad y perdióse la modestia y la vergüenza; introduxose la ambición y, con ella, las dominaciones... (57).

1 Cf., respectivamente, *Día y noche de Madrid: discursos de lo más notable que en él pasa* (Madrid, 1663), y *Periquillo el de las gallineras* (Madrid, 1668).

2 Cf. Winter, 1929: 457-464; Hammond, 1949: 329-331; 1950; 1951: 166; Hafter, 1959: 5-11.

3 Todavía en 1666 hubo otra edición. Una nueva apareció en 1667, y tres más en 1668, todas en Madrid; cf. Hammond, 1950: 86 y 91-92. Utilizo en este trabajo la de Madrid, 1668, por Domingo García Morras; de ella provienen todas las citas del texto.

4 Está por hacer un estudio del barroquismo estilístico e ideológico de Santos, aparte ya del manido tópico de sus plagios.

5 Constan en el libro varios detalles autobiográficos. En los preliminares se dice que Santos es «criado de Su Magestad, de la Guarda Vieja Española». Para referencias a la pobreza de su vida, cf. especialmente páginas 3-4.

La situación es bien conocida y ha sido señalada claramente por Noel Salomón:

nous découvrons comme toile de fond commune l'insatisfaction du monde réel éprouvée par les hommes du milieu aristocratique ou urbaine. Aussi bien certaines préoccupations plus visiblement en rapport avec l'infrastructure économique de la société peuvent-elles s'ajouter à cette inquiétude spirituelle... (Salomón, 1965: 196).

El panorama general del país aparece delineado con negras tintas en el libro de Santos⁶. Con todo, un personaje exclama: «Jamás me aflijo, aunque valga el pan caro; ni siento el que no se sepa de la Flota, ni el que el enemigo sitie la plaza o la gane» (244). El estribillo trágicamente inconsciente del español medio y que Santos añade reiteradamente es siempre el mismo: *no importa*. Santos, como sus contemporáneos, está preso en las redes de la mitología nacional.

Leyendo *El no importa* parece que España es una nación de mendigos, asolada por el hambre y la miseria. El propio Santos no vive en la abundancia precisamente, y exclama con reminiscencias cervantinas: «¡Oh pobreza! ¡Qué abatida y desechada que vives!» (11). El miserable, en fin, no tiene más arma que la de su lengua, «que es la defensa del pobre» (185). El problema es harto familiar para los estudiosos del reinado de Felipe IV. En 1637 había en Madrid 1.300 pobres «legales» y 3.300 personas no controladas que pedían limosna; a fines del siglo XVI existían en Castilla 80.000 mendigos (cf. Vicens Vives, 1961: 334 y 331-333). Las consecuencias sociales de tal situación no se hicieron esperar: bandolerismo, motines populares, como el de Andalucía en 1652; inseguridad incluso en la capital del Imperio: «En Madrid cogen infinidad de ladrones en los barrios altos de las Maravillas y San Ildefonso, Barquillo y San Francisco. No me maravillo, que los aprietos de las necesidades son tales, que juzgo que todos lo han de hacer»⁷. Santos, sumido él mismo en la pobreza general, ataca a los detentadores de la riqueza. Sus quejas son, a las veces, verdaderos gritos de protesta contra la injusta distribución de los bienes materiales. Las últimas páginas del libro constituyen un alegato agresivo contra los ricos, pintados en sus últimos momentos; los ecos de la vieja *Danza de la Muerte* vuelven a escucharse:

Vno decía... «¡Ay de mí, triste! ¡Qué ansia llevo en el alma en dexas la casa que labré tan a mi comodidad! ¡Ay de mí! ¿Quién pisará el cuarto principal, que tantos doblones me costó el adornarle? ¡Ay de mí! Que no tenía casa en el lugar mejores viviendas. Y mi mirador para gozar del sol en el invierno, ¿quién le vivirá? ¡Ay qué zaguán! Que cabían en él seis coches. ¡Ay mis vidrieras cristalinas, si me las romperán! ¡Ay mis chimeneas, con talcos en transparente para que el fuego calentara sin ofender! ¡Ay mi aposento de corcho, que tanto me costó! (264-265)⁸.

6 Los pasajes descriptivos de la situación son abundantísimos; cfr. páginas 30, 33, 57-58, 64-66, 83, 87, 108-111, 186, 188, 194 -196, 215, 227-228, 240-241, 243, 263.

7 Jerónimo de Barrionuevo: *Avisos*, 20 de febrero de 1658, IV (Madrid, 1892), 87-88.

8 Santos no es el único que critica las riquezas, naturalmente; se trata de uno de los tópicos más abundantemente utilizado en literatura, sermones, obras piadosas, tratados económicos de la época. Quizá uno de los textos más interesantes en este sentido sea el del padre López Bravo, de principios del reinado de Felipe IV; cf. Vicens Vives, 1961: 272.

Pero al mismo tiempo que critica las diferencias sociales, Santos ataca sañudamente a aquellos que, por uno u otro sistema, han podido superar su origen inferior y llegado a convertirse en «nuevos ricos»:

Juan era ayer passante y ya es letrado; no importa, que con sus desvelos lo avrá conseguido; pero mucho importa que el que nació sobre malvas diga y quiera establecer que es hijo del Cavallero de la Espada de Fuego, sin reparar que su madre vendía bollos y rosquillas, y que su padre era tan grave que llevaba en silla a muchas damas a fuerza de su sudor... (250-252)⁹.

El que asciende socialmente es para Santos «chupador de la sangre del pobre» (194). En su confusión, culpa de las miserias de su tiempo a la abundancia de ¡coches!, y se dirige a uno de éstos así: «Aguarda si quieres; veré la cara de quien llevas dentro, a ver si es grande, o título, o señor de algún Consejo, que sólo éstos devían de tenerte, y así tuviéramos nosotros pan barato» (*ibíd.*). Se trata de una contradicción interna de la sociedad de la época, y quizá de las más reveladoras para entrever, al menos, parte de la grave crisis social y económica del momento. La vieja mentalidad estamental, de corte aristocrático y estático, no podía comprender los intentos de ascenso de unos individuos agresivamente burgueses, únicos que hubieran podido remediar la desastrosa situación en que se encontraba el país.

Pero Santos no se detiene en la mera observación angustiada de la realidad hispánica exterior. Intenta también la búsqueda de explicaciones, que resultan ser estrictamente económicas.

Uno de los aspectos más interesantes de *El no importa* es la presencia de abundantes datos y referencias sobre la situación de los precios, el comercio y la industria española. Lo más significativo aparece en la página 92: Santos anota una lista de precios de productos alimenticios básicos, referida a dos épocas. La primera, cuando Felipe IV «sustentaba... guerras en Flandes, Cathaluña y Francia», época barata en comparación con la que vino después y a pesar de las costosas guerras¹⁰. Debe situarse tal momento entre los años 1640 —comienzo de la sublevación catalana— y 1659 —fecha de la paz de los Pirineos con Francia—. El índice más bajo de precios corresponde a los años 1655-57, según los economistas citados en la nota 10. He aquí la lista de Santos:

1 pan.....	1/2 real
1 azumbre de vino.....	1 real
1 libra de carnero	22 maravedíes
1 libra de vaca.....	18 maravedíes
1 libra de tocino	28 maravedíes
1 frescal	1/2 real

9 Compárese la larga cita anterior con los siguientes y conocidos versos de Lope de Vega en *Los Tello de Mene-ses*: «¡Ay Tello! La perdición / de la república causa / el querer hacer los hombres / de sus estados mudanza. / En teniendo el mercader / alguna hacienda, no para / hasta verse caballero, / y al más desigual se iguala» (ed. BAE, XXIV, 512); cf. otros ejemplos literarios semejantes en Herrero García, 1966: 86-87.

10 Santos coincide en este sentido con la moderna tesis de Hamilton (1947), según la cual las guerras no afectaron básicamente a la evolución de precios de la época. Cf. también Pierre Vilar, 1964: 209-237.

1 libra de testuz.....	14 maravedíes
1 libra de codillo	14 maravedíes
1 libra de cortezas	8 maravedíes

«Entonces comía el pobre con quatro reales que ganaba; aora, con los mismos quatro reales, no alcanza para pan». En 1666 apareció la primera edición de *El no importa*, cuyo texto, sin duda, pertenece a poco después de la muerte de Felipe IV, ocurrida en 1665. Y 1664-65 son años, precisamente, de espectacular alza de precios según Hamilton. Santos lo refleja de la siguiente forma en su segunda lista:

1 pan	14 cuartos
1 azumbre de vino.....	14 cuartos
1 libra de carnero	17 cuartos
1 libra de vaca	12 cuartos
1 libra de tocino	20 cuartos

Las diferencias son impresionantes¹¹. Como señala Vilar, corresponden las fechas anotadas a la época del «caos castellano» (1964: 225), en que todos los males parecen caer a un tiempo sobre la nación española. En esta situación, no es de extrañar que Santos, como tantos otros, reaccione desesperadamente, anote cuidadosa y amargamente los síntomas, busque el origen de tanta desgracia. Pero Santos está sometido a la enorme tensión que supone el ser testigo de una decadencia irremediable y poseer una ideología inútil, por vacía y anticuada. El irracionalismo y las contradicciones han de ser, como consecuencia, más y más evidentes. Santos, que ataca ciegamente la movilidad social, presenta una interesante actitud frente a las actividades comerciales. Ya hemos visto su crítica de la burguesía ascendente, que se complementa ahora con su rotunda mentalidad anticomercial: «Más dulce es la conversación de las Musas que la del logro; más vale asistir a las Audiencias que a los Almacenes» (30). Más adelante Santos escribe las páginas más curiosas de su libro en relación con el comercio. Traza, en primer lugar, la silueta de un comerciante francés de miserable aspecto, pero capaz de abonar en el acto importantes letras de cambio y de disponer de 200.000 ducados sin problema alguno. Sintomáticamente, Santos presenta al francés sentado a la puerta de su casa, armado de martillo y otras herramientas y arreglando sus propios zapatos. El personaje no ve en esto nada de anormal, y comparándose con sus colegas de aquende los Pirineos, afirma que «los miedos del qué dirán tienen perdidos a los españoles» (145). Santos interrumpe el correr de su pluma y exclama airadamente:

¡O, mal aya de tal gente (dixe), ya deseo pisar tierra de España, donde valen más los desperdicios del pobre que el principal del francés más sobrado... Bien aya Castilla, que el que tiene mil reales de caudal se echa vna gala que vale mil y quinientos, y su plato es de los mejores, y trampa adelante, dure lo que durare, que no importa (149)¹².

11 Recuérdese que un cuarto equivale a cuatro maravedíes y un real a treinta y cuatro maravedíes. Hay otros lugares del libro de Santos con datos sobre precios; cf. páginas 109, 141, 157, 190-192, 194, 215-216 y 258.

12 Santos insiste en varias de sus obras en sus ataques contra los franceses; cf. especialmente *Periquillo el de la gallinera*: «Miserables sobre todos los nacidos, el ánimo abatido, las manos cruzadas a la gabacha, notable

Santos pasa a hacer un elogio desmesurado de España, y más especialmente de Madrid, que, escrito como colofón a la historia del comerciante francés y como prólogo a la subsiguiente del español, no deja de encerrar sangrienta ironía, quizá deliberada: en Madrid hay galas, mujeres hermosas, ingenios lucidos, lealtad, hospitalidad...

¿qué más pides? Donde hay tantos conventos, en cuyas porterías socorren a tantos necesitados. ¿Qué deseas? Donde hay vn Refugio que con tanto cuy dado acude a los pobres enfermos, frequentado por la flor de los señores. ¿Con quién le igualas? Donde hay tantas almas buenas, como pregonan sus santuarios. ¡Viva el amor a tal lugar, que yo sólo diré en voz alta, como tan su amante y hijo suyo: «Desde Madrid al cielo, que lo demás no importa» (150).

Pero ¿piensa Santos que en verdad no importa? Su irónica descripción de la vida y costumbres del comerciante madrileño parece indicar lo contrario¹³. No se trata únicamente de una crítica de formas o métodos comerciales, sino de algo más serio: de la desconfianza que en la mente hispánica castiza producía toda actividad comercial, por no hablar ya de las ocupaciones mecánicas¹⁴. Santos parece respetar solamente dos aspectos de la vida económica española: la industria castellana de tejidos y el trabajo campesino. Con respecto a la primera, pasa revista a las telas de Castilla, terciopelos de Toledo, paños de Segovia, «raxas» de Avila y estameñas de Casarrubios y Talavera, y pregona simbólicamente:

Manda la vanidad y los golosos al metal indiano que estas telas castellanas, por durables y llamadas del vulgacho vil *bromas*, sean desterradas al olvido, donde no las vea la vanidad loca, para que las telicas extranjeras hechas imanes de los doblones y reales de a ocho nos las traygan a nuestros payses: mándase pregonar porque lo sepan los locos y lo lloraren los cuerdos (184; cf. también página 202).

Santos es, sin lugar a dudas, un nacionalista consciente¹⁵ que refleja, por otra parte, una realidad concreta; baste recordar que entre 1663 y 1680 desaparecen solamente en Toledo más de 7.000 telares¹⁶.

poquedad, ser esclavos por el mísero sustento de cuantas naciones hay en el mundo, siempre aplicados a viles ejercicios, alquilarse por vil interés, andar desnudos y los zapatos debajo del brazo, llorar cuando piden, poca palabra...» (Valbuena Prat, 1946: 1915-16). Otro interesante pasaje de *El no importa*, de corte muy similar, es la comparación entre la «largueza» del castellano y la «miseria» del valenciano; cf. páginas. 190-193.

13 El retrato completo del comerciante francés ocupa las páginas. 142-149; el del español, las páginas. 154-167. La extensión de ambos impide, desgraciadamente, una cita más completa.

14 Cf. Castro, 1963: 144-145, 160, 204 y 231-233, y Castro, 1965: 25. Cf. también Caro Baroja, 1961, *passim*. Para ejemplos literarios, cf. Herrero García, 1966: 89, 98 y 100, especialmente. El Conde-Duque de Olivares parece haber sido el único gobernante de la época con ideas claras a este respecto: en su *Instrucción* de 1625 afirma que hay que poner «el hombro en reducir los españoles a mercaderes»; cf. Marañón, 1954: 446.

15 En su desorientación, otras plumas coetáneas escriben exactamente lo opuesto, si bien con idéntico propósito nacionalista: «Fabrique en buena hora Londres los paños de más estimación; Holanda, los cambráis; sus rajás Florencia; la India, los castores y vicuñas; Milán, los brocados; Italia y Flandes, los lienzos... como lo goce nuestra Corte, que sólo prueba con esto que todas las naciones crían oficiales para Madrid y que es señora de las Cortes, pues la sirven todas y a nadie sirve». (Alfonso Núñez de Castro, *apud*. Vicens Vives, 1959: 378.)

16 Cf. Vicens Vives, 1961: 345-346, con otros ejemplos de la decadencia de la industria textil española, así como Ubieto, Regla y Jover, 1959: 378.

Las razones de la defensa del trabajo campesino son diferentes, pero no sin relación, en cierto modo, con lo anterior. Santos escribe del «pobre labrador, que desnudo y descalzo aguarda el agosto para pagar en grano al poderoso que le prestó el dinero» (65). Noel Salomón, refiriéndose a actitudes semejantes de Quevedo, escribe que éste «par son hostilité aux nouvelles formes économique-sociales, il est fondamentalement fidèle aux positions idéologiques de la clase noble féodalo-agraire à laquelle il appartient lui-même» (Salomón, 1965: 259). En idéntica situación se halla Santos, con el agravante de que no defiende algo verdaderamente «suyo» —Quevedo fue señor de la Torre de Juan Abad—, sino una estructura social que considera debe mantenerse inalterable. El trabajo que se glorifica, por tanto, continúa Salomón, «est précisément celui des paysans, en d'autres termes le labeur des "vassaux" sur lequel repose toute la société monarcho-seigneuriale» (Salomón, 1965: 260).

La visión económica de Santos se complementa en *El no importa* con dos aspectos más: las referencias a la plata vendida de las Indias y a la presencia de extranjeros en España y a sus actividades, conducentes a la «exportación» de esa misma plata (cf. páginas 102, 203 y 244). La llegada de metales preciosos de América, que había sostenido la economía española durante tantos años, empezó a decaer espectacularmente desde la primera mitad del siglo XVII: de 1631 a 1660 la baja, en millares de pesos, fue de 17.1 a 3.3 (Vicens Vives, 1961: 274-276). Y al propio tiempo que esto sucedía, la plata tan dificultosamente llegada tomaba el camino de Europa, desperdiciándose así la posibilidad de una «industrialización» nacional y descansando la vida económica, por el contrario, en la importación de productos manufacturados (Vilar, 1964: 191-195). La «saca de la plata» por los extranjeros llegó a constituir otra de las obsesiones nacionales del siglo XVII, y Santos no escapa a ella (cf. páginas. 27, 202-203 y 231-232)¹⁷. También menciona Santos las consecuencias económicas de la expulsión de los moriscos, llevada a cabo por Felipe III. Santos cae de lleno en el pantanoso terreno de la mitología nacional y, desde luego, justifica tal medida por motivos religiosos. En efecto, los padres de Felipe IV:

limpiaron sus cathólicos campos de la morisca canalla, que, aunque conocieron que las labranzas de la tierra y otros tratos recibirían daño, venciendo inconvenientes, quitaron las razas al palo español, desterrando de sus reynos más de novecientos mil moriscos apóstatas. Este fue el importa de España (98)¹⁸.

Estudios recientes rebajan esta hinchada cifra de Santos a otra que oscila entre cuatrocientos y quinientos mil expulsos¹⁹. Pero en lo que todos los historiadores, antiguos y modernos, coinciden es en señalar el efecto desastroso que en la economía española tuvo tal acto de unidad religiosa. Como dice agudamente Pierre Vilar, «al estupefaciente económico de la inflación se añade, en 1609, el estupefaciente social. A la opinión inquieta se ofrece la diversión de la expulsión de los moriscos» (Vilar, 1964: 435). La expulsión, como tantas otras cosas de la España del Siglo de Oro, tuvo un carácter —con un término felizmente utilizado por Américo Castro— *divinal*, así como *divinal* es también el

17 Cf. numerosos ejemplos en Herrero García, 1966: 103, 364, 398-405 y 503.

18 En otro lugar escribe: «El tercero Filipo, que limpió la parva de la Iglesia y aventó la neguilla» (106).

19 Cf. Vicens Vives, 1959: 383-385; Vilar, 1964: 435-436.

sistema económico en que se asienta la vida social de la época²⁰. Pues, como escribe don Américo mismo, «el cristianismo peninsular prefirió entender el mundo desde su creencia, y no mediante su pensamiento» (Castro, 1965: 111). Por idénticas razones, Santos defiende graves errores históricos, como la ruptura, en 1621, de las treguas con Holanda, hecho atribuido en *El no importa* a Felipe IV y no a su valido Olivares, ya que considera tal decisión como positiva, *divinalmente* digna de encomio²¹. Olivares, *bête noire* de Santos, no debe beneficiarse de tan «acertada» decisión. Pero hoy sabemos que la realidad fue muy otra y que fue el propio don Gaspar de Guzmán quien, cegado por el brillo de una victoria inicial que señalase gloriosamente el comienzo de su gobierno personal, llevó a España a una guerra desastrosa²². Muy probablemente, nunca la irrealidad y el irracionalismo alcanzaron carta de naturaleza tan patente como bajo el reinado de Felipe IV: todo se debió «a un brote de imperialismo territorial y religioso, animado por un conductor delirante, lleno, eso sí, de buena intención y secundado por el ambiente propicio del pueblo entero» (Marañón, 1954: 310)²³.

Frente a esta trágica situación, Francisco Santos reacciona ciega e irracionalmente, culpando de los males del país a una serie de víctimas propiciatorias que van desde los coches de caballos a la confusión de las clases sociales, ambas ya señaladas, y —era inevitable— a judíos y conversos. Así, al considerar la posibilidad de casar a su hija con un hombre «rico y de notable fortuna» y «bien recibido», un hidalgo ha de escuchar las admoniciones de su amigo:

Sé de cierto que esse mozo que por yerno admitís es hijo de gente de sospecha, y no tan poca que no aya quien diga que su padre fue penitenciado por aquel tribunal que enarbola vna espada y vna oliva, ciñendo en su medio la señal de vna cruz, y cierto que vuestra sangre, aunque humilde, no debe nada a la más limpia... (175)²⁴.

20 Castro, 1954: 23 y 135, por ejemplo. La influencia ideológica de la superestructura sobre la estructura es, desde luego, evidente; cf. también, del mismo Castro, 1965: 94-95.

21 Santos elogia a los Austrias españoles porque «no se han querido rendir a apaciguar las sediciones de los Países Bajos concediéndoles libertad de conciencia, que con este medio podían mantener enteros aquellos dominios, y escusar los innumerables gastos y tesoros que ha costado la guerra, estimando más el honor y gloria de Dios que su misma grandeza, diciendo: con enemigos de la Fe la guerra importa; la paz no importa» (126; cf. también 96-97). Y en las páginas 124-127 bosqueja Santos una especie de historia de España «a lo divino».

22 Sin embargo, también para Olivares los motivos externos y oficiales eran *divinales*; cf. su documento de gobierno dirigido a Felipe IV en 1621 (Marañón, 1954, apéndice XVII, especialmente 439). Españoles de diversas tendencias y opiniones y con diferentes puntos de vista sobre el gobierno del país, todos, sin embargo, parecen conformes en el concepto *divinal* del Imperio, de evidente regusto mesiánico. Fray Francisco Enríquez escribía en 1648: «las batallas en que hoy está empeñada España son propiamente de Dios, porque son por causa de religión» (*apud* Palacio Atard, 1956: 104). Las citas podrían multiplicarse. Baste un ejemplo más, que ha sido calificado de epopéyico: «están a un mismo tiempo en el Océano y el Mediterráneo muy poderosas [las naves españolas] y sus ejércitos en el Piamonte, Flandes, Alsacia, Bohemia, Pomerania, Borgoña, Cataluña, Navarra, Vizcaya y Castilla la Vieja, procurando la defensa de la patria y el ensalzamiento de la Fe» (J. Pellicer, *aviso* del 30 de agosto de 1639, *apud* Camacho y de Ciria, 1958: 28).

23 Cf. también Sánchez de Toca, 1887: 102-112.

24 Para el problema de los casamientos desiguales en el Siglo de Oro, uno de los temas predilectos de los escritores de la época, cf. Salomón, 1965: 789-796.

Y el propio Santos, poco después, interviene directamente para increpar de la forma más soez a los cristianos nuevos y a quienes se unen con ellos:

Deshecha se ve tu hazienda (dixe en voz alta), pues por el logro de tener más y más mezclas el vino con agua de salobre, y no estimas la humildad pobre y limpia, y admities sangre que huele como la chinche rebentada. Mal aya tu ambición, pues no reparas, buscando tu comodidad, en que te acuestas en cama llena de piojos y en sábanas que han castrado la sarna de otros (pág. 176).

En una antología del antisemitismo español, este texto de Francisco Santos ocuparía un lugar de «honor», al lado de otros de Quevedo, por ejemplo. Pero nuestro autor no ha terminado aún. De forma inflexible y fría llega a la consecuencia final de su irracionalismo antisemita y defiende, bajo un simbolismo elemental, las hogueras inquisitoriales:

Si la tela falsa queda en pie, siempre será notada de falsa y vituperada la justicia que tal consintió passar, y assí, quémese, para que no inficione por donde fuere, que la pérdida de vn dañado no importa (181).

Tan estremecedora como estos textos es la ceguedad con que Santos —y no solamente él, por desgracia— buscaba ansiosamente una salida para la amargura de ser testigo de la decadencia española, y cómo, preso en las redes de la mitomanía del Siglo de Oro, embestía furiosamente contra los elementos menos culpables de la misma²⁵.

En su angustia, la fe monárquica de Francisco Santos es lo único que mantiene sus esperanzas en un futuro mejor. Pero, sintomáticamente, en *El no importa* presenta, de forma más bien melancólica, un retrato idealizado y a las veces sorprendente, por su popularismo, de Felipe IV. Santos escribe su libro, como sabemos, a raíz de la muerte del monarca, en 1665. El llamado por sus panegiristas *Rey-Planeta* y *el Grande*, emerge de las páginas de *El no importa* como una interesante figura humana. Y más significativamente todavía, Santos no menciona ni una sola vez por su nombre a Olivares, el todopoderoso favorito que gobernó el imperio español de 1621 a 1643. Pues para Santos el máximo problema de España no es otro sino la presencia de varios obstáculos entre monarca y pueblo, que impiden la comunicación directa entre uno y otro. En cierto lugar del libro, un soldado —simbólicamente preso— exclama:

Padeciendo estoy sin culpa, y no me quexo de mi rey, pues sentencia por lo que oye; en las oficinas de los malos ministros se embarazan las fieras estatuas, allí se haze juyzio e inventan prevenciones (81; confróntese también 73-74)²⁶.

25 Otros lugares de *El no importa*, donde Santos evidencia su obsesión antisemita, en páginas. 41-42, 218-220 y 235. En *El sastre del Campillo* (Madrid, 1685), insiste de nuevo y por extenso en el tema. Otro aspecto relacionado con la gran obsesión nacional de la época —el mecanismo social de la *opinión*— aparece también en *El no importa*; cf. páginas. 15, 175 y 262. Cf. el magnífico estudio del tema, con referencia especial a la comedia del Siglo de Oro, de Beysterveldt, 1966: 104-168.

26 Sobre la burocracia de la época, cf. Vilar, 1964: 437-438.

Es sorprendente que Santos sea capaz, ocasionalmente, de señalar algunos de los problemas importantes de su época, como este de la avasalladora y alienante burocracia imperial. Un embajador veneciano, Giustiniani, retrató perfectamente la relación entre Felipe IV y sus súbditos: «A la manera de los ídolos antiguos, él recibe la adoración y sus ministros dan por él las respuestas»²⁷. Y, sin embargo, el hieratismo del monarca, según datos, se rompía cuando lograba un contacto directo con las miserias de su pueblo. Así se narra en *El no importa* una anécdota real:

Oyendo Felipe IV las quejas de los pobres en cierta falta de pan, originada de las mudanzas de la moneda, al ir a entrar en su capilla, oyendo el eco de algunos pobres que en voz alta contaban su necesidad, se le enternecieron tanto los ojos que hubo de valerse de un lienzo que los enjugó. ¡O piedad christiana! ¡O acción digna de alabanza! Pues demás del sentimiento, se fue aumentando el alegría en los pobres con la abundancia que ocasionaron el riego de aquellos ojos (64-65).

Asombra en esta anécdota la mezcla de sentimentalismo ingenuo y realismo «económico»²⁸, típico de *El no importa*. Por otra parte y de forma algo coherente, Santos elogia también a Felipe IV por su impasibilidad y *sosiego*, sin duda heredado de Felipe II: «Atento a que sus vassallos no conocieran en su semblante el susto de la nueva infeliz, porque en la frente de el Príncipe lee el pueblo la gravedad de el peligro» (95; cf. también 89). No falta tampoco algún detalle macabro para acabar de calificar al rey, como las visitas que realizaba al panteón de El Escorial y las meditaciones a que se entregaba ante la urna sepulcral que había de recibir sus restos mortales (106), dentro de la más pura tradición necrófila de los Austrias españoles²⁹. Pero la joya de *El no importa* en relación con Felipe IV aparece en la página 91 y merece citarse en toda su extensión por lo desconcertante, a la par que significativa. Ante las graves noticias que recibe continuamente, el monarca reacciona intensificando su religiosidad. El contraste entre los hechos que ha de enfrentarse y su actitud ante ellos es desolador:

Gozaba de tranquila paz, quando la Fortuna, con espantoso rumor, dezía: «Mira, señor, que se te ha levantado vn Reyno y aquellos a quienes tenías obligados han sido traydores.» ¿A qué hombre no moviera esta nueva a la venganza y la ira, que son las partes que hazen salir de sí a vno? Pues con vn rostro propio y vna severidad notable sólo dezía: «Gracias a Dios; celébreñse quarenta horas en mi capilla.» «Mirad, señor, que clama el mundo contra esos traydores.» «Pues remítase a la justicia.» «Mirad que ya se humillan.» «Pues yo los perdono, si se humillan, quanto no importa; el castigar tóquele a la justicia; el perdonar, a mí.» «¿Sois insensible, señor?» «No.» «Pues mirad que se ha perdido la

27 *Apud* Deleito y Piñuela, 1955: 55.

28 Sobre las alteraciones de la moneda bajo Felipe IV y sus consecuencias, cf. Vilar, 1964: 220, 232 y 419, y Vicens Vives, 1961: 276-282, así como Ebersole, 1966: 155-165. La sensibilidad de Felipe IV, por otro lado, era proverbial: en el sitio de Fraga, durante la guerra de Cataluña, el rey, «con su acostumbrada piedad, repugnaba el que se tirasen bombas», incluso contra el consejo de su confesor; cf. Pellicer, *apud* Camacho y de Ciria, 1958: 100-101.

29 Cf. Marañón, 1954: 83. También de Olivares se decía algo semejante. A Santos todo esto le parecía natural, pues «a un rey justo y más piadoso que todos los nacidos, ¿qué mayor entretenimiento que la memoria en la muerte?» (103).

Flota.» «Gracias a Dios; avísese en la Capilla las quarenta horas, y en los conventos que hagan rogativa.» «¿Quién sois, señor?» (Aquí quiero que responda la razón.) Un imitador de Moisés... (91).

Para Marañón, el diagnóstico es claro: parálisis de la voluntad real³⁰. Francisco Santos, sin duda, no podía llegar tan lejos. Pero cuando Santos escribe su libro, el *Rey-Planeta* ha muerto y Carlos II es todavía un niño. Y nuestro autor no tiene dotes proféticas. Impresiona la lectura del soneto inserto en la página 90 de *El no importa*:

Libranza dexó al mundo de alegría
el Planeta mayor que vio la tierra;
el contento fue Carlos, que destierra
de los leales pechos la agonía.
Quedó el gouierno en ombros de María
Ana feliz, que aplacará la guerra,
pues en su casto pecho ya se encierra
la paz que ha de ahuyentar sombras del día.
¡O gouierno feliz de muger santa!
Dichosa monarquía con tal reyna,
tiempo dichoso con Carlos el Segundo,
rindiéndose el león fiero a su planta,
que aunque feroz, su gran valor no peyna,
porque nació señor de todo el mundo.

Francisco Santos murió en 1699, y no es absurdo pensar que se arrepintiera más de una vez del cúmulo de deseos fallidos contenidos en estos catorce versos. Recuértese, en breve enumeración: 1667-68, guerra de Devolución con Luis XIV; independencia de Portugal; privanza del padre Nithard y de don Juan José de Austria; 1672-78, guerra de Holanda; 1680, deflación estabilizadora; 1688, liga de Augsburgo; 1697, ocupación francesa de Barcelona; paz de Ryswick; 1699, tumultos populares por hambre y escaseces. ¿Qué más? La reina madre, Mariana de Austria,

cobraba una pensión del soberano inglés; la propia mujer del rey —Ana de Neoburgo— mendiga obsequios unas veces y se deja sobornar otras... Fantasma despreciable el rey, el heredero de quien encarnó el propósito de conformar el mundo bajo nuestra concepción y estructura. Así le llamaba a Carlos II un español cualquiera (Palacio Artad, 1956: 122 y 124).

No es preciso continuar. La historia es bien conocida. Y el propio Santos, el autor de tan esperanzado y delirante soneto, escribe años después, pero aún en 1671 : «Hoy, el afligirse de los castellanos es razón; que no hay nación más postrada y abatida; pobres,

30 (Marañón, 1954: 233). El propio monarca intentaba justificarse así mismo; cf. carta a sor María de Agreda de 30 de enero de 1647, cit. por Sánchez de Toca, 1887: 259-261. La correspondencia entre Felipe IV y la monja de Agreda fue publicada por Francisco Silvela (Madrid, 1885-86).

humildes y leales»³¹ 41. Sin embargo, Santos no ha escarmentado y es capaz todavía de añadir cosas como la siguiente: «Los españoles ya sólo son bultos sin forma, pero bultos como leones, que si los lamiese el aliento de su rey y señor y los aliviase, habrían de tomar tal forma que se espantase el mundo de su valor» (*loc. cit.*). El delirio continúa. El ciego monarquismo de Santos es, muy posiblemente, el último refugio al que desesperada e irracionalmente se acoge. Pues para él el mal no radica sino en los validos y primeros ministros que enajenan la voluntad real y de los que Valenzuela es la última y degenerada muestra. Pero a éste precedieron Nithard, Juan José de Austria, Luis de Haro, Olivares. La sombra del Conde-Duque, como ya he dicho, es la que se cierne poderosa y obsesiva sobre *El no importa*. El valido de Felipe IV, acusado de soberbio por Santos, aparece representado así: «Pero ya anocheció su pompa de V. M. y se bolvió ciprés levantado, obelisco entre pompas vanas, sin virtud que le adorne, árbol tardo en nacer, fruto vano, hojas amargas, olor violento y sombra pesada» (29). Y toda soberbia ha de perecer. Santos ejemplifica *a posteriori* «la humildad es muy importante a los que sirven, no remontarse tanto, que llegando a las luces de el Sol, caygan chamuscadas sus alas» (63). Aquí el simbolismo es doble, pues el Sol es también el rey con el cual intenta igualarse el valido. Y así, «los levantados escollos que anhelan a competir con el Sol» peligran en todo momento (66)³². Ya hemos visto que lo que más desconcierta a Santos es la confusión social que impera en su época. Y Olivares no es ni un soldado —a pesar del retrato de Velázquez y de la victoria de Fuenterrabía—, ni un grande de España tradicional —su grandeza la consiguió solamente en 1621, apenas muerto Felipe III³³—. Y todo esto lo señala reprobadoramente Santos, en párrafos más arriba anotados. El Conde-Duque es, simplemente, un «papelista», un burócrata. Y ya hemos visto también las quejas de Santos contra la burocracia estatal. Santos sabe asimismo que una consecuencia inevitable de los excesos del poder personal es el silencio del pueblo: «No fuera novedad en el mundo el echar mordazas a la verdad» (28), exclama con acentos quevedescos de nuevo. Y comentaristas honestos como Pellicer llegan a escribir cosas como ésta: «Debe de ser materia de Estado de los ministros mentir en casos de tanta importancia»³⁴. La solución, pues, está clara para Santos. Es preciso un buen monarca que sea capaz de gobernar por sí mismo, que se acerque al pueblo y conozca sus necesidades y que exija, como contrapartida, ciega confianza en sus actos y decisiones. En *El no importa* aparecen una serie de características que Santos considera necesario concurren en el rey perfecto, trazando así un *Regimiento de príncipes* idealmente barroco. Y aquí es, precisamente, donde la originalidad de Santos desaparece casi por completo, pues sus ideas sobre la gobernación no son exactamente «suyas», sino refundición y aprovechamiento de pensamientos y tópicos sobre el acuciante tema ya expresados por otros autores: Quevedo, Suárez de Figueroa, Saavedra Fajardo, Gracián, entre los más conocidos³⁵. El buen rey, aconseja Santos,

31 *La verdad en el potro y el Cid resucitado* (Madrid, 1686: 22).

32 Cf. otros ejemplos en páginas 39, 53, 103 y 206-208. Y quejas más genéricas contra los malos ministros, en páginas 45-47 y 50.

33 Marañón (1954: 89-100) estudia la oposición entre Olivares y la vieja nobleza tradicional.

34 *Aviso* del 13 de septiembre de 1644. Pellicer se refiere a la rendición de la plaza de Gravelinas; *apud* Camacho y de Ciria, 1958: pág. 122, quien en pág. 117, escribe: «el embaucamiento piadoso de los súbditos era juzgado por aquellos gobernantes, arma política tanto más indispensable cuanto más sabían de cierto indestructible la raigambre nacional del mesianismo».

35 Cf. bibliografía citada en nota 2.

escuche con tolerancia, replique con viveza, disimule sagaz, solicite atento, obligue liberal, persuada con medios, convenciendo con experiencias, prudente resuelva y con valor execute, premiando con justicia, y assí será amado de los amigos y de los enemigos temido (80-181).

Pero ¡qué lejos de la realidad este retrato! Carlos II, caricatura triste de un monarca, y Felipe IV, sin voluntad propia, no podían satisfacer a Francisco Santos, quien, sin embargo, los elogia desmesurada y absurdamente. En una época en que voces anónimas claman ya contra culpables más altos³⁶, Santos sigue aferrado todavía al fetichismo de la persona real como último reparo contra tempestades cada vez más violentas. Es la confusión final del autor de *El no importa de España*. Y de España misma. Será necesario incluso un cambio de dinastía para que la tranquilidad vuelva, al menos temporal y superficialmente, a los espíritus españoles. Pero Santos murió, muy apropiadamente, en 1699. No llegó a ver siquiera el alborear de los nuevos tiempos, los cuales, por otra parte, tampoco hubiera podido comprender. *El no importa* de Francisco Santos encierra en sus páginas toda la amargura, desesperación y mitomanía del siglo XVII español:

sensibilidad e indiferencia, ambas a la par, dan unidad al caótico sucederse de figuras múltiples, con sus variadas enseñanzas, críticas y lamentos. Pero así como la procesión de los horrores humanos, en obras como los *Sueños* o el *Criticón*, gira en torno a la indignación moral del autor, el centro del *No importa* se ensancha para incluir al resentimiento contra la inhumana opresión económica (Haftner, 1959: 10).

Colofón del libro y lema sangriento de la España en que vivió Francisco Santos podrían ser muy bien los versos que campean sobre la puerta del simbólico manicomio visitado por el autor en la página 205:

Desnúdese la cordura
que dentro quisiere entrar,
porque en su fondo ha de hallar
el no importa y la locura.

BIBLIOGRAFÍA

- Beysterveldt, A. A. van (1966): *Repercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «Comedia Nueva» espagnole*. Leiden.
- Camacho y de Ciria, M. (1958): *Desistimiento español de la empresa imperial*. Madrid.
- Caro Baroja, J. (1961): *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, II. Madrid.
- Castro, A. (1954): *La realidad histórica de España*. México.

36 La cuarteta que se popularizó recién caído el ministro —nueva víctima propiciatoria— señalada la situación más agudamente que *El no importa*: «La monarquía enfermó / y cada día empeora. / O el Conde gobierna ahora / o el Rey siempre gobernó» (*apud* Marañón, 1954: 155).

- (1963): *De la edad conflictiva*. Madrid, 2ª ed.
- (1965): *Los españoles, cómo llegaron a serlo*. Madrid.
- Deleito y Piñuela, J. (1955): *El declinar de la monarquía española*. Madrid, 3ª ed.
- Ebersole, A. V. (1966): «Examen del problema de la moneda de vellón a través de algunos documentos del siglo XVII». En: *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, I. Madrid.
- Haftor, M. Z. (1959): «Suárez Figueroa plagiado en *El no importa de España*, de Francisco Santos». En: *BH*, LXI, 5-11.
- Hamilton, E. J. (1947): *War and Prices in Spain, 1651-1800*. Cambridge: Mass.
- Hammond, J. H. (1949): «A Plagiarism from Quevedo's *Sueños*». En: *MLN*, LXIV, 329-331;
- (1950): *Francisco Santos' Indebteness to Gradan*. Austin, Texas.
- (1951): «Francisco Santos and Zabaleta». En: *MLN*, LXVI, 166.
- Herrero García, M. (1966): *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid.
- Marañón, G. (1954): *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*. Madrid, 4ª ed.
- Palacio Atard, V. (1956): *Derrota, agotamiento, decadencia en la España del siglo XVII*. Madrid, 2ª ed.
- Salomón, N. (1965): *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*. Burdeos.
- Sánchez de Toca, J. (1887): *Felipe IV y sor María de Agreda*. Madrid.
- Ubieto, A., Regla, J. y Jover, J. M. (1959): *Introducción a la historia de España*. Barcelona.
- Valbuena Prat, A (ed.) (1946): *La novela picaresca española*. Madrid.
- Vicens Vives, J. (1959): *Manual de historia económica de España*. Barcelona.
- (1961): *Historia de España y América*, III. Barcelona.
- Vilar, P. (1964): *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona.
- Winter, C. J. (1929): «Notes on the Works of Francisco Santos». En: *Hispania*, XII, 457-464;

LOS CERVANTES DE AMÉRICO CASTRO

Al aceptar la invitación del Instituto Cervantes a participar en este coloquio sobre «El Quijote, taller de existencialidad» y, más concretamente, en el de «Cervantes y los casticismos españoles», a partir del análisis de la obra cervantina desde el prisma de Américo Castro, lo he hecho con cierta incomodidad, originada por la sensación de haber dicho ya lo que podía decir sobre el tema. En numerosos ensayos y artículos, he expuesto la aportación fundamental del autor de *Cristianos, moros y judíos* al conocimiento de la obra de nuestro primer escritor, fundador, con Rabelais, de la novela moderna, y me agobia la sensación de reiterarme. Como suelo decir a quienes me invitan a reuniones y conferencias del corte de las que les leo, los políticos y especialistas en homenajes y celebraciones pueden y deben repetirse, pero los escritores, no. Y lo que yo pueda decir de mi infinita deuda con Cervantes se expresa mejor en mis novelas que en charlas y mesas redondas.

Como los escritores de un mundo literario sin fronteras nacionales que más aprecio, *cervanteo* a sabiendas o sin saberlo. Parafraseando a Carlos Fuentes, asumo con honra mi verdadera nacionalidad: la cervantina. El linaje literario del *Quijote* compone un diagrama arbóreo de ramificación infinita. La lista de los «contaminados» por su invención novelesca abarca no sólo el espacio europeo sino también la del Nuevo Mundo: Fielding, Sterne, Defoe, Diderot, Flaubert, Machado de Asís, Joyce y, en las pasadas décadas, Borges, Gombrowicz, Fuentes, Kundera, Fernando del Paso, Cabrera Infante, Julián Ríos... La novela moderna no existiría sin el *Quijote* o sería enteramente distinta de la que conocemos. Sus ramificaciones trazan una extraordinaria cartografía que, a través de mares, continentes y océanos, revela los frutos de su poder genérico. El árbol genealógico que parte de Cervantes es el de la evolución del arte novelesco independientemente de todo contexto nacional.

En las aproximaciones sucesivas de Américo Castro al autor del *Quijote* podemos distinguir *grosso modo* tres períodos: el anterior a la Guerra Civil y el exilio, esto es, el de *El pensamiento de Cervantes*; el de los espléndidos ensayos de *Hacia Cervantes* —muy especialmente «La estructura del *Quijote*» y «La palabra escrita y el *Quijote*», en los que me detendré luego—; y el del aguijador y controvertido *Cervantes y los casticismos españoles*. En realidad, más que de períodos, convendría hablar de ámbitos, pues el segundo y el tercero se entrecruzan y se complementan desde finales de los cuarenta a la muerte de su autor.

El de *El pensamiento de Cervantes*, publicado en 1925, es el que me interesa menos. Castro rompió, eso sí, en su libro, con la apropiación nacionalista y patriótica del héroe cervantino por Gánivet y Unamuno —apropiación que revelaría luego los límites de la honestidad intelectual en el caso de García Morente, Ramiro de Maeztu y otros panegiristas del nacionalcatolicismo durante la Cruzada de Franco—, y puso el acento en la cultura humanista del autor y el influjo que ejerció en él el pensamiento erasmista. Con todo, no alcanzó a percibir la novela como una forma artística irreductible a los códigos y modelos literarios anteriores y a señalar así su extraordinaria singularidad, como haría luego en los ensayos antes citados. El mismo reproche afecta a Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*:

pese a su interés teórico por la evolución del arte novelesco, no se detiene a analizar su estructura insólita y si dinámica interna, privándose con ello de comprender las razones de su frescura e inmarchitable novedad. Fue Manuel Azaña, en una conferencia titulada «Cervantes y la invención del *Quijote*», que leyó en el club femenino español *Lyceum* en 1930, quien percibió primero en nuestra lengua la audacia creativa de su conciudadano alcalaíno y analizó esa modernidad atemporal que circula a través de los tiempos, anticipándose así a los estudios magistrales de Bajtin sobre Rabelais y Cervantes.

Me permitiré leer unos pasajes de la conferencia de Azaña en la medida en que enlazan con las observaciones de don Américo en los ensayos antes citados. Vayan de ejemplo estas líneas esclarecedoras sobre la novela cuyo cuarto centenario celebramos:

una gran obra poética [...] nos alumbra y descubre [las maneras de sentir] que nosotros virtualmente poseemos, al modo que la sonda artesana perfora la corteza terrestre y hace surtir un caudal apenas creíble, de tan profundo como era [...]. Esta magia—añade—suscita la posteridad de una obra [...]. No es la posteridad quien descubre, encumbra o sanciona la virtud de una obra, es la obra misma, según sea de fecunda, quien engendra su propia posteridad.

Más adelante, Azaña establece una distinción fundamental entre contemporaneidad y actualidad, distinción que permite reconocer la diferencia entre lo que yo llamo «texto literario» y el «producto editorial»:

Lo contemporáneo—escribe Manuel Azaña—, es, pues, distinto de lo actual, y en cierto sentido incompatible con ello. Lo actual se obtiene mediante cortes verticales en la cinta del tiempo que transcurre. Hoy es actual lo que ayer no lo fue ni lo será mañana. Lo contemporáneo se establece en la dimensión profunda, penetrando de una en otra capa para abrir comunicación entre una sensibilidad personal de hoy y obras y personas de otros días.

Con una aguda percepción de lo que sería más tarde la industria del libro y el influjo devastador de la mercadotecnia en el gusto público, Azaña escribe estas líneas proféticas sobre ese lector ingenuo que

piensa que bajo cada título reciente, el autor, [*sic*] se rehace; pide—y si no, no paga—obras nuevas o que se lo parezcan, y casi siempre las obtiene, recibiendo por tales las repeticiones de una misma obra con diferente aliño. A Cervantes le hubiese pedido un *Quijote* con cincuenta partes, y doscientas novelas cortas. Así trató a Lope, quien, como tantos autores modernos, se dejó aupar e idolatrar por el vulgo a fuerza de arrojarle cientos y cientos de obras abortadas.

Después de leer estas observaciones, ¿quién puede calificarle honradamente de «mediocre», como ha hecho, hace poco, en unas desafortunadas declaraciones, un renombrado cervantista?

Pero volvamos a Américo Castro y a su análisis de la novedad del *Quijote* en el contexto de la evolución de las obras artísticas, tal y como aparece en sus ensayos de *Hacia*

Cervantes. En «Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*», la gran novela del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, recientemente fallecido, mostré cómo afloraba paulatinamente en sus páginas ese subyacente esquema del *Quijote*, como un palimpsesto borrado y rehecho. No se trataba, dije, de un ingenio deliberado ni siquiera consciente, sino de algo más profundo: quienes conciben la novela como una empresa artística, en la que forma y contenido andan indisolublemente unidos, entran en el campo de maniobras de Cervantes. Cito unas líneas del ensayo antes mencionado que figura en *Disidencias*:

EN SU Vida de don Quijote y Sancho, al llegar al capítulo sexto de la primera parte de la obra, consagrado al escrutinio de la biblioteca del hidalgo por el cura y el barbero, Unamuno lo despacha con estas breves líneas sentenciosas: «Todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto» A decir ver, el capítulo sexto desempeña un papel fundamental en la novela, hasta el punto de que sin él el *Quijote* no existiría. Lo que Unamuno pasó por alto fue, nada menos, la maravillosa galería de espejos cervantina, ese juego a la vez destructivo y creador con los diferentes códigos literarios de su tiempo.

Esto, en cambio, lo vio muy bien Américo Castro cuando escribió:

Se ha hablado mucho de las fuentes literarias del *Quijote*, y muy poco de la presencia y función de los libros dentro del proceso creador de la obra. Leer o haber leído, escribir o estar escribiendo son tareas de muchos de los personajes que pueblan las páginas del *Quijote*, tareas sin las cuales no existirían algunos de ellos... Diríamos en vista de ello que el *Quijote* es un libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros. La primera parte emana esencialmente de los libros leídos por don Quijote; la segunda es, a su vez, emanación de la primera, pues no se limita a seguir narrando nuevos sucesos, sino que incorpora en la vida del personaje la conciencia de haber sido aquella ya narrada en un libro. El don Quijote de la segunda parte se continúa a sí mismo y a la interpretación literaria de Cide Hamete.

De todo ello he tratado en diferentes ensayos y en mis lecturas de la Biblioteca Nacional de Francia en enero de 1998 sobre los posibles semillas de la invención cervantina y la «polinización» posterior de la novela en autores tan diversos como Flaubert, Borges y Günter Grass.

La reivindicación por Américo Castro de la herencia judeoárabe en la cultura española de la Edad Media y del papel desempeñado por los conversos y sus descendientes cristionuevos en la literatura y el pensamiento peninsular en los siglos XV, XVI y XVII ha hecho correr ríos de tinta. Las afirmaciones supuestamente temerarias del historiador se han convertido con el paso del tiempo en verdades corroboradas por los hechos, aunque la resistencia encarnizada de los misonéistas las mantengo al margen del mundo oficial académico y universitario (vg. la expresión «duelos y quebrantos los sábados»). La bibliografía tocante al linaje de Cervantes y su apropiación del apellido Saavedra es muy vasta, y pre-

fiero dejarla ahora de lado. Más interés tiene para nosotros, en el marco de estas jornadas, la temática referente al cautiverio en Argel: la de los cinco años que permaneció el escritor en los baños de Hasán Pachá. También aquí la bibliografía es extensa y, en algunos casos, elaborada con enfoques ajenos a la literatura. En el brete de citas unos pocos ejemplos de obras que estimularon mi apetito de lector, escogería el sugestivo ensayo de Françoise Zmantar, «Cervantes y sus fantasmas de Argel», el libro de María Antonia Garcés, *Cervantes in Algiers. A captive's Tale*, sin olvidar, claro está, el imprescindible estudio de Emilio Sola y José F. de la Peña, *Cervantes y la Berbería*: todos ellos trazan un cuadro de los sufrimientos, heroísmo e incertidumbres de nuestro primer escritor frente a un mundo a la vez despótico y tolerante con la diversidad, un mundo que le fascinaba y le repelía, y que dejó una huella indeleble en su creación literaria, desde *El trato de Argel* hasta *Persiles y Segismunda*, cuyo comienzo —el primer párrafo del primer capítulo de la Primera Parte— le retrotrae a la experiencia traumática de los «baños»:

Voces daba al bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados...

Una mera ojeada al conjunto de la obra cervantina nos muestra la reiteración casi obsesiva del tema del cautivo. Puro «taller de existencialidad», por tomar el título de este ciclo; pero algo más. Lo que Cervantes sufrió y las dudas que le acosaron, lo sabemos. Pero lo que pudo aprender en aquel universo abigarrado y complejo en el que se movían los cautivos, en el seno de una sociedad heterogénea en la que confluían todas las lenguas y culturas del Mediterráneo, sigue siendo un misterio. El salto de la narrativa europea renacentista a la invención del *Quijote* tiene, como vamos a ver, precedentes orientales y Américo Castro apuntó ya a ello en el capítulo dedicado al *Libro de buen amor en España en su historia*:

Para explicar esa radical estructura del libro máximo de la literatura española no acudiría hoy, sino muy cautelosamente, al pensar del Renacimiento, y pondría, en cambio, mayor acento en la interna continuidad de la existencia hispánica y en los años vividos por Cervantes en tierras de moros.

Aplaudamos el fino olfato de don Américo: su observación da en el blanco. Resulta incitante establecer un paralelo entre los procedimientos literarios del *Quijote* —una creación, insistimos, absolutamente original e irreductible a todo modelo previo— y los del relato de Sahrazad, cuajados en los manuscritos que se conservan de *Las mil y una noches*. No voy a hablar aquí de influencias directas —Cervantes no es Cide Hamete y no conocía el árabe—, sino de esa «polinización» por las llamadas por las botánicas «autopistas de viento» que operó durante siglos en el ámbito mediterráneo: primero en la Península, con *El conde Lucanor* y *Kalila y Dimna*; luego en la Italia de Boccaccio; y, un siglo después de la Primera Parte del *Quijote*, tras la traducción del relato de Sahrazad por Antonio Galland: bastaría citar los nombres de Potocki, Beckford y la utilización paródica de aquél en el *Cándido* de Voltaire.

Como sabemos, *Las mil y una noches* no tiene autor. Una azarosa y modificable concatenación de relatos configura un libro infinito, inconcluso. Cada lector, adaptador o traductor puede modificarlo a su guisa, quitarle o añadirle párrafos con entera libertad.

Al no haber autoría, sólo transmisión, no hay autoridad. Tal vez la enseñanza más perdurable de una obra, que se sitúa en los antípodas de los textos fundadores de las religiones monoteístas, sea la de concedernos la posibilidad de elegir nuestras propias historias y sueños. Sus personajes se muestran siempre ansiosos, como en el *Quijote*, de escuchar relatos e historias, buscan manuscritos perdidos, conceden una gran importancia a lo escrito. En el relato-marco que abarca los demás, se nos dice que Sahrazad tenía una biblioteca de más «de mil volúmenes referentes a la historia de los pueblos extinguidos, de los antiguos reyes y de los poetas». Esto es: antes de narrar, aparece como un *personaje narrado*, que convierte los libros por ella leídos en un relato oral con el que reduce noche tras noche al monarca. Sus historias se abren con lo que Abdelfarah Kilito denomina el protocolo del comienzo: «se cuenta que» (*yunka*), o bien, «me he enterado» (*balaghini*) sin mencionar su origen ni a quien las escribió. Más significativo aún: nadie busca al autor de los relatos, sino a quienes los poseen. Y estos relatos se incrustan dentro de otros, se ramifican y crean un diagrama arbóreo, un verdadero laberinto en el que el narrador es narrado antes de convertirse de nuevo en narrador, creando así un prodigioso ejercicio de libertad interpretativa y de relativismo moral inexistente en la cultura occidental cristiana anterior a Cervantes. Como dijo bellamente Walter Benjamin, «el laberinto es la patria de los que dudan».

Los puntos de contacto entre Sahrazad y sus narradores narrados con «el primer autor», «los autores que sobre este caso escriben», Cide Hamete Benengeli y su poco fiable traductor morisco son numerosos: el recurso del manuscrito hallado; la causalidad narrativa, que podemos llamar acelerada, en «La gota de miel» de *Las mil y una noches* y el episodio protagonizado por Maritornes, don Quijote, el arriero, Sancho y el cuadrillero de la Santa Hermandad en el cap. XVII de la Primera Parte; el procedimiento del relato alternado, con el paso de un héroe a otro, como en «Nur Al Din y su hermano Sams Al Din» (noches 19-24) —«esto es lo que se refiere a [...] sea aquí lo que hace referencia a [...]—, procedimiento que hallamos en Cervantes cuando los dos protagonistas se separan y, mientras don Quijote permanece en el palacio de los duques, Sancho parte a gobernar la ínsula Barataria. Asimismo sugerente es el paralelo entre «El caballero de ébano» en las noches 357-371, y la burla cruel del episodio de la cueva de Montesinos. La lista de coincidencias es larga y la detengo aquí.

Volvamos ahora a la sagaz y aguijadora lectura cervantina de don Américo:

Sin que podamos mencionar ahora todos los estímulos incitantes presentes en el *Quijote*, es evidente que *la palabra* (tanto escrita como hablada) desempeña una función primordial. Sorprende que Unamuno, tan buen iluminador de ciertos aspectos del *Quijote*, no se diera cuenta de la función que aquí desempeñan los libros. Don Quijote vivista una imprenta porque «deseaba saber cómo fuese» (II, 62). Don Quijote y don Diego poseen bastantes libros; se emiten juicios sobre su valor y sobre el de sus traducciones; algunos son hallados en maletas olvidadas; hay quienes escriben libros, están escribiéndolos o piensan hacerlo, en serio o burlescamente. El *Quijote* es una contextura de vivencias de lecturas caballerescas, pastoriles, romancescas o históricas [...]. Nada de ello es azar ni elemento decorativo o redundante. Cervantes sentía la obsesión de la palabra escrita, poética, docta o religiosa, e inyecta su savia incitante en unas vidas que de otro modo no hubiesen salido de su inerte insignificancia.

Aquí no se trata del cuento o la vida, como en *Las mil y una noches*, sino de algo menos dramático y acuciante, pero esencial. Los personajes del *Quijote* vertebran sus vidas en la lectura o condición de relatos impresos u orales, confunden, como el hidalgo manchego, la imaginación y la realidad, y configuran ésta en función de aquélla. Cito:

Al Hidalgo manchego le afecta en grado extremo la lectura de aquellos libros, pero no es menos cierto que fenómenos de la misma índole acontecen a otros personajes [...]. Según el Cura, los volúmenes leídos por Alonso Quijano «le habían vuelto el juicio» (I, 32); el Ventero siente de otro modo, porque a él le ocasionan otros efectos.

Cada cual habla de la feria según le va en ella, y el libro se incorpora a la experiencia vital de cada uno. La Ventera quisiera que la lectura se prolongara por muy otros motivos: «Nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer; que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.» Maritornes reduce el libro a su imagen de «la señora debajo de los naranjos abrazada con su caballero», lo cual le sabe a «cosa de mieles». La hija de la Ventera, una recatada doncella, cuya sensibilidad se afinó con la lectura de novelas pastoriles, no gusta «de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras.

El Ventero se opone a que sus libros sean quemados; cree de tal modo en su verdad, que Dorotea susurra al oído de Cardenio: «Poco falta a nuestro huésped para hacer la segunda parte de don Quijote.»

Como los manuscritos buscados en *Las mil y una noches*, su valor no se cifra en su consiguiente descubrimiento y depósito en alguna biblioteca, sino, como observa Castro, «en su vitalidad contagiosa». La lectura o escucha de relatos «contamina» y nos transforma en otros. Pues Cervantes da un paso más respecto a la galaxia de relatos que fecundó la literatura medieval y renacentista europea: crea personajes «transitivos», cuyo carácter se modifica conforme a las circunstancias y experiencias personales. El tema ha sido ampliamente debatido a lo largo del pasado siglo, desde los formalistas rusos y el Círculo de Praga hasta los ensayos recientes de dos grandes novelistas, como Kundera y Fernando del Paso.

Creo que los mejores lectores del *Quijote* en lengua española —esto es, los que fueron capaces de *percibir su novedad en la historia del género novelesco desde un punto de vista artístico*, en el que forma, estructura y contenido van indisolublemente unidos, fueron Azaña, Borges y Américo Castro.

Hablar de vida y de literatura en el *Quijote* no nos aclara la radical novedad de su invención. Cervantes, al crear esta extraordinaria estructura artística de su novela, nos muestra que, cuando la vida entra en la literatura, se convierte a su vez en literatura y hay que juzgarla como tal. Autores —así, en plural—, personajes y lectores de la obra carecen de estatuto fijo. Podemos pasar de una instancia a otra. La semilla hindú, iraní y árabe de Sahrazad germinó en el territorio de La Mancha y creó un árbol de ramificación infinita. Gracias a la oportuna intervención del *Quijote* apócrifo de Avellaneda, el don Quijote y Sancho de la Segunda Parte tienen neta conciencia de su doble proyección exterior y esa dualidad abre el camino a la galería de voces y de espejos que es a fin de cuentas la novela cervantina y la de su fecunda descendencia de los cuatro últimos siglos.

TEXTO LITERARIO E HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA: ALGUNAS CUESTIONES BÁSICAS¹

1

Es de suponer que se me ha invitado a hablar en este apartado de la sección «Literatura y sociedad» por ser uno de los autores de un manual titulado, precisamente, *Historia social de la literatura española*. Mucho me honra la invitación y no podría expresar cuánto ni por qué la agradezco al Gobierno Vasco y a los organizadores de este Congreso. Sin embargo, la verdad es que me extraña un tanto encontrarme en esta sección y en este apartado. Y es que la división de la parte literaria de este II Congreso Mundial Vasco en cinco secciones y más de veinte apartados, tan necesaria como cualquier otra división para mantener un cierto orden clasificatorio, así como, seguramente, para acomodar intereses específicos de los investigadores, me resulta arbitraria, ya que, para mí, lo que hacemos al estudiar literatura es siempre, y sencillamente, crítica literaria. Entiendo, por tanto, que no puede hablarse de esa *literatura* cuya *historia social* pretendemos hacer sin preguntarse, por ejemplo, por la relación entre «lengua standard» y «lengua literaria»; sin tomar en cuenta que tanto la literatura como los textos literarios particulares son sistemas semióticos; sin atender al fenómeno de la intertextualidad; sin ocuparse de los problemas de la producción, reproducción y recepción de la ideología; etc. Todo es uno bajo la noción de crítica literaria, y aunque lo que llamamos «Historia social de la literatura» puede como cualquier otra práctica convertirse en una especialidad, no es sino un tipo de trabajo que, con mayor o menor acierto, se lleva a cabo desde la crítica literaria, cuyo objeto de estudio, aunque en cierto modo nuevo (puesto que antes de finales del siglo XVIII no se hablaba de «literatura» en el sentido en que lo hacemos hoy), se encuentra, en lo esencial, básicamente establecido para Occidente desde, por lo menos, Platón y Aristóteles.

Y es precisamente en la vieja relación dialéctica entre el «idealismo» de Platón y el «realismo» de Aristóteles donde encontramos algunos de los fundamentos y algunos de los problemas claves de la crítica literaria. Porque si bien parece indiscutible que siempre ha existido una necesidad humana de expresión distinta de la de la pura necesidad práctica de la comunicación, necesidad que ha de ser, por fuerza, anterior a los «textos» en que se expresa, sólo sabemos de ella por la existencia de esos «textos», que resultan ser, por tanto, nuestro primer objeto de estudio, aunque, de hecho, no debe hablarse de «primero» ni de «segundo», ya que la relación textos/literatura no es sino una forma específica de la relación dialéctica particular/general, concreto/abstracto.

¹ Publicado en 1989?

Cierto que el estudioso puede «especializarse» en la investigación de uno cualquiera de los dos polos de la relación, como cuando Jakobson, por ejemplo, dedicado a descubrir los secretos de «lo literario», proponía que lo suyo era «ciencia de la literatura» y no «crítica literaria»; o como cuando un crítico cualquiera pretende estudiar un texto cualquiera «sin» teoría que le «obligue» o le «predisponga» a generalizar o a abstraer. Pero como, salvo locura, no existe la persona que funcione sin referencia simultánea a lo particular y a lo general, los dos términos han de ser para nosotros dialécticamente inseparables.

Ahora bien, de esta relación dialéctica entre «lo literario» y las entidades aparentemente discretas que llamamos «textos», y que han de ser nuestro punto de partida, no se deduce inmediatamente la posibilidad de pasar a lo que llamamos «Historia de la literatura», según tuvieron que descubrir en su día los formalistas ruso-soviéticos (y según lo supo también un T. S. Eliot para sus fines tan profundamente reaccionarios). La distancia entre los textos particulares y «la literatura» se salva entendiéndola dialécticamente; pero no ha sido siempre claro que pueda salvarse la distancia entre «texto» e «Historia». Social o no, la «Historia de la literatura» no es un objeto de estudio que se dé en sí y como tal por el mero hecho de la existencia de una serie de textos a lo largo de los siglos. Si lo que tenemos siempre entre manos son textos particulares, hemos, pues, de preguntar cómo y por qué se relacionan esos textos entre sí para formar una estructura histórica. Y si la relación histórica entre textos es real, ¿forma acaso parte de ella la relación de los textos con otros tipos de estructuras históricas? Es decir, ¿cuáles son algunas de las características de los textos literarios que hacen posible su historia y por qué esa Historia, si llegamos a ella, exige que entendamos su relación con lo que Tinianov llamaba «las otras series», en particular la «serie» social? Por último, intentaré enumerar algunas de las características deseables en una Historia social de la literatura.

2

He mencionado a los formalistas ruso-soviéticos porque, si bien todo avance del conocimiento exige la crítica, la negación y la superación del conocimiento recibido, es éste un proceso que no excluye la aceptación de lo ya comprobado como cierto. Se diría, a veces, sin embargo, que en el estudio de la literatura, quizá porque nos hemos creído aquello de que las llamadas «ciencias humanas» no pueden ser verdaderamente científicas, fluctuamos entre argumentos de autoridad y el rechazo cíclico del conocimiento recibido. Además, con tanta moda, los ciclos son cada vez más cortos, de manera que, cuando no repetimos errores insostenibles, parecemos siempre estar volviendo a empezar de nuevo. Me atrevo a sugerir que, por lo menos en cuanto a nuestras preguntas se refiere, importa ya que dejemos tan divinas (o, tal vez, sólo adánicas) pretensiones y que, sin caer en argumentos de autoridad, tomemos en serio algunos de los logros ya obtenidos a lo largo de, por lo menos, un siglo largo de crítica literaria.

Estos logros, por supuesto, distan mucho de ser sólo los de los formalistas y algunos de sus derivados ya que, según sabemos, un Schlovski o un Tinianov no avanzaron hacia la idea de las estructuras históricas sin, por ejemplo, la presión de marxistas como Medvenev y Voloshinov. A partir de aquel enorme trabajo llevado a cabo durante la revolución Bolchevique, y siempre con la fundamentación teórica de Marx y Engels, adquieren su sentido las investigaciones de Lukács, Brecht, Fischer, della Volpe, etc.

Tras diversos estructuralismos, y sin despreciar la estilística, Lotman y su escuela, tienen también no poco que decir sobre cuestiones que importan a nuestro asunto.

Cierto que sugerir así que no olvidemos los fundamentos puede parecer de un atrevimiento excesivo cuando, por ejemplo, frente a la tranquilidad con que he hablado ya de «textos literarios» lo distintivo de esos textos se vería hoy cuestionado por la difusión de la llamada «literatura testimonial» (*Cabeza de turco*, *Noches de amor y de guerra*), o por el hecho de que, en ciertos análisis, la noción misma de «texto» parece desvanecerse. Son éstas cuestiones de primera importancia que han de obligarnos a avanzar en el conocimiento de lo que llamamos literatura. Pero tal obligación no puede basarse en el olvido de lo que ya sabemos, las dos o tres cosas básicas sin las cuales no es ni siquiera posible iniciar el camino que pueda llevarnos a contestar las preguntas enunciadas.

3

No podemos olvidar, en primer lugar, que ya está ampliamente demostrado que no existen dos «lenguas», una cotidiana y otra literaria (o «artística»). Se sigue hablando, por supuesto, de «lenguaje artístico» y de «lenguaje literario», pero sabemos que se trata de una metáfora, de una especie de notación taquigráfica que sólo debe usarse entre quienes manejan nuestros mismos códigos, puesto que lo que todos sabemos es que distintas funciones lingüísticas operan de manera jerárquicamente diferente en la expresión cotidiana (o práctica) y en la literatura, sin que esa jerarquización permita aislar unas funciones de otras de manera que unas correspondan sólo a «lo cotidiano» y otras sólo a «lo literario». Y es que no por ser, según sabemos, una forma especial de mensaje en que predominan ciertas funciones, deja el texto literario de ser mensaje. Desde los formalistas hasta ahora se ha ido, por supuesto, afinando el modelo; pero todas las precisiones, hasta hoy, se basan en la operatividad fundamental de ese modelo.

Dicho en términos de Lotman: el texto literario (o el texto artístico) en cuanto forma especial de mensaje, es un sistema caracterizado por ser en él inseparables la *expresión* y el *contenido*. En el plano de la expresión le es esencial al texto artístico la llamada *recodificación interna*, el ser una construcción de estrictas relaciones inmanentes o *sintagmáticas*. (Se reformula así la importantísima propuesta de Tinianov: lo que hace que un texto literario sea un tipo especial de mensaje es la «función constructiva». Entre los formalistas y Lotman, Amado Alonso explicaba que la obra literaria es un «sistema expresivo», una «construcción intencional».) A la vez, puesto que el contenido de un signo o de un sistema de signos sólo es posible cuando ese sistema converge con otra cadena estructural, le es igualmente esencial al texto artístico la llamada *recodificación externa*, lo *paradigmático*. (Tinianov ya había explicado que en un texto literario operaban simultáneamente las funciones «sinónimas» y las «autónomas»).

Y de aquí la primera conclusión de Lotman, fundamento de todo su trabajo: que aunque lo que distingue un texto artístico de un mensaje puramente informativo es la fuerza estructural de su recodificación interna, «los sistemas contruidos *sólo* en base a significados sintagmáticos son impensables en un texto artístico»; pero igualmente impensables son en tal tipo de textos los sistemas contruidos «*sólo* en base a signifi-

cados paradigmáticos»². Por tanto, la más completa comprensión y goce estético de un texto literario exige siempre dos operaciones críticas: la descodificación interna y la descodificación externa.

Ahora bien, porque escribe en una sociedad y en una cultura marxistas, Lotman da por sentado que «prácticamente nadie disputa hoy el hecho de que los modos de vida de una sociedad determinan las características de su arte»³ y, por tanto, dedica lo principal de su libro al estudio de lo más disputado en su mundo: el estudio de las múltiples facetas de la recodificación interna. Como aquí (y este *aquí* cubre mucho terreno), salvo honrosas excepciones, entre las cuales, por cierto, se encuentran los organizadores del Congreso⁴, el *establishment* literario no sólo disputa sino que, por lo general, niega toda importancia fundamental a este «hecho», me siento en la obligación de hacer exactamente lo contrario de Lotman: ejemplificando con un solo texto, en el que veremos brevemente algunas de sus relaciones sintagmáticas, me concentraré en un examen algo más detenido de sus relaciones paradigmáticas. A partir de ahí, trataré de llegar a algunas conclusiones acerca, precisamente, de la «determinación» histórica de los textos literarios. Si todo ello resulta ser lo olvidado de puro sabido, será el primero en felicitarme de que también aquí «prácticamente nadie disputa hoy», etc.

4

La *recodificación interna*, cuando la aislamos para el análisis, resulta ser una operación puramente formal, puesto que su estructura se define a sí misma como sistema cerrado. Es el caso de los llamados «lenguajes científicos», y el sencillo y tradicional ejemplo de Lotman es perfectamente claro: en la estructura $A+B=C$ el «contenido» de A (o su «valor», en sentido Saussureano) es, precisa y exclusivamente su relación con $B+C$ ⁵.

En ciertos textos y en ciertos estilos es particularmente evidente la fuerza constructiva de este tipo de recodificación. Lotman ofrece múltiples ejemplos de literatura rusa, pero como la literatura rusa nos cae un poco lejos será mejor ejemplificar aquí con un texto de lengua castellana. Escojo un notable soneto de Quevedo titulado «Retrato de Lisi que [el poeta] traía en una sortija».

- 1 En breve cárcel traigo aprisionado,
- 2 con toda su familia de oro ardiente,
- 3 el cerco de la luz resplandeciente,
- 4 y grande imperio del amor cerrado.
- 5 Traigo el campo que pacen estrellado
- 6 las fieras altas de la piel luciente:
- 7 y a escondidas del cielo y del Oriente,
- 8 día de luz y parto mejorado.
- 9 Traigo todas las Indias en mi mano,

2 Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*, University of Michigan, 1977; pág. 49.

3 *Op. cit.*, pág. 32.

4 En la carta circular del 8 de mayo se dice que «el hecho literario no puede aislarse de las mediaciones sociales que le afectan y condicionan».

5 Lotman, *op. cit.*, págs. 35-36.

- 10 perlas que, en un diamante, por rubíes
- 11 pronuncian con desdén sonoro yelo,
- 12 y razonan tal vez fuego tirano
- 13 relámpagos de risas carmesíes,
- 14 auroras, gala y presunción del cielo.

Como no se trata de hacer aquí un análisis exhaustivo de las muy estrictas y muy claras relaciones sintagmáticas del soneto, llamaré sólo la atención sobre las más evidentes en el plano semántico. No sólo porque cuatro de sus cinco palabras van acentuadas, sino porque es el único acentuado en segunda, cuarta y sexta, el primer verso se distingue del resto del soneto y lo domina. Es, por supuesto, central en él la palabra *cárcel*, pero importa todo que esa cárcel sea *breve*, ya que, aun siéndolo, es decir, *contra* las limitaciones de su brevedad, encierra dentro de sí el riquísimo contenido que se irá acumulando a lo largo del poema. Por lo pronto, esta *cárcel* «aprisiona» (verso 1), «encierra» (verso 4) y «esconde» (verso 7) el sol (verso 3) y las estrellas (verso 5); por si ello fuera poco, encierra también *oro* (verso 2), *perlas*, *diamantes* y *rubíes* (verso 10). Es, pues, evidente la oposición o tensión que se establece entre la «breve» cerrazón del continente y la riqueza de su contenido, ya que, contra la limitación y la oscuridad de la cárcel, el oro y las piedras preciosas producen el brillo y la apertura más amplias concebibles: un *cerco de luz* (verso 3), un *campo estrellado* (verso 5) (qué es el cielo nombrado en los versos 7 y 14), un *día de luz* (verso 8), *relámpagos* (verso 13) y *auroras* (verso 14). Según nos acercamos al remate del soneto, la intensidad del conflicto entre continente y contenido se subraya por la oposición entre *yelo* (verso 11) y *fuego* (verso 12), contrarios que nacen de la misma fuente y que, por tanto, son dos caras contrarias de la misma realidad. Por lo demás, y sin apurar detalles, si trazamos una diagonal que una el primer sustantivo del soneto con el sustantivo que lo cierra, nos encontramos con la oposición radical *cárcel/cielo*.

Podemos, pues, decir que, por lo menos a nivel semántico, el fundamento de la estructura de este soneto, el valor de cada uno de sus términos y de todos ellos como sistema, se encuentra en la tensa relación establecida entre contrarios. Tal sistema de relaciones no necesita de ninguna descodificación externa para que entendamos su función expresiva. Su significado es estrictamente inmanente y a partir de él, por tanto, no podemos hablar de nada que no sea su estructura misma. Desde la siempre necesaria descodificación interna toda posibilidad de relacionar nuestro texto con otros textos y con otras «series» nos está vedada. Tendrá que ser nuestra descodificación de la *reco-dificación externa* del soneto lo que nos permita pasar del plano de su expresión al de su contenido y, por ahí, a sus determinaciones históricas. Intentemos, aunque también esquemáticamente, la descodificación de las «convergencias» que permitan este paso.

Lo primero es que sin el título (y los títulos, según sabemos, son y no son parte del texto, muy en particular éste, que no fue puesto por Quevedo) no entenderíamos que la *cárcel* que el poeta dice traer en la *mano* (verso 9) no es sino metáfora por una *sortija* en cuyo interior guarda el retrato de una mujer llamada Lisi. Pero, aun sabiendo esto, no encontraremos el retrato por ninguna parte. Tan «escondido» (verso 7) está que sólo daremos con él recordando que *fuera* de este texto, en otros textos literarios de larga tradición (y en el hablar cotidiano mismo) *oro* es igual a *pelo rubio*, *estrellas* a *ojos*, *perlas*

a *dientes y rubíes a labios*, en tanto que la *boca* toda (aunque ello no es tan común) puede ser *diamante* (joya por antonomasia). Es decir, el retrato está aquí «escondido», como corresponde a su «encarcelamiento», porque sólo existe en forma explícita o visible allí donde en la comparación metafórica no se elimina uno de los términos. La comprensión más elemental de nuestro poema, por tanto, exige que veamos cómo está operando en su producción, en la base misma de sus relaciones sintagmáticas, una tradición literaria de larguísima duración que, por lo demás, todos los contemporáneos de Quevedo, al igual que nosotros, por supuesto, conocían de memoria *antes* del soneto y *fuera* de él. El soneto se apoya y se desarrolla sobre ese reconocimiento. Entendido lo cual, estamos ya en el plano de la intertextualidad; es decir, a un cierto nivel de historicidad.

Ahora bien, una vez ahí, hemos también de recordar que en la larga historia de las metáforas que aquí se manejan, se llega a finales del siglo XVI a su abrumadora trivialización. ¿Cómo, pues, sin inventar metáforas nuevas, devolver su valor original a lo tantísimas veces repetido? La solución de Quevedo (y no entraremos en por qué no inventa metáforas nuevas) consiste en eliminar el polo «realidad» de la metáfora, privilegiando con ello el significante como valor que adquiere su significado en la pura relación estructural. ¿Será el único en su tiempo que así procede? Hemos relacionado dos sistemas, el del soneto y el de una tradición metafórica ya agotada para fines del siglo XVI, ¿podemos establecer otras relaciones? De todos es sabido que el procedimiento metafórico de este soneto es común a otros textos del Barroco, y que es parte de lo que los escritores barrocos llamaban «artificio» (que, a su vez, es producto del «ingenio»). La clave de este artificio que es una forma externa de lo que, precisamente, define al texto literario como modo especial de mensaje radica en que, al privilegiar de tal manera lo sintagmático con plena conciencia de la ausencia de un referente que, por lo demás, está en la mente del lector, se plantea una lucha, se crea una tensión nada menos que entre lo sintagmático y lo paradigmático. Esta peculiaridad es una de las características de lo que los especialistas han llamado «equilibrio inestable» del Barroco.

En efecto, resulta siempre asombroso el extremado rigor con que en los más notables textos barrocos se estructuran en tenso equilibrio contrarios como *honor/deshonor*, *cielo/tierra*, *ser/parecer*, *luz/oscuridad*, *vida/muerte*, *vida/sueño*, etc., supeditados todos ellos a la oposición clave engaño/desengaño. No sería difícil demostrar que, por lo menos en este sentido, nada distingue el rigor sintagmático de *La vida es sueño*, *El burlador*, o incluso *Fuenteovejuna*, del de textos como nuestro soneto o las *Soledades*. De ahí que, con sus jerarquías, matices y contradicciones, pueda hablarse del Barroco como sistema. Pero no podemos olvidar que en ese sistema, al que nuestro soneto pertenece *estructuralmente*, con la aparente excepción de algunos textos como las *Soledades* o nuestro mismo soneto, el «equilibrio inestable» que en los más de los textos resulta del enfrentamiento de tantos contrarios tiene una clara proyección de contenido hacia el exterior de los textos. O, si se prefiere, la tensión estructural de esos textos representa el equilibrio inestable del mundo en cuyo interior se produjeron. Pero hemos de recordar también que, contra esa inestabilidad, la lucha entre los contrarios del arte barroco se resuelve siempre (diría que sistemáticamente) a favor de uno de los términos, el que se encuentra en el ámbito de lo que, en general, se llamaba «desengaño». Este desengaño, según sabíamos y según ha demostrado ampliamente Maravall⁶, es el meollo de un *mensaje* propagandístico de tipo filosófico y religioso con el

6 Me refiero no sólo a sus estudios sobre el teatro, sino al reciente y extraordinario libro *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid (Taurus), 1986.

que se pretendía contribuir al apuntalamiento de un sistema social que se sentía amenazado por importantes cambios (políticos, económicos, sociales).

Así, en otros textos del mismo sistema al que pertenece nuestro soneto, textos cuya función de mensaje es obvia, venimos a dar a la función de las ideas o, más exactamente, de la ideología como elemento constitutivo de la producción artística. ¿Será posible que no ocurra lo mismo en nuestro soneto, cuando son en él tan claras a cierto nivel estructural sus relaciones de intertextualidad con el resto del Barroco? Veamos.

Toda la luz que el poeta trae encarcelada resulta de su posesión metafórica de un metal precioso y de tres piedras preciosas. No es de extrañar, por tanto, que califique de *imperio* (verso 4) al retrato que contiene, o del cual provienen tales riquezas. Lo que, en cambio, resulta, si no más sorprendente, sí más concreto históricamente, es que ese imperio sea el de las *Indias* (verso 9). Importa notar, además, que estas «Indias» aparecen en el verso fuertemente acentuado con que se inician los tercetos; es decir, en el verso en que, para iniciar el remate de la idea básica, se recoge desmesuradamente el sentido de los cuartetos:

Traigo todas las Indias en mi mano...

¿Cómo no percibir las desorbitadas, soberbias imágenes que el verso produce? El poeta como un emperador, o como Cristo mismo, con la bola del mundo en la mano; el poeta, como un nuevo Titán, levantando en su mano todo un continente, precisamente, claro está, por obra y gracia de su capacidad de «artificio».

Y es que, sin duda, no perdamos de vista lo sintagmático, *las Indias* adquiere aquí su valor por su relación de equivalencia con *imperio + oro = piedras preciosas*. Hemos de notar también que la centralidad misma del sintagma *las Indias* (cuyas tres sílabas ocupan el centro del extraordinario verso) lo convierten en el fiel de la tensión entre contrarios que caracteriza todo el soneto, de modo que, en cuanto *imperio*, *las Indias* es el meollo mismo de la contradicción. Lo que resulta más que evidente cuando vemos que si bien sus productos generan luz y calor (el *fuego* del verso 12), también «pronuncian con desdén sonoro yelo» (verso 11).

Ahora bien, si miramos con cuidado veremos que este último aspecto del valor estructural propio de «imperio/Indias» no se explica totalmente en el interior del texto puesto que, de hecho, nada hay en él que justifique que lo que produce luz y calor produzca también yelo. Por una parte, esta contradicción depende de que, fuera del soneto, suponemos o pensamos que la unidad calor/frío es característica de las piedras preciosas (especialmente del diamante). Pero más importante es el hecho de que, en la tradición literaria a la que el soneto pertenece, se haya desarrollado hasta el aburrimiento la idea de que la amada que no ama (y en la dominante de la tradición, ya se sabe, el tópico es que nunca ama) es quien produce, a una vez, el fuego (en el corazón del amante) y el yelo (por su desdén). Es, pues, esa tradición la que permite la centralidad estructural de *las Indias*.

Sin embargo, no conocemos en esa tradición ningún otro caso en que las Indias lleguen a representar tanto la desorbitada pretensión de posesión de la luminosa belleza de la amada, como la correspondiente unidad contradictoria de *fuego y yelo* que, por tradición, se considera inherente a la naturaleza tirana de la amada (verso 12). Estamos,

pues, ante la única metáfora (o *concetto*) original del soneto, y en cuanto que no aparece así estructurada en la tradición intertextual a la que nos referimos, hemos de buscar su razón de ser en otra parte.

Recordaremos, para empezar, que en otra serie de textos y en otras series de relaciones contradictorias, «las Indias» son motivo de no pocas páginas artísticas -y no- del Barroco. Unos y otros explican que la riqueza que proviene de «las Indias» resulta ser un engaño porque lo más de ella no queda en España (el tema de los banqueros genoveses y otras «sanguijuelas»). Para colmo, lo que de ella queda en algunas manos privilegiadas de la nación conduce a un lujo y a una vanidad terrenales que alejan a las almas de la meditación sobre la muerte. Como, a la vez, y valga sólo un ejemplo, el oro y la plata de América hacen posible la construcción de los espléndidos altares desde los que se predica el sermón del desengaño, está bien claro el valor contradictorio de «las Indias». De ahí que, insistiendo siempre en esta contradicción (pero escamoteando ejemplos como el de los altares), el discurso sobre «las Indias» sea en el Barroco parte importante del discurso ideológico con que la clase dominante (incluyendo la Iglesia) intentaba mantener su «equilibrio inestable».

Sabemos que este modo de discurso es también particularmente importante en Quevedo, para quien «las Indias», cuya riqueza era sin duda real, generan en la metrópoli colonial un lujo que, aunque también real en ciertas esferas sociales, no es sino apariencia o «engaño» con respecto a la pobreza de la nación. Pero, además, las consecuencias de la explotación de «las Indias» son en la metrópoli no sólo degradantes para la población en general, sino, en especial, para la clase dominante que, dedicada al lujo, ha olvidado los valores morales de la raza (... aquellos *godos*...) que la llevaron a ser, precisamente, la casta con derecho al mando. Así -y de modo equivalente a la bella e inconquistable dama de nuestro soneto-, «las Indias», que por su riqueza parecen dar luz y calor, son causa principalísima de la oscuridad reinante y del frío que sentían quienes, como Quevedo, miraban con «realismo» feudal los «muros» de la patria-cárcel suya. Sólo la vanidad y el artificio reinantes podían hacer creer lo contrario, engañando acerca de lo que unos y otros predicaban como indiscutible: que bajo la belleza se encuentra siempre la serpiente ponzoñosa, o el esqueleto de la muerte; que la riqueza es pobreza; etc.

Según sabemos, Quevedo es de los más duros en esta lucha ideológica y no ha de extrañarnos, por tanto, que en otros lugares de su obra su guerra contra el «engaño» vaya también dirigida a la destrucción del «artificio» e, incluso, del mismo procedimiento metafórico que en nuestro soneto eleva a tan espectacular valor expresivo. Cuando en varios poemas ridiculiza las mismas metáforas y *concetti* que aquí utiliza, así como cuando llama «hortelanos de facciones» a los poetas que las producen, no sólo entendemos que el sistema de contradicciones del Barroco funciona en el meollo mismo de la obra de Quevedo oponiendo, en general, realidad a artificio, sino que esa guerra (en la cual ha de triunfar siempre el desengaño) sitúa el sintagma las Indias en su lugar, de origen exterior al texto, a la vez que, debido al contenido que así adquiere, socava y destruye sus propias pretensiones de centralidad en el soneto.

Entendido todo lo cual, hemos dado ya un paso no sólo hacia la posibilidad de una Historia literaria basada en diversos aspectos de la intertextualidad (el soneto de Quevedo en la tradición cortés; como parte de la obra de Quevedo; como parte del sistema de textos de una época), sino que resulta que esa intertextualidad sólo adquiere lo que, a la

manera de Lotman, he llamado «contenido» a partir de la relación estructural (*verbal*, diría, tal vez, Tinianov) que existe entre esos textos y las conflictivas relaciones socio-económicas y socio-políticas de la España de principios del siglo XVII. Esta convergencia entre sistemas o «series» tan distintas se representan como lucha ideológica. Lucha que resulta particularmente triunfal a nivel literario debido a que en el Barroco todo como sistema —al igual que en nuestro soneto, la tensión entre lo sintagmático y lo paradigmático— adquiere una brillantez y una ejemplaridad realmente notables.

5

Podríamos ejemplificar interminablemente, incluyendo también casos de textos realistas (en los que la recodificación externa es, por supuesto, mucho más obvia). Pero a lo largo de los años tenemos ya acumulados entre unos y otros incontables análisis por los que se llega, con mayor o menor complejidad, a las mismas básicas conclusiones. Pasaré, pues, ya a enumerar algunas de esas conclusiones, las que más directamente parecen poder deducirse de lo hasta aquí dicho.

1) Por la especial relación que existe en los textos artísticos entre la recodificación interna y la externa, en su descodificación siempre se encuentra, implícita o explícitamente, la Historia. Si ello es obvio en los textos realistas, tal vez pueda decirse que en los textos no realistas, la Historia es una permanente ausencia/presencia.

Debemos añadir que ello es así incluso al nivel más cotidiano de nuestra experiencia de lectores, ya que, si bien es cierto que en esa experiencia no nos enfrentamos jamás directamente con «la literatura», y tal vez menos aún con su «Historia», puesto que lo que siempre tenemos entre manos son textos específicos, es decir, entidades aparentemente discretas, también es un hecho que, porque, según escribió alguna vez Spitzer, «leer es haber leído», nos resulta inevitable en toda lectura referirnos a otros textos, del mismo género, del mismo autor y de la misma época, o de géneros, autores y épocas distintas. En última instancia, esta necesidad resulta de que es imposible que un texto nazca y nos llegue en un vacío cultural absoluto. No es otro el sentido de la *recodificación externa*.

2) Parece además claro que esa intertextualidad permanente resulta inseparable de los elementos de la cultura que calificamos de «sociales»: el diálogo entre textos cuyas equivalencias sintagmáticas pueden establecerse pasa, en cada texto y en el diálogo mismo, por la recodificación de la Historia en que los textos han nacido (y a la que se dirigen).

3) Si en el diálogo entre textos contemporáneos (y no tenemos tiempo para tratar de relaciones a mayor distancia histórica) predomina el acuerdo, ello ha de representar una coincidencia ideológica de clase. Si, por el contrario, los textos se encuentran en clara oposición, ha de entenderse que ello se debe a que en sus relaciones se representan antagonismos ideológicos de clase (piénsese, por ejemplo, en la relación entre ciertas novelas de Galdós y de Pereda).

4) Ahora bien, la experiencia nos dice que rara vez encontraremos en diversos textos contemporáneos una única visión ideológica del mundo, aunque puede pensarse como posible (es decir, como hipótesis de trabajo) el que una versión aparezca como dominante o hegemónica, según ocurre, por ejemplo, con los textos más difundidos del Barroco.

5) Entre las varias consecuencias probables de la puesta en práctica de esta hipótesis de trabajo hay una de primera importancia para quienes se ocupan de la Historia social de la literatura: que debemos siempre sospechar que la difusión hegemónica de cierto estilo y/o de una cierta ideología corresponderá a la represión o marginación de estilos y/o ideologías contrarios.

La crítica feminista ha puesto en nuestros días de relieve con especial fuerza la importancia de la relación entre lo hegemónico y lo reprimido o marginado. Pero no sólo es cuestión de la relación entre escritura masculina y escritura femenina. Piénsese, por ejemplo, en cuánto hemos avanzado en el conocimiento de la llamada generación del 27 con sólo haber llegado a entender que los hasta hace poco considerados únicos miembros de esa generación son en ella un grupo hegemónico al cual, por su primer entusiasmo por la «deshumanización del arte», se oponía otro grupo de la misma generación, los del «nuevo romanticismo» o «nuevo realismo». Tal conflicto en el interior de la generación, según sabemos, llegó a representarse en términos de lucha entre ideologías de clases contrarias y tuvo no poco que ver con los cambios que sufrió la obra toda de los del 27 a partir —digamos— de 1930.

Y no ha de excluirse la posibilidad de que en la relación entre lo hegemónico y lo reprimido o considerado marginal se encuentre una conjunción género-clase. Baste recordar que si en el comentado soneto de Quevedo y en la tradición culta que lo anima la mujer inaccesible es prácticamente siempre rubia, en la lírica popular la mujer tiende a ser morena y, por tanto, por así decirlo, «accesible».

6

Varias otras conclusiones podrían deducirse de lo hasta aquí dicho y, desde luego, queda mucho por matizar; pero importa ya ir recogiendo otro tipo de cabos sueltos que nos permitan sugerir un par de cosas que, hoy por hoy, parecen todavía necesarias para poder escribir la Historia social de una literatura cualquiera.

En primer lugar, y a diferencia de lo que ocurre en esa *Historia social de la literatura española*, de la cual soy uno de los tres autores, las dos operaciones críticas de las que he venido hablando, la descodificación interna y la descodificación externa, deberían ser simultáneas, momentos de una sola operación dialéctica. En el interior de estas dos operaciones críticas se encuentra —intuitiva y prácticamente— un solo proceso dialéctico, puesto que lo «externo», que también llamamos «contexto», no es algo que rodea al «texto» como realidad rigurosamente «extra-textual» en la cual se inserta (o insertamos) el «texto», o de la cual nace el «texto» para independizarse, sino que, según propuse hace ya muchos años y según hemos visto, el llamado «contexto» está siempre operando en el interior del «texto» (condicionando su producción y manteniéndolo, como quien dice, «fuera de sí mismo»), en tanto que, a su vez, lo que se nos aparece llamando la atención sobre sí mismo como sistema sintagmático cerrado se encuentra siempre en el llamado «contexto» (nacido de él y operando en él). Si así es en el texto literario, ¿por qué no intentar que el texto crítico sea también, simultáneamente, descodificación interna y descodificación externa? A fin de cuentas, no funcionan de otra manera la sensibilidad y la inteligencia humanas, en el receptor y en el emisor. Por tanto, no debería ser necesario en una Historia social de la literatura iniciar cada una de sus secciones (sean estas las que

sean) recordando al lector la situación socio-histórica del momento en que se produjeron los textos que en esas secciones se estudian. A diferencia de lo que ocurre en nuestra *Historia social de la literatura española*, tal conocimiento debería estar incorporado al estudio concreto de cada autor y de cada texto.

En cada Historia social de la literatura será también necesario atender sistemáticamente a los textos escamoteados o reprimidos en la tradición dominante. Y no, desde luego, sin preguntarse cuáles pueden haber sido los motivos que llevaron (o siguen llevando) al escamoteo y a la represión.

Estos motivos han de buscarse, en primer lugar, en la relación existente entre los textos más difundidos de una época y una sociedad definida y la ideología dominante en esa época y en esa sociedad. A su vez, la continuidad de la hegemonía de esos textos en nuestro tiempo y en nuestra sociedad ha de tratar de explicarse no sólo atendiendo a la siempre resbaladiza cuestión de su «calidad» artística, sino también (y tal vez ante todo) investigando su relación con modelos ideológicos persistentes. (Este enfoque, dicho sea de paso, adquiere muy particulares y muy complejos matices cuando se trata de situaciones coloniales o neocoloniales). Si no cuestionamos la validez, o el por qué, de la continuidad ideológica que -según se dice en inglés- ha «canonizado» ciertos textos, no podremos percibir cómo ni por qué su difusión depende de una serie de mecanismos claramente compenetrados entre sí. Me refiero, en términos generales, al papel cultural que juegan los llamados «aparatos del Estado» y, conjuntamente, los aparatos comerciales (la «industria de la conciencia», que dicen algunos). En los dos, por supuesto, se insertan (nos insertamos) los estudiosos y enseñantes de la literatura. Así, cuando decimos que un texto no llega jamás a un lector (u oyente, o espectador) en un vacío cultural, ha de entenderse que en una concepción realista de cultura se incluyen también los mecanismos mencionados.

A propósito de lo cual, y puesto que a lo largo de estas páginas he utilizado la terminología de Lotman, debo anotar aquí que, curiosamente, Lotman opina que los textos artísticos («el arte», dice) no son parte «constituyente de la producción»⁷. Se le escapan dos cosas, una, de tipo general y, la segunda, específica de nuestras sociedades. La primera es que, aunque de maneras que no acabamos todavía de precisar, la producción ideológica es constituyente de la producción en general; la segunda, que los textos artísticos, en nuestro caso los textos literarios, son también mercancías que produce, distribuye y vende la industria de la cultura.

Las consecuencias de este hecho son múltiples, claro está. Diré solamente que en un mundo en que, por ejemplo, la casa editora Random House es ya parte de un conglomerado productor de películas y de programas de televisión no podemos menos que preguntarnos por el espacio que ocupa la literatura en el capitalismo avanzado. Quien, por ejemplo, haya leído una magnífica novela de Doctorov, haya visto luego en un cine la película de ella derivada y después la haya vuelto a ver en televisión, hecha sándwich entre programas de media hora de duración e interrumpida por anuncios cada quince o veinte minutos (anuncios, dicho sea de paso, tan bien contruidos como el mejor soneto), tendrá seriamente que preguntarse por el significado de esta nueva manera de «inter-textualidad». ¿Cómo escribir una Historia social de la literatura sin tomar todo esto en cuenta?

7 Cf. *op. cit.*, pág. 1.

Ya para terminar vuelvo a lo sugerido en las primeras páginas, que, inevitablemente, también la historia social de la literatura ha de ocuparse de autores y textos particulares y, entre ellos, todavía y sin lugar a dudas, de los principales textos y autores «canonizados».

Los textos literarios, según lo he hecho aquí mismo con el soneto de Quevedo, pueden estudiarse como ejemplos de ciertos principios; también, a la manera de la sociología de la literatura, atendiendo principalmente a su recodificación externa. Pero en los dos casos se hace abstracción de un dato que no podemos olvidar: estudiamos literatura porque los productos que la componen son esa forma especial de mensaje de la que hemos venido hablando. La atracción que de ello se deriva es el fundamento de todo nuestro trabajo.

Por supuesto que en ninguna historia de la literatura podremos jamás estudiar al detalle todos y cada uno de los textos que consideremos claves. Es obvio que tenemos que depender de monografías y de estudios parciales para generalizar a partir de ellos y de las obras que nosotros mismos hayamos seleccionado. Porque la preeminencia del texto no tiene por qué excluir la generalización sobre grupos de textos, épocas, etc., así como tampoco tiene por qué impedir que atendamos a lo reprimido o marginalizado. Generalizar y abstraer (tal como lo hace un Lukács, por ejemplo) son actividades humanas fundamentales y, desde luego, frente a todo inmanentismo y toda tendencia a la fragmentación, debemos insistir en ellas; pero manteniendo siempre, dentro de lo posible, la relación dialéctica con lo particular, con los textos.

Por supuesto que, inevitablemente, esta intención nos llevará al estudio; de obras y autores que serán, en su mayoría, los «canonizados» y, desde luego, eso es jugar en terreno tradicional, en campo contrario. Pero creo que tenemos obligación de entrar a ese juego porque, en nuestro mundo, los lectores de una Historia social de la literatura son también -y antes, y por encima de todo- receptores de otras maneras de historia literaria que, por su presencia hegemónica en las aulas, las librerías, los periódicos, la televisión, en nuestra cultura toda, obligan a la confrontación. Es decir, como no se puede y no se debe intentar escribir en el vacío y los posibles lectores de una Historia social de la literatura se encuentran en el mismo campo contrario en que nos encontramos todos, y no más allá de la sociedad en que vivimos, es ahí, por lo menos para empezar, donde debemos encontrarles. De modo que, precisamente porque debe ser crítica y desmitificadora, una Historia social de la literatura ha de ser todavía aquí relativamente tradicional en su forma.

Todo lo cual, paradójicamente, significa que quien pretenda escribir la historia «social» de una literatura cualquiera, a más de aceptar que, en nuestro mundo, ello significa decidirse a jugar en campo contrario, ha de tener como meta la esperanza de que llegue por fin el día en que podamos quitarle el adjetivo «social» a su historia para quedarnos, lisa y llanamente, con una *Historia de la literatura*.



SIGLO XIX

La investigación sobre la literatura del siglo XIX emprendida por Julio Rodríguez Puértolas parte, como no podía ser de otro modo, del estudio de las condiciones históricas, para *derivar* de ellas las lecturas de aquellas obras y autores —especialmente del Realismo Crítico— en que su labor se ha centrado. La revolución de 1868, el surgimiento del movimiento obrero moderno, la «enredadera» oligárquica que tanto condicionará, hasta frustrar en gran medida, la *modernización* del país, soñada por los regeneracionistas, la restauración borbónica —y su *turrón*—; así como el debate intelectual provocado por la ruina definitiva de la ilusión «imperial», las razones de la *airada* reacción de los *jóvenes* pequeñoburgueses del 98, el pesimismo y la «mano de hierro» necesaria que se propugna desde el regeneracionismo, etcétera; se convierten, pues, en coordenadas imprescindibles para interpretar —y explicar— las obras y las trayectorias de un Benito Pérez Galdós, paradigma del Realismo Crítico, o de un Leopoldo Alas, *Clarín*; y de todas aquellas obras que más allá del realismo tradicional —de tipo costumbrista— amplían los campos de visión del mundo, hasta abarcar incluso los sueños —frustrados—, o la fantasía regeneradora, de varias generaciones.

Fortunata y Jacinta, por ejemplo, obra central del periodo, con una lectura así *historizada*, dejaría de ser sólo una «historia de casadas» para reconocer que Galdós «pone al descubierto [...] el comercio de Madrid, alto y bajo [...] el proceso y los mecanismos gracias a los cuales se ha formado la potente oligarquía mercantil-financiera»: afirma Julio Rodríguez Puértolas en su *Galdós: Burguesía y revolución*.

Este compromiso con lo real lleva a la toma de posiciones cada vez más radicales —tal es el caso de Galdós—; las fronteras entre los realismos son otros de los centros de interés en las obras sobre este periodo. El riguroso y detallado análisis histórico-literario de las obras, y de los fenómenos históricos y sociales le han permitido a Julio Rodríguez Puértolas desmontar, además, estudios y visiones fundamentados en frágiles bases teóricas y estilísticas. En el Estudio preliminar de *El caballero encantado*, sin ir más lejos, repasa la crítica recibida tradicionalmente por esta novela de Galdós bajo el significativo epígrafe «Miseria de la crítica».

La realidad, en efecto, es «materia novelable»; pero también para el crítico. Sin embargo, la realidad, a menudo, se nos oculta y soslaya; por eso, Julio Rodríguez Puértolas sigue rastreando, también en este periodo de la historia social y literaria española, las huellas de aquellas obras rechazadas o ninguneadas por la crítica oficial, como sucede con *El caballero encantado*, considerada tradicionalmente poco menos que producto de la senilidad y enajenación del autor. Aunque, en realidad, «la confianza del autor de *El caballero encantado* en el pueblo y en una auténtica renovación revolucionaria del país, [se enfrenta] a la más que obvia tendencia autoritaria y mesiánica del regeneracionismo», afirma en el Estudio preliminar de su edición; y, además, avanzando, en parte, la senda estética que transitará la novela del siglo XX, cabría añadir.

BIBLIOGRAFÍA

- 1965: «La generación del 98 ante la juventud española de hoy». En: *Centenario de Miguel de Unamuno, Spanish Thought and Letters in the 20th Century*, Vanderbilt University (EEUU), 429-438.
- 1975: *Galdós: Burguesía y Revolución*. Madrid: Turner.
- 1977: Estudio y edición de *El caballero encantado*, de Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra.
- 1982: «*El amigo Manso*, novela política. Galdós y la “tercera vía”». En: *Nuevo Hispanismo*, 2, 57-71.
- 1983: Estudio y edición de *Trafalgar*, de Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra.
- 1986: «Rosalía de Castro: “suspirillos germánicos” y algo más». En: *Actas del Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, vol. III, Santiago de Compostela, 343-351.
- 1987: «Realismo, realismos, realidad: entre espejos anda el juego». En: *Príncipe de Viana*, 18, 319-329.
- 1989: «*Fortunata y Jacinta*». En: *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, 289-298.
- 1989: «*Misericordia*, una novela antiburguesa». En: *Actas Congreso Internacional sobre Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 365-377.
- 1989: «*Fortunata y Jacinta*, novela libertaria». En: *Actas III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 187-196.
- 1990: «Notas sobre los críticos de Galdós: ultramontanos, fascistas y modernos varios». En: *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 209-225.
- 1993: «Galdós, *El caballero encantado* y los caminos de Castilla». En: *Caminería Hispánica II*. Guadalajara: AACHE, 427-434.
- 1994: «La novela realista española». En: *Historia de la Literatura Akal. La Edad Burguesa, 1830-1914 Literatura Fascista Española. Textos*, vol. II. Madrid: Akal, 367-387.
- 1994: «Quien manda, manda: la ley y el orden en *Fortunata y Jacinta*». En: *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 92-102.
- 1996: «Galdós: literatura y sociedad». En: *Asociación Cultural Galdós*. Madrid: XXI.
- 1999: *El Desastre en sus textos. La crisis del 98 vista por los escritores contemporáneos*. Madrid: Akal.
- 1999: «La crisis del 98. Una visión aragonesa». En: *Turia*, 47-48, 255-273.
- 2001: «Tendencias de la literatura española en la época de Valle-Inclán» En: *Encuentros en la diáspora. Homenaje a Carlos Blanco Aguinaga*. San Cugat del Vallès: GEXEL, 69-80.
- 2004: «Cuba en la última serie de *Episodios Nacionales* de Galdós». En: Donatella Ferro (coord.), *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*. Universidad de Venecia. Roma: Bulzoni, 263-272.
- 2004: «*Clarín*: literatura y modernidad». En: *Actas Congreso Internacional Leopoldo Alas «Clarín» en su centenario (1901-2001): espejo de una época*. Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 121-146.
- 2006: Estudio y edición de *El caballero encantado*, de Benito Pérez Galdós. Madrid: Akal.
- 2007: Estudio y edición de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós para el Instituto Cervantes, edición digital.

FORTUNATA Y JACINTA, ENTRE LA LIBERTAD Y EL ORDEN (1989)

I.- Una novela libertaria.

Parece evidente que en *Fortunata y Jacinta* hay una presencia, como de trasfondo, de una acuciante realidad sociohistórica en la España de la época, el anarquismo, y ello a través de diversos mecanismos, que van desde alusiones directas a sucesos del momento hasta simples pero significativas palabras de varios personajes. Recordemos que la acción de la novela (publicada en 1886-1887) tiene lugar entre 1869 y 1876, esto es, desde la fecha en que se promulga la constitución radical subsiguiente a *La Gloriosa* hasta pocos meses antes de la proclamación de la de 1876, la de la Restauración. Entre ambas fechas, recordemos también, han ocurrido algunas cosas de importancia al respecto, dentro y fuera de España: 1869, creación de la sección española de la *Asociación Internacional de Trabajadores*; 1870, primer congreso obrero; 1870-1871, la *Comuna* de París, debate y condena de la *Internacional* en las Cortes Españolas; en 1873, una vez proclamada la República, epidemia de cantonalismo y sublevación anarquista de Alcoy... El *Partido Socialista Obrero Español*, por otro lado, no sería fundado hasta 1879, tres años después de la muerte de Fortunata. A la luz de tales datos, no puede extrañar que al marqués de Casa-Muñoz «lo que le tiene el alma en un hilo es que se levante la *masa obrera*»¹. Tampoco sorprende que, desde otra perspectiva, Juan Pablo Rubín «descubra» en cierto momento el anarquismo, esto es,

que la mejor organización de los Estados es la desorganización; la mejor de las leyes la que las anula todas, y el único gobierno serio el que tiene por misión no gobernar nada, dejando que las energías sociales se manifiesten como les da la gana. La anarquía absoluta produce el orden verdadero, el orden racional y propiamente humano (II. 42).

Juan Pablo Rubín, más adelante, «embistió contra la propiedad individual», de tal modo que parecía haberse dado «un atracón de lecturas prudhonianas» (II. 433). Mas Rubín, como tantos otros y como habremos de ver, será finalmente asimilado por la Restauración. Quizá sea en este sentido el personaje más representativo José Izquierdo, tío de Fortunata, y el de más carga irónica, si atendemos a su apellido. Tras participar —según él— en todos los motines y sublevaciones populares, desde la liberal de 1854 hasta la anarquista alcoyana de 1873 y el cantón de Cartagena (pero también en las partidas carlistas de la misma época), y después de abogar apocalípticamente por la destrucción de Madrid y la liquidación de los políticos republicanos «por moderaos» (I. 345), acaba

¹ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (edición de Francisco Caudet; Madrid, 1983, dos vols.; Cátedra), 1.296. En adelante cada cita de la novela con volumen y página de esta edición entre paréntesis. Esa «masa obrera» de que habla el marqués se había *desmandado*, en efecto, en Alcoy; cf. Friedrich Engels, «Los bakunistas en acción», en Marx-Engels, *La revolución española* (Moscú, s.f., Ediciones en Lenguas Extranjeras), pp. 183-221.

—suprema ironía— como modelo de los pintores de tema histórico de la Restauración (I. 348-349).

Por otro lado, y ya en otro sentido, que los personajes de la novela han internalizado los problemas del anarquismo parece claro si atendemos a lo dicho por varios de ellos con referencia a otros, personajes aquellos pertenecientes siempre a la alta burguesía (Jacinta, Juanito, Guillermina). Y así, Jacinta piensa lo siguiente acerca de su marido y las mujeres (Fortunata entre ellas) que tanto atraen al *Delfín*: «¡Si yo pudiera ganarle de una vez para siempre y derrotar en toda la línea a *las cantonales*...!» (I. 293). Y en otro lugar, cuando descubre la traición final de su marido con Fortunata: «¿Qué sabes tú lo que es la ley? ¡Farsante, demagogo, anarquista!» (II. 53). Además, a Juanito se le califica, precisamente, de anarquista al comienzo mismo de la novela, de modo irónico (I. 105). Y él mismo, cuando decide abandonar a Fortunata en el capítulo titulado «La Revolución vencida», piensa:

Y no puedo parecerme a éste y el otro y el de más allá, que viven en la anarquía [...] En fin, que no pudo ya más, y hoy mismo se acaba esta irregularidad. ¡Abajo la república! (II. 75-76).

Con otros matices, pero bien conocidos, se expresa Guillermina, la *rata eclesiástica*, con relación a Fortunata:

Veo que usted no tiene atadero... con esas ideas pronto volveríamos al estado salvaje [...] Usted no tiene sentido moral (II. 250-251).

Y así dice el narrador en cierto momento, también sobre Fortunata:

[...] añadió la señora de Rubín, volviendo a exaltarse y a tomar la expresión del anarquista que arroja la bomba explosiva para hacer saltar a los poderes de la tierra (II. 250).

Todo lo dicho hasta aquí es pertinente con objeto de mostrar dos cosas. Una, ya mencionada, el trasfondo de la realidad anarquista de la novela, y cómo incluso personajes de la categoría de Jacinta o Guillermina utilizan conceptos ya entonces tópicos que identifican anarquismo con libertinaje y con *anarquía* en su sentido peyorativo y burgués. Dos, que ha de quedar claro no que Galdós esté propugnando unas tesis anarquistas, pero sí *libertarias* en su sentido más radical. Pues *Fortunata y Jacinta* es, en efecto, la novela de la libertad y para la libertad.

Es preciso acudir, en primer lugar, al proceso de «domesticación», esto es, de asimilación, al que se ve sometida Fortunata, previo a su matrimonio con Maximiliano Rubín. Proceso paralelo a otra domesticación de más envergadura, la de la propia nación española tras el sexenio liberal y los golpes militares que conducen a la Restauración en la persona de Alfonso XII, un rey fabricado por la burguesía conservadora². Así lo entiende, con toda claridad, don Baldomero Santa Cruz:

Veremos a ver si ahora, ¡qué dianches!, hacemos algo; si esta nación entre por el aro [...] ¿Qué me dices del rey que hemos traído? Ahora sí que vamos a estar en grande (II. 51, 70).

2 Cf. Carlos Blanco Aguinaga, «On the Birth of Fortunata», *AG*, III (1968), p. 15.

Y Guillermina Pacheco, por su parte: «Lo hemos traído con esa condición: que favorezca la beneficencia y la religión» (II. 52). En efecto, y como se ha dicho³,

Y a partir de aquí, precisamente, tras tanto «desorden», metidos ya en cintura no sólo Juanito, sino también los progresistas, los federalistas y los libertarios, van a empezar los diversos intentos de educar a Fortunata.

Por ejemplo, los de la familia Rubín, los de una pequeña burguesía que, de acuerdo con la conocida ley, sigue las ideas dominantes marcadas por la clase dominante. Pues Maxi, sin ir más lejos, defiende «los principios fundamentales de toda sociedad» (II. 434): la *naturalidad* burguesa de que «las cosas son así», de los valores impuestos por la oligarquía de turno. La propia doña Lupe, *la de los pavos*, tiene, entre otras especialidades, la de domesticar para sus propios fines a jovencitas como Papitos:

Me la traje a casa hecha una salvajita, y poco a poco le he ido quitando mañas [...] Pero con mi sistema la voy enderezando. Porrazo va, porrazo viene, la verdad es que sacaré de ella una mujer, en toda la extensión de la palabra (I. 545-546).

Esa tendencia de doña Lupe se acentúa ante Fortunata:

La pasión de domesticar se despertaba en ella delante de aquel magnífico animal que estaba pidiendo una mano hábil que la desbravase (I. 583).

Tenía que enseñarle todo, modales, lenguaje, conducta [...] Quería doña Lupe que Fortunata se prestase a reconocerla por directora de sus acciones en lo moral y en lo social, y mostraba desde los primeros momentos una severidad no exenta de tolerancia, como cumple a profesores que saben al pelo su obligación (I. 660-661).

Mas todo intento de asimilación de Fortunata resultará, finalmente, inútil —no así el de su hijo—, como veremos al tratar de su muerte. Lo que Fortunata *es* y lo que Fortunata *siente* es más fuerte que las presiones de la sociedad, aunque no sin contradicciones y no sin que en algún caso fundamental parezca aceptar la asimilación e incluso alguna tentación burguesa básica, como la del matrimonio y la «honradez»:

¡Casarme yo!... ¡Pa chasco!... ¡Y con este encanijado!... ¡Vivir siempre, siempre con él, todos los días... de día y de noche!... ¡Pero calcula tú, mujer..., ser honrada, ser casada, ser señora de Tal... persona decente...! (I. 495).

Y una vez que Fortunata ha caído en esa *tentación*, la gran pregunta: «¿Pero es verdad que estoy casada yo?...» (I. 686). La respuesta, definitiva y rotunda, vendrá al poco, cuando le dice a Juanito Santa Cruz las palabras acaso más impresionantes de toda la novela, y más *libertarias*: «Mi marido eres tú... Todo lo demás... ¡papas!» (I. 690)⁴. Y

3 Carlos Blanco Aguinaga, *La Historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós* (Madrid, 1978; Nuestra Cultura), p. 69; cf. también 76.

4 Cf. Anthony N. Zahareas, que habla del «desafío casi anárquico» de Fortunata, «El sentido de la tragedia en *Fortunata y Jacinta*», *AG*, III (1968), p. 26.

más adelante, monologando acerca de su situación, a punto de tener un hijo de Juanito y pensando en todo ello y en Jacinta

Dirá que es mujer legítima... ¡Humo! Todo queda reducido a unos cuantos latines que le echó el cura, y a la ceremonia, que no vale nada... Esto que yo tengo, señora mía, es algo más que latines; fastidiése usted... Los curas y los abogados, ¡mala peste cargue con ellos!, dirán que esto no vale... Yo digo que sí vale; es mi idea. Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca (II. 409).

Extraordinario párrafo, en que Fortunata ha descubierto dos cosas tan *libertarias* como fundamentales: la diferencia entre el matrimonio social y convencional, con curas y abogados, y la relación libre y *natural*; lo *natural* frente a la *naturalidad* burguesa. En otros momentos de lucidez, Fortunata —manipulada por tantas gentes y de tan diversos modos— «figurábase ser una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre» (I. 686); o «me traen y me llevan como una muñeca» (I. 693). En fin, cuando consigue reaccionar frente a las manipulaciones y frente a la cosificación, Fortunata es capaz de decir cosas como éstas: «Yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo» (I. 690); «pueblo nací y pueblo soy; quiero decir, ordinariota y salvaje» (II. 94). Sin embargo, se ve sometida a terribles presiones, incluso por la *vía divinal*. No es posible olvidar el episodio de las Micaelas, con aquella visión de un Dios burgués —es decir, un Dios utilizado por la burguesía e internalizado ya por Fortunata. Un Dios, en efecto, portavoz también de la *naturalidad* burguesa, de la estratificación y del orden social; un Dios *restaurador* (cf. más abajo): las leyes humanas y divinas, como dicen varios personajes de la novela, está contra Fortunata y su libertad.

Se hace ya preciso tratar de las relaciones entre Fortunata y Mauricia *la Dura*, a quien la primera conoce en las Micaelas; Mauricia, a quien bien puede considerarse como una mujer del pueblo con conciencia social y de clase —si bien de modo en ocasiones incoherente y contradictorio—, es decir, con aquello justamente de que carece Fortunata, y de la cual es, en algún modo y en este sentido, su conciencia. Véanse algunas ideas de Mauricia:

Pero a la que nace pobre no se la respeta, y así anda este mundo pastelero [...], que no se rían de ti porque naciste pobre (I. 632).

Vete arrepintiendo de todo, menos de querer a quien te sale de entre ti, que esto no es, como quien dice, pecado. No robar, no *ajumarse*, no decir mentiras; pero en el querer, ¡aire, aire!, y caiga el que caiga. Siempre y cuando lo hagas así, tu miajita de cielo no te la quieta nadie (II. 180).

La pobre siempre debajo, y las ricas pateándole la cara (II, 198).

Mauricia parece así la contrafigura de Fortunata, coincidentes ambas —junto con Feijoo, dicho sea de paso— en sus ideas acerca del amor. Pero Mauricia, el modelo, será destruida en primer lugar, y Fortunata quedará sola, sin esa extraña amistad y solidaridad

ofrecidas por *la Dura*. Los destinos de ambas mujeres del pueblo se entrecruzan «no sin misterio», como diría Cervantes. Mauricia, independiente, arisca, alborotadora, finalmente muere asimilada por el sistema por la vía religiosa, en una espectacular escena en que participan Guillermina Pacheco y el padre Nones (II. 224-225), en un incansable y acuciante asedio, los mismos que intervendrán inútilmente en la muerte de Fortunata. Y ello pese a la frase que antes de morir exclama Mauricia, en uno de sus últimos y vanos momentos de rebeldía: «A mí no me puede nadie» (II. 197)⁵. Y por otro lado, Fortunata, que ha sido juguete de quienes la han rodeado en vida, dependiente de todos ellos, muere libre, sin confesión. En dos aspectos, sin embargo, serán iguales las dos amigas: en su necesidad de libertad y en el destino de sus respectivos hijos. Dos vidas y dos muertes desiguales y cruzadas, pero un mismo sentimiento: el de la libertad y el del amor, también como ejercicio de esa misma libertad. Mas es en el destino de sus hijos donde Fortunata y Mauricia parecen irremediabilmente unidas. Pues como ya se anunciaba al comienzo de la novela —ante el espectáculo de la tienda de la Cava Baja—, «la voracidad del hombre no tiene límites, y sacrifica a su apetito no sólo las presentes sino las futuras generaciones gallináceas» (I. 181-182). Y así, la hija de Mauricia, con la intervención de la inevitable Guillermina, será *protegida* por Jacinta y arrebatada a su madre; será internada en un colegio apropiado y vestida «como una señorita» (I. 66), pues, dice Jacinta:

Es preciso que vaya aprendiendo los buenos modales... su poquito de francés, su poquito de piano... Quiero educarla para maestra o institutriz, ¿verdad? (I. 67).

Y por otro lado, bien conocido es lo que ocurre, paralelamente, con el hijo de Fortunata y de Juanito Santa Cruz. La hija de Mauricia será educada para «maestra»: convenientemente domesticada y asimilada contribuirá, sin duda, a reproducir el sistema, a su continuación; el hijo de Fortunata, entregado al matrimonio Santa Cruz,

lejos de ser [...] representación simbólica de una síntesis armónica, no es sino ejemplificación final del control de la burguesía sobre el presente y también sobre el futuro de altos y bajos⁶.

Ocasionalmente he hablado ya del amor de *Fortunata* y *Jacinta*, unido de modo necesario al concepto de libertad. Ya ha sido mencionado algo de lo que piensa Mauricia al respecto, así como también de lo que opina Fortunata, pero conviene recordar dos ejemplos más de esta última. El primero: «Querer a quien se quiere no puede ser cosa mala» (I. 693). Y el segundo:

Lo que Fortunata había pensado era que el amor salva todas las irregularidades, mejor dicho, que el amor lo hace todo regular, que rectifica las leyes, derogando las que se le oponen (II. 79).

5 Nótese algo sin duda revelador. Si inicialmente Galdós compara el rostro de Mauricia con el de Napoleón antes de ser Primer Cónsul, esto es, con el Napoleón todavía revolucionario (I. 607), cuando está enferma, asediada y vencida, a punto de morir, lo compara con el de Napoleón en Santa Helena (II. 175).

6 Julio Rodríguez Puértolas, *Galdós: Burguesía y Revolución* (Madrid, 1975, Turner), p. 58.

Pero es don Evaristo Feijoo quien articula con toda claridad esta idea de amor y libertad, en su famoso «curso de filosofía práctica». He aquí, por ejemplo, su concepto de lo que habitualmente se califica como infidelidad:

Lo que llaman infidelidad no es más que el fuero de la Naturaleza que quiere imponerse contra el despotismo social (II. 114).

Y su definición del amor:

El amor es la reclamación de la especie que quiere perpetuarse, y al estímulo de esta necesidad tan conservadora como el comer, los sexos se buscan y las uniones se verifican por elección fatal, superior y extraña a todos los artificios de la Sociedad [...] Todo lo demás es música; fatuidad y palabrería de los que han querido hacer una Sociedad en sus gabinetes, fuera de las bases inmortales de la Naturaleza [...] Por eso me río yo de ciertas leyes y de todo el código penal social del amor (II. 115).

Y, en fin, con palabras tan semejantes a otras ya citadas de Mauricia:

Porque no me entra ni me ha entrado nunca en la cabeza que sea pecado, ni delito, ni siquiera falta, ningún hecho derivado del amor verdadero [...] La verdad, si me dicen que Fulano hizo un robo, o que mató o calumnió o armó cualquier gatería, me indigno, y si le cogiera, créelo, le ahogaría; pero vienen y me cuentan que tal mujer le faltó a su marido, que tal niña se fugó de la casa paterna con el novio, y me quedo tan fresco (II. 103).

Amor y libertad; esto es, amor y libertad *naturales*. «Por encima de todo la Naturaleza», dice Juan Pablo Rubín (II. 42). «Contra la Naturaleza no se puede protestar», exclama Maxi (II. 461). «Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca», proclama Fortunata (II. 409). Pues lo que ocurre es que «nada es bueno ni malo por sí», como señala Feijoo (II. 118); los conceptos de *bueno* y *malo* son conceptos sociales, no naturales. Sin duda, como ha dicho Karl Marx,

Las sensaciones, pasiones, etc., del hombre, no son sólo determinaciones antropológicas en sentido estricto, sino verdaderamente afirmaciones ontológicas del ser (Naturaleza)⁷.

El resultado, en *Fortunata* y *Jacinta*, es que muchos de sus personajes no imaginan siquiera la relación directa —y dialéctica— entre Humanidad y Naturaleza; otros, como Feijoo, no buscan sino soluciones individuales y por lo mismo tan ambiguas como contradictorias; otros, en fin, como Fortunata y Mauricia, intuyen elementalmente u también angustiosamente esa relación, o al menos la necesidad de esa relación. De este modo no hay

solución del conflicto entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre [...], del litigio entre existencia y esencia, entre objetivación y autoafirmación, entre libertad y necesidad, entre individuo y género⁸.

⁷ *Manuscritos: Economía y Filosofía* (Madrid, 1974; Alianza), p. 176.

⁸ Karl Marx, *ibid.*, p. 143.

Sin embargo, Fortunata tiene conciencia de que el amor «no depende de la voluntad ni menos de la razón» (I. 488), esto es, de que es *un ejercicio natural de la libertad*, pues como dice Maxi, «al amor no se le dictan leyes» (II. 465); «el mundo no vale nada sino por el amor. Es lo único efectivo y real; lo demás es figurado» (II. 221). Lo demás: los conceptos que la sociedad impone, que la clase dominante impone como falsamente *naturales*. El resultado, sigue diciendo Maxi, es que

No somos dueños de nuestra vida. Estamos engranados en una maquinaria, y andamos conforme nos lleva la rueda de al lado (II. 426).

Pero esa maquinaria —como en el caso de los «laberintos» del *Quijote*— tiene sus constructores y manipuladores, que tanto Cervantes como Galdós se cuidan de poner al descubierto. En el segundo caso, bastaría recordar los asistentes a la cena de Navidad de 1873 en casa de los Santa Cruz (I. 403-404).

¿Es posible concluir, después de todo lo dicho hasta aquí, que en *Fortunata y Jacinta* asistimos al fracaso de la libertad? Es cierto que buena parte de los personajes son destruidos, y muchas veces al estilo cervantino⁹. Pero más allá de fracasos, destrucciones, domesticaciones y asimilaciones posibles, no debemos olvidar que la Historia no es estática ni mecánica. Objetivamente, históricamente, cuando termina *Fortunata y Jacinta*, la Restauración ha vencido: cuando Galdós publica su novela, ese mismo sistema se ha establecido sobre bases que parecen firmes por entonces. *Objetivamente, históricamente*, Galdós no podía escribir sino lo que escribió. Mas ahí queda lo que dice Maxi camino del manicomio de Leganés, una vez que su libertad interior no ha podido ser asimilada: «No encerrarán entre murallas mi pensamiento» (II. 542). Pues *Fortunata y Jacinta* es, en última instancia, una defensa apasionada y consciente de la libertad, de la necesidad de una *utopía libertaria*. Hay que tener en cuenta que poco después, en 1888, aparece *Miau*, en que don Ramón Villaamil, el perfecto burócrata y servidor del Estado, descubre también la libertad. Y que años después, en 1909, se publica *El caballero encantado*, ataque directo en nombre de la libertad contra un sistema ya en descomposición, y que asimismo en 1909 dirige Galdós su manifiesto *Al pueblo español*, donde exclama: «no temamos que nos llamen anarquistas o anarquizantes»¹⁰.

Fortunata y Jacinta, novela de la libertad, de la utopía libertaria. Como decía nuestra querida y hermosa Fortunata, con su atractivo simplismo, «cuando lo natural habla, los hombres tienen que callar la boca». Pues ella tenía, según afirma Maxi, «el sentimiento de la liberación» (II. 306).

II.- «Quien manda, manda»: la Ley y el Orden

Como ha escrito Carlos Blanco Aguinaga,

Todo lo que les ocurre a Fortunata y a los demás, les ocurre dentro del contexto de un difícil proceso histórico que va desde el optimismo liberal popular que trae y provoca *la Gloriosa*, con su consiguiente «caos», hasta el «orden» restablecido por los dos golpes militares en que se fundará la «legalidad» restaurada¹¹.

9 Cf. Rodríguez Puértolas, *op. cit.*, pp. 61-92.

10 Cf. Víctor Fuentes, *Galdós, demócrata y republicano* (Santa Cruz de Tenerife, 1982, Cabildo Insular y Universidad de la Laguna), p. 84.

11 Blanco Aguinaga, *op. cit.*, p. 54.

Y ciertamente que nada de eso puede lograrse sin que también sea restaurado el «orden público», paralelo de un «orden moral», uno y otro impuestos por la clase dominante. Famosa es la obsesión conservadora por la «tranquilidad» ciudadana, obsesión meridianamente reflejada en frases como «la calle es mía», proferida por ministros de la Gobernación o del Interior de seguramente todos los tiempos. Y así, en *Fortunata y Jacinta* será la calle símbolo y realidad de la libertad popular; en germanía, en efecto, *calle* es sinónimo de libertad (Barcia, 1879, I). Ello lo saben y experimentan, por ejemplo, Mauricia y Fortunata una vez dejado el encierro de las Micaelas:

Cuando vio la calle, sus ojos se iluminaron con fulgores de júbilo, y gritó —«¡Ay, mi querida calle de mi alma!». Extendió y cerró los brazos, cual si en ellos quisiera apretar amorosamente todo lo que veían sus ojos. Respiró después con fuerza: paróse mirando azorada a todos lados, como el toro cuando sale al redondel. Luego, orientándose, tiró muy decidida por el paseo abajo (Mauricia, I. 655).

Siguiendo luego su vagabundeo camino, saboreaba el placer íntimo de la libertad, de estar sola y suelta siquiera poco tiempo. La idea de poder ir adonde gustase la excitaba, haciendo circular su sangre con más viveza [...] Conveníale sacudirse, tomar el aire. Bastante esclavitud había tenido dentro de las Micaelas [...] El principal goce del paseo era ir solita, libre (Fortunata, I. 685).

Ahora bien, esa identificación de calle y libertad es precisamente lo que la clase dominante no tolera. Y así, en *Fortunata y Jacinta* hay una referencia constante a las calles de Madrid, vigiladas en todo momento por las fuerzas del Orden Público al servicio del sistema instituido, y que inspiran un respetuoso temor en los ciudadanos. Véase la actitud de una pareja de policías con Maxi, ensangrentado y con la ropa destrozada después de ser agredido por Juanito Santa Cruz:

[...] aparecieron dos individuos de Orden Público, que viendo a Maxi en aquel estado, le recibieron muy mal. Pensaron que era un pillete, y que los golpes que había recibido le estaban bien merecidos... Le cogieron por el cuello de la americana, con esa paternal zarpa de la justicia callejera [...]; el polizonte apretó la zarpa, como expresión de los rigores que la Justicia humana debe emplear con los criminales [...] (I. 708-709).

En otro momento, Fortunata, sentada en el brocal de la fuente de la Puerta del Sol, medita en sus problemas personales y «un individuo de Orden Público la miró con aire suspicaz» (II. 85); la propia Fortunata resume la opinión popular acerca de la policía con una simple y rotunda expresión: «perros guindillas» (II. 488). En otro orden, doña Nieves, asidua del café de San Joaquín y punto fuerte del mercado de San Ildefonso

se hacía respetar de los guindillas, protegiendo al débil contra el fuerte y a los contraven-
tores de las Ordenanzas urbanas contra la tiranía municipal (II. 41)¹².

12 La Ley y el Orden llegan a niveles más altos de los hasta aquí vistos, y los disidentes políticos aparecen, claro está, apropiadamente tratados. Así dice doña Lupe *la de los pavos* ante la prisión de su sobrino Juan Pablo, ocasional conspirador carlista: «Entraron los de la policía en la casa de esa mujer con quien vive ahora, ¿te vas enterando?, y después de registrar todo y de coger los papeles, trincaron a mi sobrino, y en el Saladero me le tienes [...], a

Pues lo que ocurre, como dice el narrador, no es otra cosa que «dondequiera que hay hombres, hay autoridad» (II. 16). Además, y bien curiosamente, en *Fortunata y Jacinta* mueren o desaparecen todos los personajes que creen en la libertad (Mauricia y Fortunata como ejemplos máximos), y son asimilados de modo apropiado los que bien pueden llamarse pseudolibertarios (José Izquierdo, genialmente transformado por Galdós en modelo de cuadros históricos tradicionales; Juan Pablo Rubín, convertido por la Restauración en gobernador de una provincia). Por otro lado, quienes ejercen alguna clase de autoridad, aunque sea en mínimas parcelas, lo hacen de tal modo que se consideran infalibles. Así habla doña Bárbara Arnáiz al disponer el matrimonio de su hijo Juanito:

¿A ti te cabe en la cabeza que pueda yo proponerte nada que no te convenga?... No. Pues a callar, y pon tu porvenir en mis manos. No sé qué instinto tenemos las madres, algunas quiero decir. En ciertos casos no nos equivocamos; somos infalibles como el Papa (I. 192).

Y Juanito acepta el matrimonio con Jacinta impuesto por su madre, convencido de que ésta «tenía tratos con el Espíritu Santo, y que su proyecto era un verdadero caso de infalibilidad» (I. 193). Mas también doña Lupe *la de los pavos* tiene algo de papal, como piensa Fortunata después de haber sufrido uno de sus autoritarios sermones: «Esta mujer quiere ser el Papa [...] y con tal que la hagan Papa se aviene a todo» (II. 299). En esta «moral despótica» (*ibid.*) de doña Lupe y en esa «infalibilidad» de doña Bárbara se transparente sin duda, y bien irónicamente —otro dato histórico más en una novela repleta de ellos— uno de los grandes y controvertidos temas de la época, la declaración del dogma de la infalibilidad papal, hecho ocurrido en 1870, y paralelo de la condena, algo anterior, del liberalismo y del socialismo. Por lo demás, el autoritarismo que Galdós va desvelando en el entramado social de la burguesía restauradora, y que, como vemos, acude incluso al ejemplo vaticanista, viene todavía de más arriba, del propio dios «burgués», que le habla así a Fortunata en el famoso episodio de las Micaelas:

Yo te he dado el único bien que puedes esperar. Con ser poco, es más de lo que te mereces. Acéptalo y no me pidas imposibles. ¿Crees que estamos aquí para mandar, verbigracia, que se altere la ley de la sociedad sólo porque a una marmotona como tú se le antoja? [...] ¿Te parece fácil que Yo haga casar a los señoritos con las criadas o que a las muchachas del pueblo las convierta en señoras? [...] Me pedís unos disparates que no sé cómo los oigo [...] con que resignarse [...] con que, cuidadito... (I. 643-635).

La Ley y el Orden de la Restauración son así impuestos autoritaria y amenazadoramente por un entramado de poder que empieza en Dios mismo y termina en el último *guindilla* municipal.

Así las cosas, no puede sorprender que los personajes de *Fortunata y Jacinta* aludan en todo momento y como un verdadero *leit-motiv* a policías, jueces, cárceles y demás representantes inmediatos e instituciones de orden social represivo. Cierto, no todos lo

todos los presos de anoche... han cogido a mucha gente... les van a mandar nada menos que a las islas Marianas» (I. 683). El régimen provisional surgido del golpe militar contra la República prepara de este modo la pacificación restauradora, eliminando *extremistas* de todo signo.

hacen de igual manera, y se hace preciso diferenciar al menos tres categorías: a) el grupo de los que mandan *naturalmente* por su pertenencia a la clase dominante; b) el grupo de pequeños burgueses que imitan a «los de arriba», que quisieran también mandar y que lo hacen en su reducido ámbito; c) las gentes del pueblo o desclasadas, que han internalizado los conceptos ideológicos dominantes y los manifiestan de modo más o menos consciente.

Al primer grupo pertenece, sin duda, el núcleo formado por la familia Santa Cruz y sus parientes. Don Baldomero, el mismo que ante el golpe militar de Pavía que acabó con la República dijera aquello de que «el Ejército había salvado *una vez más* a la desgraciada nación española» (I. 430), era, como explica el narrador, hombre a quien «lo progresista no quitaba lo autoritario (emblema de los tiempos)» (I. 191). Además, su categoría social le permite expresarse así:

Lo mejor es que yo hable hoy mismo con el Gobernador, que es amigo nuestro. Nos mandará acá una pareja de Orden Público, y en cuanto llegue hombre o mujer de malas trazas con papel o recadito, me lo trincan y al Saladero de cabeza (*ibid*).

Conviene tener en cuenta que don Baldomero dice esto en mayo-junio de 1870, pero también que ya antes de *la Gloriosa* sus relaciones con el Poder eran igualmente amistosas. En efecto, como consecuencia de la participación de Juanito en los sucesos de la *Noche de San Daniel* (10-IV-1865) es encarcelado el *Delfín*, mas al día siguiente está ya en la calle gracias a la intervención de «su papá, sujeto respetabilísimo y muy bien relacionado» (I. 102). Y tanto, que visitó directamente al a la sazón ministro de la Gobernación, el notorio reaccionario Luis González Bravo, quien «dio al punto la orden para que fuese puesto en libertad el revolucionario, el anarquista, el descamisado Juanito» (I. 105). La consecuencia es clara: la gran burguesía conserva, más allá de cambios de régimen, el necesario poder económico y social. Pues don Baldomero «pensaba en el 73 lo mismo que había pensando en el 45; es decir, que debe haber mucha libertad y mucho palo» (I. 287). Recuérdese también su frase tras el golpe de Martínez Campos: «¡Venga leña!» (II. 53). Sin duda: como el narrador dice con referencia al mismo caballero, «*quien manda, manda*» (I. 428). De lo que en este sentido piensa doña Bárbara, su esposa, ya se ha dicho algo más arriba. ¿Y Juanito? Bastará recordar que en cierto momento declara ser capaz de «hasta recurrir a la policía» (II. 65) si la pobre Fortunata da en perseguirle. Algo semejante afirma su mujer, la dulce Jacinta, quien declara airadamente dirigiéndose a su rival: «No comprendo que no se la ha mandado... a la galera, porque la justicia... porque no hay justicia» (II. 252). Acaso la frase más rotunda y finalmente más reveladora sea la de don Manuel Moreno-Isla, pariente de los Santa Cruz, quien dice con toda decisión que:

En España no hay más que tres cosas buenas: la Guardia Civil, las uvas de albillo y el Museo del Prado (II. 70).

Es el mismo personaje que, medio en broma medio en serio, ante los ataques crematísticos de la rata eclesiástica, exclama que «me veré en el caso de llamar a una pareja» (II. 242). Pero quizá sea precisamente doña Guillermina Pacheco el paradigma de la clase

dominante en cuanto a la teoría y la práctica de la Ley y el Orden. Por ejemplo, así lleva a las Micaelas a la pecadora Felisa y a otras tales:

La cazó, puede decirse, en las calles de Madrid, echándole una pareja de Orden Público, y sin más razón que su voluntad, se apoderó de ella. Guillermina las gastaba así, y lo que hizo con Felisa habíalo hecho con otras muchas, sin dar explicaciones a nadie de aquel atentado contra los derechos individuales (I. 628).

Esos *derechos individuales* son los reconocidos y protegidos por la Constitución, pero véase, además, cómo doña Guillermina consigue sacar a Mauricia de las «garras» de unos tremendos protestantes:

Don Horacio dijo [...] que haría valer sus derechos luteranos ante el Tribunal Supremo: amoscose la otra, doña Malvina sacó el libro de la Constitución, a lo que replicó Guillermina que ella no entendía de constituciones ni de libros de caballerías. Por fin, acudió la católica al Gobernador, y el Gobernador mandó que saliese Mauricia del poder de Poncio Pilatos, o sea de don Horacio (II. 165-166)¹³.

La *rata eclesiástica*, además, tiene elementos colaboracionistas entre las clases populares, como el sillero de la casa de Mira el Río, 11:

—Ya véis, gateras, lo que *vus* dice la señorita. Que *vus* estéis quietos, que *vus* estéis callados, que si no, *vus* llevará a todos a la cárcel.

—Tiene razón el maestro Curtis —dijo la fundadora poniendo la cara más severa que le fue posible—. A la cárcel van atados codo con codo, si no se portan hoy como es debido [...] (II. 183).

Lo cierto es que a doña Guillermina, como a los demás componentes de su clase —ya hemos visto otros casos— la obedecen los representantes de la autoridad:

[...] bajó al portal y habló con el de Orden Público que allí estaba. Todos los individuos de este Cuerpo que conocían a Guillermina, la obedecían como al mismo Gobernador. Total, que el piano tuvo que salir pitando [...] (II. 188)¹⁴.

Ya sabemos que la *rata eclesiástica* colaboró con Jacinta en el intento de compra del primer y falso *Pituso*, así como en quitarle a Mauricia su hija con el fin de «educarla» convenientemente. También amenaza con apoderarse del hijo de Fortunata al final de la novela:

13 Y la historia continúa: «Don Horacio, como inglés que sabe respetar las leyes, obedeció la orden del Gobernador, reservándose su derecho ante los tribunales» (II. 167). Ciertamente que también el pastor hubo de llamar al poco «a los de Orden Público» (*ibid.*), debido a que Mauricia sufrió de improviso uno de sus violentísimos ataques.

14 Sobre que los agentes del orden están al servicio de la burguesía, véase el caso de Cirila, casada con un policía ahora con un mejor trabajo aún, conseguido por Juanito a cambio de la participación en el asedio de la recién casada Fortunata (I. 666).

Si usted no se enmienda, tendremos que mirar por él (II. 487).

Si no le cría bien, le pondremos ama; y en último caso, hasta le recogeremos para tenerlo con nosotras (II. 489).

Y afirma con argumento definitivo:

Tenemos que dar parte a la policía, para evitar que [Fortunata] haga cualquier barbaridad (II. 511).

Pues, como ha dicho muy poco antes,

Aquí no se hace más que lo que yo mando —declaró la santa con aquel ademán y tono autoritarios a los cuales nadie se podía oponer— [...] Usted se calla y obedece... Yo pago y dispongo [...] (II. 511).

Real, verdadero, incontrovertible imperativo categórico: *yo pago y dispongo, usted se calla y obedece*. ¿Es posible explicar con mayor claridad la naturaleza del poder burgués?¹⁵.

El grupo dominante hasta aquí visto se complementa con lo pensado, dicho y hecho por su *clientela*, representada en este caso por Plácido Estupiñá. Ya al principio aparece como espolique y fiel servidor de la familia, y más en concreto de doña Bárbara, comprando artículos varios para la señora y discutiendo con tenderos y vendedores «con despotismo» (I. 259); si cree que quieren engañarle, Estupiñá amenaza «con el teniente alcalde, con la inspección municipal y hasta con la horca» (*ibid.*) Investido finalmente de la autoridad de administrador de la finca en que vive Fortunata, se aparece a los inquilinos con el recibo del mes «en tono de déspota asiático que dicta una orden de pena de muerte» (I. 405). «Tiranístico», como dice de él Fortunata (II. 406; cf. también 407) Estupiñá cuida de que se cumpla la Ley y el Orden impuestos desde arriba en el pequeño territorio de poder en él delegado «con ademanes policiacos» (II. 471), amenaza con el juez y la cárcel a Segundo Izquierdo y actúa en todo momento autoritariamente (II. 525) con quienes considera inferiores.

El mundo de la pequeña burguesía está perfectamente representado por la familia Rubín. Todos, en efecto, manifiestan sus tendencias autoritarias de uno u otra manera y en mayor o menor grado, destacando de modo especial doña Lupe, pese a sus ideas liberales y su odio a, por ejemplo, el carlismo. Ello por fidelidad a la memoria de su difunto marido más que por otra cosa (cf. I. 547-548). El narrador explica con toda claridad el carácter autoritario de la viuda de Jáuregui —y en más de una ocasión—, carácter dominado por el deseo

De dirigir la conducta ajena, resplandeciendo en el consejo y en todo lo que es práctico y gubernativo (I. 532).

15 A los ejemplos de autoritarismo anteriores, añádase, en tono menor, el de Ramoncita, la sobrina de Jacinta, ante la presencia del primer *Pituso* (cf. I. 408).

Se pirraba por proteger, dirigir, aconsejar y tener alguien sobre quien ejercer dominio (I. 582).

Para ella no había mayor gloria que tener alguien sobre quien desplegar autoridad (I. 583).

El dirigismo, dominio y autoridad de doña Lupe se ejerce de modo *natural* sobre gentes como la joven criada Papitos, en caso ya visto. La entrada de Fortunata en el ámbito familiar de los Rubín proporciona a doña Lupe nueva y extraordinaria ocasión de poner en práctica su afán de dominio; con «moral despótica» (II. 299),

Sentía la señora de Jáuregui el goce inefable del escultor eminente a quien entregan un pedazo de cera y le dicen que modelo lo mejor que sepa [...] Quería doña Lupe que Fortunata se prestase a reconocerla por directora de sus acciones en lo moral y en lo social (I. 660-661).

Bien conocido es el resultado de los intentos de *la de los pavos* para «domesticar» a Fortunata. Parece obvio que Galdós traza un paralelismo entre las campañas autoritarias de doña Lupe y el proceso histórico que vive el país con la Restauración. Además de lo ya dicho, véase lo siguiente, manifestado por la tía de Maxi durante su enfrentamiento final con Fortunata:

¿Pues qué? ¿Han tocado ya a emanciparse? Estás fresca. ¿Crees que se te va a tolerar ese cantonalismo en que vives? ¡Me gustan los humos de la loca esta!... Ya te arreglaré, ya te arreglaré yo (II. 376).

Frente a las ilusiones de emancipación y de libertad, la intolerancia y ese amenazador «ya te arreglaré yo», no muy diferente a la realidad del momento restaurador: Pavía, Martínez Campos, Cánovas, están presentes en esa frase de doña Lupe. Lo cierto es que ella, y lo que representa, teme el cantonalismo y la revolución, del mismo modo que el marqués de Casa-Muñoz teme, como ya se vio, que «se levante *la masa obrera*» (I. 296). Ya antes, al declarar Maxi su intención de casarse con Fortunata y alterar así la Ley y el Orden de la familia Rubín, doña Lupe, desconcertada momentáneamente, descubre «una fuerza efectiva y revolucionaria delante de su fuerza histórica» (I. 538). Frente a peligros tales, *la de los pavos* sueña con gozar de un poder total, absoluto:

¡Ah!, si yo gobernara, si yo fuera ministra, ¡qué derechos andarían todos! Si esta gente no sabe..., si salta a la vista que no sabe (II. 154).

Derechitos, esto es, como antes ha dicho, *porrazo va, porrazo viene*, enviar a los posibles rebeldes «a la galera», «llamar una pareja» (I. 499), «avisar a una pareja de Orden Público para que me lo trinquen» (I. 529)...

Condigno pariente de doña Lupe¹⁶, como ya se dijo, es su sobrino Juan Pablo Rubín, quien tras actividades varias de poca monta fue por breve tiempo inspector de Policía en

16 Doña Lupe, además, es de las gentes que «disfrazan con las retóricas sociales las brutalidades del egoísmo humano» (I. 532).

provincias (I. 451); obtuvo después otro puesto oficial, «cosa de cárceles o presidios» (I. 452); fue conspirador carlista (I. 453-454, por ejemplo), y, en fin, acabó por aceptar el «turrón alfonsino» (II. 123). Mas lo cierto es que Juan Pablo

Tan pronto sentía en su espíritu, sin saber por qué ni por qué no, frenético entusiasmo por los derechos del hombre; tan pronto se le inundaba el alma de gozo oyendo decir que el Gobierno iba a dar mucho estacazo y a pasarse los tales derechos por las narices (I. 453).

Abandonadas sus veleidades carlistas, sin embargo,

Conservaba las ideas autoritarias y la opinión de que no se puede gobernar bien sino dando muchos palos [...] Decía que su ideal era un gobierno de leña [...], un hombre de riñones, un tío de mucho talento con cada riñón como la cúpula del Escorial (II. 28-29).

Pareciera como si Juan Pablo Rubín hubiera descubierto, *avant-la-lettre*, lo mismo que propugnara Joaquín Costa tiempo después, es decir, un «cirujano de hierro» para España, necesidad característica de la pequeña burguesía inestable¹⁷. A todo ello une este Rubín otro elemento bien típico de la confusión ideológica pequeño-burguesa, el mesianismo:

Saldrá el hombre que hace falta, un tío con un garrote muy grande y con cada riñón... así (II. 37).

Sin embargo, Juan Pablo oscilará todavía violentamente en sus ideas político-sociales, y antes de su conversión final pasará por su conocida fase libertaria y destructora (cf. II. 43, 433-434). Mas no se olvide: tal arrebato de Juan Pablo Rubín proviene, sencillamente, de encontrarse en la más total ruina económica. Al poco, incorporado al sistema restaurador, asimilado por el nuevo Régimen, será nombrado «gobernador de una provincia de tercera clase» (II. 445), y su ideario volverá a cambiar radicalmente, pues «gobernar un pedazo de país es el mayor de los deleites» (*ibid.*) Y regresará a sus orígenes autoritarios; la Ley y el Orden burgueses contarán así con otro defensor:

Apurar hasta lo último el espíritu conciliador; y cuando se cargara de razón, levantar el palo y deslomar a todo el que se desmandase... Mucho respeto a las instituciones sobre que descansa el orden social. Cuando va cundiendo el corruptor materialismo, es preciso alentar la fe y dar apoyo a las conciencias honradas. Lo que es en su provincia, ya se tentarían la ropa los *revolucionarios de oficio* que fueran a predicar ciertas ideas. ¡Bonito genio tenía él! [...] Aceptaba con la condición de que no le pondrían veto a la persecución y exterminio de los pillos... «A muchos que mangonean ahora les he de llevar *codo con codo* a la cárcel de partido [...]» (II. 446.).

17 Cf. para esto lo dicho por mí en la introducción a *El caballero encantado* de Galdós (Madrid, 1982; Cátedra), pp. 32-34.

Y de la misma forma que la moral formal de la clase dominante exige que, por ejemplo, Juanito Santa Cruz abandone definitivamente a Fortunata –*La Revolución vencida*–, Juan Pablo Rubín pone también en orden su vida y abandona asimismo a la mujer con quien vivía. He aquí sus argumentos:

¿No comprendes que no me puedo presentar en mi capital de provincia con una mujer que no es mi mujer? ¡Qué diría la alta sociedad, y la pequeña sociedad también, y la burguesía!... Me desprestigiaria, chica, y no podríamos seguir allí. Esto no puede ser. Pues estaría bueno que un gobernador, cuya misión es velar por la moral pública, diera tal ejemplo. ¡El encargado de hacer respetar todas las leyes faltando a las más elementales!... ¡Bonita andaría la sociedad si el representante del Estado predicara prácticamente el concubinato! Ni que estuviéramos entre salvajes [...] Tu chachito se vería en el caso de cogerte [...], de cogerte y mandarte para acá por tránsitos de la Guardia Civil (II. 447-448).

Sin duda: la Guardia Civil, *ultima ratio*, y no sólo para Juan Pablo Rubín.

Menos espectacular es el caso del cura Rubín, carlista convencido, pero no tanto que no esté dispuesto a aceptar alguna canonjía proporcionada por el nuevo régimen alfonsino (II. 215), y que se limita, como dice el narrador, a practicar

Su apostolado por fórmulas rutinarias o rancios aforismos de libros escritos por santos a la manera de él, y había hecho inmensos daños a la humanidad arrastrando a doncellas incautas a la soledad de un convento, tramando casamientos entre personas que no se querían, y desgobernando, en fin, la máquina admirable de las pasiones (I. 565).

El cura Rubín considera que la imaginación es «la loca de la casa» (I. 566), algo despreciable. Y sí, contra la imaginación, contra el amor y, en fin, contra la libertad, conspira el padre Rubín. Ni siquiera el propio Maxi, el mismo que acaba la novela con aquello de «no encerrarán entre murallas mi pensamiento» (II. 542) escapa a la práctica del autoritarismo al intentar «educar» a Fortunata, y colaborando en su «purificador» encierro en las Micaelas. Acaso su auténtica creencia, más allá de locuras verdaderas o imaginarias, sea la manifestada en algunas rotundas frases dirigidas a Fortunata: «O estás conmigo o estás contra mí» (II. 318); «eres mía» (II. 321).

Otros personajes del mundo pequeño-burgués, al margen ya de la familia Rubín, no piensan ni actúan de modo muy diferente. Así el empleado medio cesante don Basilio Andrés de la Caña, que anuncia la inminente restauración monárquica en la persona del príncipe Alfonso, el cual «por supuesto [...] tiene que venir con la estaca» (II. 38). Y en la escena que sigue a la agresión que Fortunata lleva a cabo contra Aurora, la nueva amante del *Delfín*, intervienen personajes varios que utilizan el típico y amenazador recurso de acudir a la Policía para acabar con el escándalo. Así Pepe Samaniego:

Oiga usted, mujerzuela: ahora mismo va usted a la cárcel... ¡Eh! Llamar a una pareja [...] No me puedo contener... ¡Eh! Llamar a una pareja [...] A la prevención [...] Allí se entenderá con el juez (II. 481-482).

Y la madre de Aurora «A la cárcel», gritaba ronca doña Casta (II. 482). Y don Evaristo Feijoo, el inteligente Feijoo, ¿escapa acaso a esa tendencia autoritaria que permea la vida, actitudes y pensamiento de los protagonistas de la novela? Ciertamente, con su «Curso de filosofía práctica» pretende asimismo educar a Fortunata, aunque se trate de una *pedagogía*, como se ha dicho, que quiere basarse en el respeto, la libertad y la franqueza¹⁸.

En el grupo popular, y en diversos niveles de desclasamiento social¹⁹, figuran personajes varios como Mauricia la Dura, la familia Ido del Sagrario, los tíos de Fortunata, y ella misma. Por lo que respecta a la cuestión que aquí interesa, Mauricia parece ser la persona menos ordenancista de la novela, y ello bien en consonancia con quien representa en gran medida el deseo y la necesidad de libertad. Pese a lo cual, también exterioriza en alguna ocasión los modales autoritarios, como cuando en cierto momento trata a Papitos «del modo más despótico: Mira, Chiquilla, si no te largas verás» (I. 666). Pero es don José Ido del Sagrario, el que a tantas curiosas ocupaciones se dedica para poder sobrevivir junto a los suyos, quien en el grupo de los desclasados mejor ha asimilado las ideas dominantes en cuanto a la Ley y el Orden:

Porque mire usted, cuando el pueblo se desmanda, los ciudadanos se ven indefensos, y francamente, naturalmente, buena es la libertad; pero primero es vivir. ¿Qué sucede? Que todos piden orden. Por consiguiente, salta el dictador, un hombre que trae una macana muy grande, y cuando empieza a funcionar la macana, todos la bendicen. O hay lógica o no hay lógica [...] ¿Quiere esto decir que yo sea partidario de la tiranía? [...] No, señor. Me gusta la libertad; pero respetando [...] y que cada uno piense como quiera; pero sin desmandarse, sin desmandarse, mirando siempre para la ley [...] (II. 421).

Destacan en el discurso de Ido algunas ideas ya vistas en otros personajes; no es la de menor significancia lo que bien puede llamarse «teoría de la dictadura», además de aquello otro de «sin desmandarse, sin desmandarse», tan semejante a frases conocidas de épocas varias del tipo *libertad pero no libertinaje*. Con un padre de ideas tales no puede extrañar que la hija de Ido, que conduce a Jacinta y a Guillermina por los recovecos de la casa de Mira el Río, 11, actúe con el resto de la chiquillería y con otros vecinos de modo bien sintomático:

[...] Convirtiéndose en individuo de Orden Público. No dejaba acercar a nadie; quería que todos los granujas se retiraran y ser ella sola la que guiase a las dos damas hasta arriba [...] Su anhelo era marchar delante [...] «Vaya dónde se va usted a poner, tía bruja!... Afuera, o la reviento de una patada» [...] «Qué tropa, Dios!», exclamó la zancuda con indignación de celador de ornato público (I. 320-321).

El narrador, en fin, califica todo ello como de «amonestaciones de una autoridad tan celosa» (I. 321.).

Breve mención merece aquí Segunda Izquierdo, tía de Fortunata, que ante la desaparición del hijo de su sobrina —entregado ya a los Santa Cruz— amenaza a Plácido

18 Cf. Carlos Blanco Aguinaga, *op. cit.*, pp. 78-79.

19 Cf. sobre esto mi libro *Galdós: Burguesía y Revolución*, pp. 32-33 y 44-45.

Estupiñá con «dar parte a la justicia» (II. 524). Mucho más interesante es el caso del hermano de Segunda, José Izquierdo, auténtico ejemplo de *lumpen*²⁰, quien después de una borrascosa vida de radicalismo político (en ocasiones más imaginada que real) lo que en verdad desea para terminar sus días es una portería de Ministerio, acaso porque como señala irónicamente Guillermina Pacheco,

Ya se ve... No puede olvidar que ha sido ministro de la Gobernación, es decir, que le quisieron nombrar...; aunque me parece que se convino que todo ello fue invención de esa gran cabeza (I. 373)²¹.

Lo cierto es que lo que José Izquierdo quería no era otra cosa que «ponerse uniforme con galones» (I. 372), con lo cual conseguiría dos cosas: vivir del presupuesto nacional y ejercer cierta suerte de autoridad «gubernativa». En otro orden, es bien significativa la violenta escena final de Mauricia en las Micaelas, en que monjas y curas rivalizan en el autoritarismo ante *la Dura* (I. 648-656), y en donde destaca de nuevo la repetida frase de «*quien manda, manda*», dicha esta vez por una monja. Y en fin, tampoco nuestra querida y desgraciada Fortunata se libra de la obsesión autoritaria. Y por cierto que Galdós hubiera incurrido en un impensable error histórico y social si Fortunata, en efecto, no cayera en la misma tentación, pese a todo, que otros personajes de la novela²². Es justamente Fortunata quien ante su amiga Mauricia, enferma próxima a morir, pronuncia también la ya conocida expresión «*quien manda, manda*» (II. 199). Aparte de lo cual, Fortunata manifiesta en más de una ocasión el autoritarismo impuesto por el sistema; a su criada Encarna la amenaza con que si no cumple adecuadamente con sus deberes de vigilar la puerta del piso, ocurrirá lo siguiente:

Si no nos obedeces, ¿sabes lo que hacemos? Pues cogerte y mandarte a la cárcel. Y no creas que te van a sacar: allí te estarás lo menos, lo menos, tres años y medio (II. 412).

También amenaza con «la cárcel» (II. 481) a su última rival, a Aurora. Pero más importante es la tremenda internalización que Fortunata lleva a cabo del autoritarismo oficial cuando después de su discurso con Jacinta ve a ésta y a Guillermina e imagina lo que hablan:

¿Qué dirán, Dios mío, qué dirán? Me parece oírlas... Que soy un trasto y que me debían mandar a presidio (II. 209).

Con todo, la más espectacular aceptación —consciente o inconsciente— por parte de Fortunata del sistema de valores y de la estructura social burguesa no son sus conocidas «tentaciones» y las mencionadas internalizaciones, sino algo en verdad impresionan-

20 Cf. *op. cit.* en nota 18, pp. 45-58.

21 Las referencias a la actuación de José Izquierdo en el cantón de Cartagena, a lo que alude Guillermina, en I. 344-345.

22 Esta no es, claro, la única tentación burguesa de Fortunata; cf. Peter Goldman, «Feijoo and Mr. Singer. Notes on the *aburguesamiento* of Fortunata», *REH-PR*, IX (1982), pp. 105-113 (Número especial en homenaje a Stephen Gilman).

te que ocurre una vez nacido su hijo, Juan Evaristo, recibe la visita de Estupiñá. El cual se descubre la cabeza ante el niño, y Fortunata dice:

Eso es, saluda a tu amito. Él te protegerá como te han protegido sus abuelos y su padre (II. 457).

En efecto, no es posible expresar más meridianamente y con menos retórica al menos tres cosas: 1) la situación de dependencia de Estupiñá con relación a la familia Santa Cruz; 2) la aceptación por parte de Fortunata de esa dependencia como algo *natural*; 3) la aceptación por parte de Fortunata de que su hijo habrá de continuar la línea familiar de los Santa Cruz y, además, de que en él se reproducirá el sistema y sus estructuras de poder. De modo que parece claro que la oligarquía controla, maneja y utiliza la teoría y la práctica del autoritarismo —identificado, sin duda, con el poder—, y a sus agentes de diverso tipo, mientras que los pequeños burgueses reproducen el sistema y las ideas dominantes de la clase dominante, al igual, o de modo muy semejante, que ocurre con los representantes de las clases populares. Y no olvidemos, por último, que varios lugares de encierro parecen simbolizar aquella sociedad y aquella España. Uno, el manicomio de Leganés, donde será internado Maxi. Otro, el convento de «arrepentidas» de las Micaelas. Otro, el internado donde es educada la hija de Mauricia. El cuarto, en fin, y definitivo, el cementerio. Pero no sólo eso. Además, y como ha sido visto en todo lo anterior, la cárcel. Y además en el otro mundo, el Infierno (II. 247). La Ley y el Orden de la restauración burguesa, sin duda. Pues, en efecto, *quien manda, manda*.

GALDÓS, DEMÓCRATA Y REPUBLICANO¹

1

Como es bien conocido, la proyección política de la obra de Galdós llega a su máxima irradiación con el estreno de *Electra*, obra cuya repercusión política tuvo unas dimensiones únicas en nuestra historia literaria, y que incluso contribuyó a la caída de un gobierno, el del conservador Azcárraga, en 1902². Con esta pieza, llega el escritor canario al dintel que franqueará en 1907 cuando se lanza a la participación directa en la política. En 1906 es bien patente el giro reaccionario que el joven Alfonso XIII imprime a la monarquía: la ley de Jurisdicciones imprime un carácter militarista al régimen; los gobiernos liberales de Moret y Marqués de la Vega de Armijo se estrellan en el problema religioso (al ser incapaces de hacer progresar el proyecto sobre las Asociaciones, intento de reglamentar la entrada de órdenes religiosas extranjeras en España) y preparan así el camino a la ola reaccionaria del largo gobierno de Maura³. En el campo de los republicanos, éstos han perdido el impulso revolucionario que tuvieron en 1903, sus divisiones se acentúan con la crisis de la Unión republicana y la dimisión de Salmerón, el último de los patricios republicanos.

En esta coyuntura histórica, Galdós, por su popularidad y por el mismo significado democrático de su obra, aparece para algunos de los dirigentes republicanos como la posible figura aglutinante del movimiento. En el otoño de 1906, la prensa republicana y progresista (fortalecida por la publicación de *España Nueva*, de Rodrigo Soriano y por la creación de la Sociedad Editorial de España, que agrupó los diarios *El Imparcial*, *El Liberal* y *El Heraldo*, de Madrid) propone un Homenaje nacional a Galdós, que el Gobierno rehúsa convocar⁴. En 1907 vuelve Maura al Poder dispuesto a hacer una política autoritaria; desde Gobernación, Juan de La Cierva se apresta a amañar las elecciones de diputados, comicios en los que -con las derechas a la ofensiva- intervienen, descaradamente, el Clero y hasta el mismo Papa. Es entonces precisamente cuando Galdós se declara republicano y entra a figurar, como tal, en la Candidatura de Diputados a Cortes por Madrid.

1 Publicado en 1982 como introducción a un conjunto de textos de Galdós.

2 Sobre el éxito de *Electra* y sus repercusiones políticas contamos con el documentado estudio de Jossette Blanquat, "Au temps d'*Electra* (Documents galdosiens)", *Bulletin Hispanique*, LXVIII, n. 3-4. De la acogida que la obra tuvo como lectura, son en extremo significativos los datos que nos da Berkowitz de que la primera edición de 10.000 ejemplares se vendió en dos días y la segunda de 20.000 en dos semanas, *op. cit.*, p. 368.

3 Para la reconstrucción del clima político en que se inserta la acción de Galdós, me valgo de la prensa periódica de la época, especialmente de los diarios de tendencia democrática, *El Liberal* y *El País* y de la publicación de tendencia conservadora, *El año político...* de Soldevilla.

4 Véase, «El homenaje a Galdós», *España nueva*, 16-11-1906, y «El homenaje a Galdós», *El Heraldo*, 17-11-1906.

El conocido documento en que nuestro escritor se adhiere al campo republicano -la carta dirigida a Vicenti, director de *El Liberal*, el 6 de abril de 1907, tan aireada por la prensa democrática- abre la serie de los escritos que recojo.

Después de declarar su amor entrañable al pueblo de Madrid, como testimonian sus treintaicinco años de «trato» espiritual con él, expresa allí que su paso a la política está motivado por un sentimiento soberano, el patriotismo; no el retórico, sino el que «encontramos a todas horas en el corazón del pueblo». Va a la política -no a una carrera fácil y lucrativa, propia de la clase «que nos conduce y pastorea como a un dócil rebaño»- «como función elemental del ciudadano y como final de una vida de abnegación, «sin más recompensa que el goce que nos produce el cumplimiento del deber». La cuestión de la ley de Asociaciones ha sido la causa inmediata de que se extingan sus sentimientos monárquicos -ya amortiguados desde hacía tiempo- y su adhesión al republicanismo, pues le hace ver claramente que el régimen «se obstinaba en fundamentar su existencia en la petrificación teocrática».

Este documento es toda una declaración programática de los móviles que inspiran y guían el compromiso político de Galdós: amor al pueblo, espíritu de abnegación, desprecio de la clase política (a la tribuna del Parlamento, preferirá la de la Prensa y la del Mitin o la Manifestación, a la oratoria o palabra pronunciada, la palabra escrita), convencimiento de que la monarquía es el régimen de la teocracia y la oligarquía, y adhesión total a los principios e ideales democráticos.

El 19 de abril, dos días antes de las elecciones, publica *El Liberal*, con la intención de darlas a conocer a todos los españoles, las palabras leídas el día anterior por Galdós a los republicanos de Madrid. Convencido de que los ensueños regeneracionistas, los anhelos de laicismo y cultura, no podían realizarse en un régimen monárquico entregado a la reacción, Galdós plantea, ahora, el tema de las dos Españas en términos de una opción de regímenes políticos: de un lado, el «triste rebaño monárquico», empantanado en el páramo de la oligarquía, en la ruina y el marasmo; de otro, un pueblo, de nuevo en pie, «con todo el espíritu de libertad y reivindicación que palpita en nuestra historia desde Viriato hasta Prim». Los obstáculos a vencer son la herencia que nos dejó el desgraciado Carlos IV en sus dos hijos, Fernando VII y D. Carlos María Isidro, personificación de dos ideas, que desde el siglo XIX, y por diferentes modos, han entorpecido toda tentativa de cultura. Muertos por las revoluciones y enterrados por las guerras civiles, sus cadáveres siguen saliendo de sus tumbas y visitándonos. Pide Galdós que se los entierre de una vez para siempre, poniendo sobre su tumba, además de todo el granito del Guadarrama, «el mármol en que están grabadas nuestras Constituciones y nuestros derechos, encima la grandeza infinita de la conciencia libre y encima de todo la mano tremenda, justiciera, de la República Española».

Las elecciones se celebran el 21 de abril y, en Madrid, Galdós obtuvo la cifra más alta de votos en el escrutinio auténtico, 16.790, aunque en el oficial se le situó por debajo del candidato conservador con la mayoría de votos. Republicanos y liberales protestaron las ilegalidades cometidas por los conservadores para ganar las elecciones. Es significativo que al poco las primeras palabras que escribe Galdós, diputado electo, sean con motivo del 1 de Mayo. En unos tiempos en que la agitación social está en un primer plano -y en Madrid desfilan, conmemorando dicha fecha, unos 20.000 obreros-, Galdós nos dice que las cuestiones sociales alcanzan preeminencia sobre las políticas; elogia el progreso

del proletariado en el campo de la cultura y de la organización y llama a los trabajadores a tomar la delantera sobre las clases patronales, «que se duermen en la ventaja presente». También invoca a los representantes del «estado llano capitalista» para que aparte de su seno el elemento «estéril y holgazán» -la oligarquía y demás capas parasitarias- «consumidor de los más saneados provechos de la tierra y la industria». Con una alianza interclasista entre el proletariado, las fuerzas de la cultura y los sectores dinámicos y progresistas de la burguesía nacional -núcleo del pensamiento político galdosiano en su etapa de plena madurez- vislumbra Galdós la marcha hacia un porvenir donde aparezcan «confundidas o armónicamente conectadas las tres ruedas de la actividad humana: Arte, Capital, Trabajo». Visión utópica (dando a esta palabra todo su sentido positivo) a la cual consagrará Galdós su acción política y su creación artística hasta la muerte.

Como ya he dicho, Galdós no cree mucho en la política y el parlamentarismo establecidos. En los parlamentarios que viven tan alejados de los verdaderos problemas de la patria, de la que se anuncian como redentores, ve el lado cómico y risible. Y así en el Parlamento, aunque colabora en la elaboración de la política de la minoría republicana, deja que los prohombres políticos (como Azcárate, Melquiades Álvarez, Sol y Ortega) lleven la palabra en los debates; su verbo -repito- se plasma en la palabra escrita y su tribuna es la prensa o el estrado público.

1908 comienza con el fondo de la agitación social y regionalista en Cataluña, que desemboca en un auge del terrorismo, en una parte desencadenado por las fuerzas del orden y la represión (como en el caso de Juan Rull y su banda de dinamiteros, pagados por la policía). Maura, amparándose en esta situación, suspende en Barcelona las garantías constitucionales y presenta en las Cortes un proyecto de ley contra el terrorismo, que, en realidad, tenía mucho de un decreto contra las libertades públicas y revelaba los procedimientos dictatoriales que intentaba implantar su segundo gobierno.

Pero 1908 es, también, el año del Centenario de la guerra de la Independencia; con esta ocasión, Galdós publica dos escritos: el primero, la Alocución que la Comisión Organizadora del Centenario del 2 de Mayo dirige al pueblo de Madrid. En unas fechas en que la cuestión regional -o de las nacionalidades, como diríamos hoy- está a la orden del día, busca Galdós para Madrid méritos que la eximan de su pecado de centralismo. Va Madrid al Centenario con la conciencia de «encarnar el sentir nacional» como lo encarnó en 1808, cuando fue la primera en levantarse contra el Usurpador para recobrar la «Santa Independencia». Contra la fuerza organizada y poderosa del invasor, desarrolló el vecindario de Madrid la suya «libérrima y espontánea», sin jefes; todo ello en una lucha en que ejército y pueblo aparecen mancomunados, con todas las clases sociales «fundidas en maravillosa mezcla de jerarquías en el común tipo popular», cuyo heroísmo y martirio ganó para Madrid la gratitud de España y de la humanidad. El españolismo de Madrid, nos dice, es el más expansivo y sintético, y en la Epopeya de la Independencia concede igual veneración a toda página histórica, llámese Gerona o el Bruch, Zaragoza o Bailén.

Termina la alocución con una nota de protesta social, donde responsabiliza al Estado, que con toda pompa y boato se asienta en Madrid, de la indigencia de esta villa comparada con las otras capitales europeas.

La nota de acritud se acentúa en el segundo escrito. Preocupado Galdós porque advierte en los preparativos del Centenario «escaso fervor y el prurito de encerrarlo en

moldes y formulismos arcaicos», va a buscar en los labios marmóreos de la esfinge del Centenario el verdadero significado de éste. Con la muda esfinge, entra el autor en un diálogo sobre el patriotismo; busca saber si el amor patrio conserva la fuerza para guiar a la Nación en el largo viaje «desde los páramos insalubres a las regiones de vida y sanidad perdurable». En la España oficial, en la opulenta burguesía, que se agrega a los festejantes, no existe el Patriotismo de primer grado; un Patriotismo de segundo grado presidirá la celebración oficial «que ostentará toda la marchita magnificencia del viejo sistema: etiqueta y responso». Pero en Madrid, bajo las pompas de la etiqueta, hay un pueblo que aún siente el Patriotismo de primer grado; pero sobre todo será en Zaragoza, donde por encima de las etiquetas y respuestas, sonará la voz épica que clama sobre las ruinas «para seguir viviendo, seguir creando».

Las premoniciones de Galdós tuvieron cumplida expresión. Con el despliegue de toda su «marchita magnificencia» el viejo sistema celebró el Centenario: Maura acompañando al Rey en la presidencia de la procesión cívica, con todo el cortejo de infantes e infantas, reina madre, princesas, obispos, clérigos y nobles.

El 29 de marzo, los siete diputados republicanos -entre los que se encuentra Galdós- que practican la obstrucción a los proyectos del Gobierno, salen del estrecho recinto parlamentario para ganar el refrendo de la opinión pública en un mitin celebrado en el Frontón Central de Madrid. Concretamente, la obstrucción se hace al Proyecto de Ley de Administración Local, que ha dividido a los republicanos en el Parlamento, razón por la cual los siete llevan su política a la calle. En el mitin, Rafael Calzada lee una carta de Galdós, imposibilitado por motivos de salud de acudir al acto, donde denuncia los artificios que contiene el proyecto de ley para «extinguir el ideal democrático y hacer imposibles las libertades conquistadas». Vuelve a contraponer las dos Españas, la de la «paralización o retroacción» y la de los sentimientos efusivos de amor a la Patria y devoción a los principios democráticos, encarnadas, respectivamente, por el régimen monárquico y los republicanos, que replican a los ideales de muerte del primero, con los ideales de vida.

En mayo, los periódicos liberales, a iniciativa de Miguel Moya, presidente de la Asociación de Prensa, abren una campaña de opinión contra el proyecto de ley de terrorismo que amenazaba, junto a las otras libertades, la de imprenta. Terminada la información parlamentaria, se abre la campaña con un mitin en el teatro de la Princesa de Madrid, el 28 de mayo. El acto al que acudieron juntos los jefes del partido liberal (Canalejas y Moret) y los líderes republicanos (Sol y Ortega, Melquiades Álvarez, Azcárate y Galdós) fue un gran acontecimiento político. Supuso el primer paso hacia la formación de la «unión de las izquierdas o bloque liberal» que tanto contribuiría a hacer del «Maura, no», un clamor nacional.

El mitin, cuyo lema es, según anunciaron los titulares de *El Liberal* al día siguiente, «Todos contra Maura o el resurgimiento del liberalismo español», se abre con una carta de Galdós dirigida a Miguel Moya. Acude Galdós al llamamiento, a formar en el séquito de la España Liberal, que se presenta de nuevo, «tras larga y sombría somnolencia», en «su ser majestuoso». Esta aparición, en un momento histórico en que la reacción gobernante es de «las más tenebrosas y deprimentes», hace revivir las esperanzas. Hay en este escrito un tono de exaltación retórica, profundamente sentido. En su parte central, se dirige Galdós al león, que, a través de los siglos, acompaña a la imagen de la Madre España.

Símbolo histórico de la nacionalidad -«el Cid, el Fuero, la Reconquista, Cervantes»-, que con el correr de los tiempos ha venido a encarnar los principios democráticos. Y le alienta a que no se resigne a ser león de circo ni que se deje someter a que lo enjaulen, sino que, por el contrario, destroce a quienes quieren apartarle del cumplimiento de sus altos fines.

La campaña de mítines se extiende por todas las capitales de España y continúa, aun después de ser derrotado el proyecto, hasta finales de junio. En muchos de estos mítines -Madrid, Orense, Barcelona, San Sebastián- se oye la palabra de Galdós, con la presencia de éste o en un mensaje. Galdós ocupa la presidencia de los actos a los que asiste: es una reconocida gloria nacional, a quien en las presentaciones siempre se le antepone el calificativo de «grande» o «insigne». Sobre todo, se respeta y admira en él, el que -como se elogia en su presentación en el mitin de San Sebastián- «en la edad madura y cubierto de gloria» se lance a «la vida política, soportando las fatigas de la lucha con el brío de la juventud». En Barcelona, Galdós es recibido con un homenaje multitudinario. En estos mítines hace el elogio de la ciudad en donde habla, e historia la lucha de los principios liberales y democráticos contra el absolutismo y la dominación teocrática y caciquil, vivos en el presente y contra quienes incita a la lucha.

A finales del verano, con motivo de otra conmemoración, el aniversario de la Revolución del 68, en una manifestación patriótica celebrada en Santander, Galdós - en una carta leída por Estrany- saca de la historia una lección para el presente. En un momento histórico en que -con palabras de Sol y Ortega- los reaccionarios pretenden pasar una esponja sobre la revolución de septiembre. Galdós, al relacionar las dos fechas, traza un cuadro desolador de la realidad presente: «...como si no viéramos en esta fecha el aniversario glorioso de seres vivos y fuertes, sino más bien la fúnebre memoria de seres muertos, o que en nuestros brazos, no ya fortalecidos, sino debilitados por el tiempo». «Todo está igual y, en muchas cosas, peor que estábamos», es la frase con que concluye el balance de las dos fechas. Sin embargo, su discurso termina con la nota esperanzadora que siempre lleva Galdós a estos actos públicos. Hay una intelectualidad activa que, nutriéndose en el vigor que se encuentra en el pueblo, hará el milagro de que surjan nuevos hombres, más duros y agrios que los del 68; pues para la nueva tarea se necesita superar a los hombres del 68, «en el ardimiento y en la intención».

En noviembre, el recién formado «bloque liberal», en donde se coaligan los liberales, los demócratas y los republicanos de la tendencia moderada de Melquiades Álvarez, eligen Santander para iniciar su campaña de mítines para detener el avance de la reacción. En el acto, Estrany lee el discurso de Galdós, quien respalda la alianza ateniéndose a su fin político circunstancial: salvar los principios democráticos y eliminar, de una vez para siempre, la acción teocrática de la esfera política.

Durante el mes de diciembre el bloque celebra mítines en muchas de las capitales españolas, agitando los sentimientos liberales y democráticos de la Nación. Aunque esta campaña no tiene la unanimidad que tuvo la realizada contra la ley del Terrorismo. Muchos republicanos están en contra del llamado bloque de las izquierdas, pues lo conciben como una maniobra política del liberal Moret: Costa lo repudia y *El Socialista* ridiculiza a sus mítines y a los oradores que exponen las ideas más inconexas en unos «cuantos períodos de relumbrón, pero vacíos de substancia». En estos mítines, en Granada o Almería, fue donde el niño García Lorca debió oír la voz de Galdós «al lado de las engoladuras y de

las otras voces llenas de bigotes y manos con sortijas que derramaban los oradores en la balumba ruidosa del mitin».

En el mitin de Almería, el 27 de diciembre, el propio Galdós lee sus palabras, aunque disculpándose «por carecer absolutamente de facultades retóricas». Justifica el pacto por la urgencia que hay de «oponer el concierto liberal a la bien concertada máquina de la reacción conservadora y frailesca», aunque como republicano sus metas están más allá que las fijadas en la alianza: «Cierto que esperanzas de mayor amplitud alientan en los corazones». La urgencia de la acción de las fuerzas concertadas la expresa con una dramática disyuntiva: «O arrollar al clericalismo o perecer bajo sus pisadas». En esta ocasión, su denuncia de la oligarquía la lleva al terreno social y económico: hay que destruir la oligarquía, «que permite la corriente de la riqueza nacional en dos direcciones exclusivas, la una hacia las manos de clérigos y clerizantes, la otra hacia las arcas de poderosas compañías monopolizadoras».

La campaña de mítines del bloque siguió en los dos primeros meses de 1909, aunque desgajándose de él varios de los liberales conservadores y con fricciones entre republicanos y liberales; la campaña concluyó con un mitin celebrado en Valladolid el 1 de marzo. Este mismo mes un suceso parlamentario daría un mayor impulso y una mayor radicalización a la alianza de las izquierdas. A raíz de los debates sobre el Canal de Isabel II, Sol y Ortega acusó al gobierno de Maura de inmoralidad, dado que los intereses privados que representaba estaban en pugna con los públicos. Y recogiendo el reto de Maura, quien sostuvo que la opinión del diputado catalán sólo representaba la de uno de los 18 millones de españoles, Sol y Ortega convocó una manifestación para que la opinión pública dejara oír su voz. En la nueva campaña que se iniciaba contra Maura y su política reaccionaria, los republicanos llevaban la iniciativa. Moret y Canalejas, jefes liberales que habían impulsado el bloque se niegan a participar, pero los socialistas, aunque no se adhirieron al acto, estuvieron presentes en gran número. La manifestación de la moralidad, celebrada el 28 de marzo, fue un acontecimiento multitudinario como no se había visto antes en la historia de Madrid; según *España Nueva*, 150.000 personas acudieron al acto. El Prado, Recoletos, la Castellana se vieron atestados de gente; la manifestación, encabezada por Sol y Ortega y Galdós, llegó hasta el monumento de Castelar, donde el diputado catalán habló a los manifestantes. Soldevilla, en su *El año político 1909*, nos dice que en la opinión de mucha gente, si Moret, jefe del partido liberal, se hubiera unido a la manifestación, Maura acaso hubiera caído del Poder.

El 5 de abril, envía Galdós al Gobierno Civil una instancia para convocar una «Romería nacional», en donde se celebre el éxito de la manifestación del 28 de marzo y se proteste contra la política de Maura. El acto fue, también, un gran éxito y millares de personas en las orillas del Manzanares vitorearon a Sol y Ortega, Galdós y Rodrigo Soriano. El 2 de mayo se celebraron las elecciones municipales, aplazadas desde 1907, con un gran triunfo republicano en Madrid, Barcelona y en casi todas las capitales y ciudades importantes. En el mitin celebrado el 16 de mayo, en el Frontón Central de Madrid, para festejar el triunfo, el primero en oírse es a Galdós en una alocución leída por Menéndez Pallarés. El tono de Galdós es de exaltación; su palabra recoge el formidable clamor popular de repudio a Maura, escuchado en la manifestación, la romería y, por último, en las elecciones municipales. Habla a los republicanos saboreando la inminencia de la llegada de su hora; la España oficial, monárquica, se le presenta como un organis-

mo enfermo y gangrenado; algo que puede morir de consunción y acabamiento. Llama a los republicanos a prepararse a llenar el enorme vacío que el acabamiento de lo caduco puede dejar en su derredor. «Restaurad la historia de España, estableciendo el agosto, el santo principio de la Soberanía Nacional», son las palabras con las que concluye su alocución.

En julio, el descalabro de la aventura militar en Melilla y la movilización de los reservistas motiva la cólera del país y estalla una revolución acéfala -según la definición de Tuñón de Lara- cuyo punto álgido es la «Semana trágica»⁵ de Barcelona, brutalmente reprimida por Maura y La Cierva. Los diputados republicanos, sobrepasados por los acontecimientos, publican el 28 de agosto un manifiesto, encabezado con la firma de Galdós, en que responsabilizan a las instituciones fundamentales del país del «presente desastre nacional» y piden el cambio de régimen y el inmediato cese del Gobierno de Maura; piden, también, para el día siguiente, la celebración de un mitin y manifestación para reclamar la inmediata reunión de las Cortes y la caída del gobierno. Si se desatien- de su solicitud, convocarán a los Concejales republicanos de todo el país a reunirse en Madrid y a constituirse en Asamblea Nacional. Retórica propuesta en un momento en que la rebelión popular ha sido aplastada y dentro del clima de represión imperante. El 22 de septiembre un nuevo manifiesto de los republicanos de todos los matices y otro de los socialistas abren el camino para lo que será la Conjunción republicano-socialista. Después de pedir el inmediato restablecimiento de las garantías constitucionales y la inmediata reunión de Cortes, el documento republicano llama a una acción común de todos los elementos democráticos, «desde los liberales de la derecha hasta el partido socialista» para, lograr dicho objetivo y frenar la política represiva del Gobierno. Caso de que no se accediese a tales requerimientos, la minoría republicana entendía que había lle- gado el momento de provocar «una honda agitación en el país» a fin de salvar la libertad y los intereses nacionales. Los socialistas hacen las mismas peticiones y añaden que, en un momento en que el Poder está en contra de todas las libertades, el partido socialista, además de su lucha por separado, luchará al lado de todas las fuerzas democráticas que se propongan realizar los fines declarados en el manifiesto.

El 26 de septiembre la voz de Galdós se oye desde las páginas de *El País*. Habla solidarizándose con la protesta de la Asociación de Prensa en contra de la censura: es «una voz más, un corazón más» en la campaña de protesta «contra la tiranía que nos gobierna». El grueso de sus palabras es un alegato -el primero de los varios que escribe- contra la guerra de Marruecos: guerra sin finalidad expresada, hecha sin el sentimiento popular, rompiendo la Constitución y amordazando a la Prensa liberal y democrática. Ponderadamente deslinda Galdós las responsabilidades del Gobierno y del Ejército; anteponiendo la dignidad de éste y de la patria a todo, hace votos para que el Ejército Africano regrese sin haber consolidado las posiciones en donde ha puesto su planta.

5 Sobre la «Semana Trágica» contamos con la obra de Joan Connelly Ullman, *La Semana Trágica, estudio sobre las causas socio-económicas del anticlericalismo en España 1898-1912*, Barcelona, 1912 y, también el libro de Joaquín Romero Maura, *La Rosa de Fuego*, Barcelona, Grijalbo 1975; ambos libros nos dan valiosa información sobre las causas socio-económicas e ideológicas de luchas políticas de aquellos años, que culminan en la «Semana trágica».

Con la escalada de la guerra de África y de la represión, que culminará con el fusilamiento de Ferrer el 13 de octubre, la oposición a Maura se recrudece y se irá haciendo clamor nacional e internacional. El 4 de octubre, Costa hace unas declaraciones acusando a la gestión de Maura de delito «de lesa opinión, de lesa soberanía nacional, de lesa Patria». Y el 6 publica Galdós su alocución «Al pueblo español»⁶. Con eco profético -«Ha llegado el momento de que los sordos oigan, de que los distraídos atiendan, de que los mudos hablen»- y cargada del dramatismo de la situación, su voz -«la más verdadera y profunda de España», como recordara Lorca- clama ante el pueblo español incitándole a contener los desmanes del Gobierno, a que acuda «a levantar un fuerte muro entre España y el abismo». Convoca a toda la nación a la acción rebelde («No temamos que nos llamen anarquistas o anarquizantes, que esta resucitada Inquisición ha descubierto el ardor de tostar a los hombres en las llamaradas de la calumnia») para acabar con el «infamante imperio de la mayor barbarie política que hemos sufrido desde el aborrecido Fernando VII».

Las palabras de Galdós caen en terreno fértil y el clamor nacional e internacional contra Maura amenaza con sofocar a todo el régimen. Y el rey, en una hábil maniobra para asegurar la supervivencia del sistema, cesa al gobierno de Maura, el 21 de octubre, y trae al poder a los liberales con Moret a la cabeza.

2

De acuerdo con lo expresado en sus «manifiestos» del 22 de septiembre -«provocar una honda agitación nacional» si continuaba la política represiva de Maura- republicanos y socialistas habían convocado, con Maura todavía en el poder, una manifestación para el día 24 en Madrid y en diversas ciudades españolas. Esta primera presentación pública de republicanos y socialistas, que terminó ante la estatua de Castelar (con Sol y Ortega y Pablo Iglesias hablando a la gran muchedumbre de manifestantes) se celebró en un ambiente de triunfo y esperanzas. Galdós encabeza el llamamiento a la manifestación que publica la prensa democrática. En él, las fuerzas de la Conjunción expresan su anhelo de apartar para siempre de la dirección del Estado a los poderes que representaba el gobierno de Maura y ofrecen su apoyo al nuevo gobierno, siempre que éste avance en el proyecto de la secularización del Estado y en la implantación de una sociedad democrática. La conjunción de fuerzas republicanas y socialistas viene a proclamar una política nueva.

Ya constituida en Conjunción republicano-socialista, y con Galdós en su presidencia, a finales de octubre y en noviembre, organizan una serie de mítines en muchas ciudades españolas contra el maurismo y en pro de la nueva política: impedir la vuelta de Maura y traer la República. El 7 de noviembre se presenta la Conjunción en Madrid en un mitin en el frontón Jai-Alai, con diez o doce mil personas congregadas en el interior y varios miles más, fuera. Las palabras de Galdós son escuetas: viene a anunciar el «feliz» concierto de republicanos y socialistas y, también, el inicio de la acción conjunta, que supone la unidad de las distintas tendencias republicanas: «Reunidos en un solo haz, la fuerza resultante hará retemblar de alegría el suelo de la Patria». Asimismo -y siempre

⁶ Como tomando el relevo de Costa, ya semi-retirado, Galdós, con esta carta, pasa a ser la figura intelectual de mayor resonancia nacional.

consciente de la necesidad de una alianza interclasista de fuerzas progresistas-, espera la incorporación gradual de las «clases neutras» a la política de la Conjunción.

El primer fruto de esta alianza es la gran victoria de los candidatos de la Conjunción en las elecciones municipales del 12 de diciembre, quienes (con excepción de Madrid en donde perdieron frente a los liberales por un candidato) salieron victoriosos en todas las demás grandes capitales y en muchas poblaciones españolas. 1909, año en tantos aspectos fatídico, finaliza con unos Ayuntamientos de izquierda. En el mitin preelectoral, celebrado en Madrid el 9 de diciembre, Galdós con alegría saborea ya el primer triunfo de la unión entre republicanos y socialistas: «Si atendéis al bullicio de la opinión, oiréis las campanas, que ya repican, celebrando nuestra victoria».

1910 se inicia con perspectivas esperanzadoras para las fuerzas democráticas. Moret parece inclinado a una política progresista que cuenta con el apoyo de la Conjunción. Sin embargo, desde dentro del sistema se trata de que esta política fracase: el ala derechista del partido liberal se opone al liderazgo de Moret y el 9 de febrero, provocada la crisis, el rey nombra un nuevo gobierno presidido por Canalejas, político con una imagen de demócrata que iba a hacer una política de derechas. La prensa democrática y la opinión protestan el cambio de gobierno y la manera autoritaria de resolver la crisis.

El 28 de febrero estrena Galdós, en Madrid, *Casandra*: drama de la lucha a muerte entre la España teocrática y caciquil y la España nueva -personificada por la heroína- en la que ésta saldrá vencedora. Representado en unas fechas de empuje ascendente de la Conjunción, la pieza, cuyo alegórico final es un llamado a liquidar al Poder opresor recurriendo a la violencia justiciera, fue un gran éxito y un elemento importante en la campaña política de la Conjunción con vistas a las elecciones a diputados del 8 de mayo. Galdós, al frente de la Conjunción, juega un gran papel en la organización de esta campaña, en la cual la tentativa unión republicana da nuevas señales de resquebrajamiento. A finales de marzo, habla en un mitin en Valladolid. El panorama nacional ha vuelto a ensombrecerse. Denuncia a un Parlamento que, «en su mayor parte, no es hechura de la voluntad nacional», los incomprensibles cambios de Gobierno, que «obedecen a ridículos ensayos de imperialismo», y el hecho de que la reacción derrocada en octubre «allana, con manos liberales, el camino para recobrar el Poder». Frente a esta situación, se alza la alianza republicano-socialista que, según sus palabras, ha llegado a ser la clave del porvenir y la mayor fuerza política de estos tiempos. Termina Galdós diciendo que no han venido a llorar a los comuneros, sino a cantar su redención con el grito: «¡Revivid, comuneros de Castilla!».

El mes de abril es de agobiante trabajo preelectoral, pues además de los mítines, la Conjunción publica dos manifiestos: uno «A los republicanos y socialistas españoles» y otro «Al pueblo de Madrid», ambos muy posiblemente redactados por Galdós, cuya firma encabeza los dos documentos. En el primero se hace la historia de la Conjunción, se reiteran sus fines -posibilitar la vuelta de la reacción, cambiar el régimen y sacar a la nación del cerco de fanatismo, incultura y miseria en que se consume- y se declaran sus medios de acción: producir una agitación vigorosa, que, sin desatender la obra del Parlamento, lleve la mayor fuerza posible a la acción extraparlamentaria. En el manifiesto al pueblo de Madrid, ya en vísperas de las elecciones y reiterando los mismos objetivos, se hace una llamada a la unidad, a convertir en un clamor los esfuerzos de la Conjunción; termina el documento recordando que se cumplen los cien años, en aquellos

días, de las elecciones para las Cortes de Cádiz, que iniciaron la transformación de la sociedad española.

El 31 de abril, después de acordada la candidatura unitaria de los republicanos, gracias a los esfuerzos de Galdós, se celebró en Madrid un gran mitin de presentación de los candidatos; Galdós, que encabeza la candidatura, exaltó la unidad, condición necesaria para vencer «en la lucha a muerte» entre las dos Españas, y enumeró las líneas fundamentales de un programa mínimo de acción entre las fuerzas conjuncionadas.

Las elecciones se celebran con gran expectativa. Ante el empuje de los conjuncionistas, los liberales, quitándose su careta democrática, van unidos a los conservadores y a otras agrupaciones reaccionarias. En Madrid, el triunfo de la Conjunción fue enorme y toda la candidatura republicano-socialista salió triunfante: Galdós con 42.247 votos y Pablo Iglesias con 40.696, que fue así el primer diputado de la clase obrera que llega al Parlamento. También ganaron los conjuncionistas en muchas capitales (Barcelona, Bilbao, Sevilla, Oviedo, etc) pero el triunfo total -y dentro de aquel sistema no podía ser de otra manera- fue del partido monárquico en el poder.

Aunque en el Parlamento son una minoría de 41 diputados, en las grandes capitales las masas populares votantes están con los republicanos y socialistas. Consciente de la gran fuerza adquirida con las elecciones, la Conjunción celebra su triunfo electoral con un mitin el 15 de mayo en el Frontón Central. Galdós se disculpa por no dirigir la palabra, por carecer de voz, a los asistentes al acto multitudinario y pide a Nougués que lea su mensaje. Afirma que la colosal victoria de Madrid anuncia a España y al mundo entero que «el sentimiento monárquico es ya en esta capital un sentimiento desvanecido». Advierte que, mientras la Conjunción va al Parlamento con un bien determinado programa, los elementos monárquicos ofrecen una composición caótica, «fragmentos mal trabados que han de chocar entre sí con fragor de escándalo y ruina».

En esta ocasión, Galdós es el último en hablar de los diputados electos. Antes de él lo hace Pablo Iglesias, que insiste en la necesidad de la unión y declara que, aunque en el Parlamento se puede hacer mucho, es en la calle, en el comicio popular, donde está el verdadero foco revolucionario. Al «¡Viva la República!» de Galdós con que terminan los discursos sigue un «Grandioso final», que describe *El Liberal*, del 15 de mayo. En una gradería se ponen en pie centenares de hombres, el Orfeón socialista, que entonan «La Marsellesa de los trabajadores». Seguidamente, y del centro de la misma grada, salen, de más de cien gargantas femeninas, los ecos del himno de «La Internacional», entonado por el grupo feminista. La ovación con que se les acoge atruena el espacio durante varios minutos. Más de sesenta banderas se agitan al aire, como último saludo, y se da por terminado el acto.

Con esta victoria electoral, la Conjunción republicano-socialista llega a su ápice; posteriormente, aunque su proyección en la vida política nacional es importante, irá debilitándose, minada por las contradicciones internas de la alianza, por la división de los republicanos, por ser desbordada por las reivindicaciones revolucionarias radicales de una gran parte del proletariado y, en última instancia, porque no existen las condiciones para una Revolución en la España de aquellos años. Como observa Tuñón de Lara, en aquellas fechas, las fuerzas sociales hostiles a la oligarquía actuaban en orden disperso y carecían de madurez.

El 21 de junio, todavía muy próximo el sabor del triunfo conjuncionista, la revista *Por Esos Mundos* publica unas declaraciones de Galdós muy duras y amargas contra los

dirigentes del partido republicano⁷. En la segunda entrega de la semblanza biográfica, en donde aparece dicha crítica, su autor, El Bachiller Corchuelo, aclara que las palabras de Galdós fueron dichas en abril en un momento en que las desavenencias de los republicanos hacían peligrar a la Conjunción ante las elecciones a diputados; el descontento de Galdós, que, que por otra parte fue quien logró superar dichas desavenencias y forjar la candidatura unitaria del triunfo, tenía una gran justificación. De mucha más importancia que estas palabras o las otras, en que Galdós declara que va a pasarse a los socialistas, ambas frecuentemente citadas, es -en esta semblanza que nos trae El Bachiller Corchuelo del autor canario- la figura del Galdós político que emerge de dichas páginas: un hombre entregado a la labor política, «con el fervor de los 20 años y el desinterés de un mártir»; ejemplo de la responsabilidad y el compromiso con que se debe asumir la política, que sintetiza en otras palabras, que, también cita el Bachiller:

«Es muy cómodo decir: la política, ¡qué asco!, como pretexto para no intervenir en ella. Es como si una inundación invadiese los sótanos de una casa y los inquilinos del piso principal se subieran al tejado diciendo: «¡Uf. Qué agua tan sucia! Yo no quiero mancharme sacándola». Y entre tanto el agua fuera reblandeciendo el solar y los cimientos... Pues yo no he tenido inconveniente en bajar al barro sin miedo a que me manche. El absentismo político es la muerte de los pueblos. »⁸

3

La acción en las Cortes y, muy especialmente, en la calle, que inician los conjuncionistas, después de su victoria electoral, no responde a las expectativas que podrían deducirse de dicho triunfo⁹. A finales de junio, dejándose atraer por el trapo rojo del problema religioso, que la oligarquía dominante sabe manejar para desviar hacia el anticlericalismo los golpes que deberían destinarse a las estructuras socioeconómicas de su poder, la Conjunción republicano-socialista convoca para el 3 de julio manifestaciones anticlericales, fácilmente canalizables en apoyo de la política del gobierno de Canalejas en esta cuestión. Galdós encabeza la firma del llamamiento, un documento bastante tibio, dirigido a la opinión liberal y democrática de toda España, en donde la llamada a romper «las ligaduras teocráticas», sin ninguna alusión a quebrantar el poder socioeconómico que las sustenta, pone de manifiesto cómo la Conjunción se deja atraer al engaño «anticlerical».

En cambio, las masas obreras interpretan de otro modo la política que hay que hacer en la calle. Envalentonadas por los resultados electorales, pasan a la ofensiva: en el verano de 1910, se vive un movimiento de huelgas que culmina con la gran huelga general de

⁷ *Por Esos Mundos*, Madrid, junio y julio, 1910.

⁸ *Op. cit.*, julio, 1910, p. 806.

⁹ No contamos todavía con una obra que analice la obra de la Conjunción republicano-socialista, en su conjunto; obra de gran importancia, cuyo intento de crear un movimiento mayoritario interclasista, nacional, popular, democrático y anti-oligárquico, tiene hoy plena vigencia.

Una síntesis de la historia de la Conjunción desde la perspectiva socialista se halla en el libro de Juan Pablo Fusi, *Política obrera en el País Vasco*, Madrid, Turner, 1974. Para la política republicana de aquellos años una valiosa información coetánea es la obra de M. Tato y Amat, *Sal y Ortega y la política contemporánea*, Madrid, 1914.

Vizcaya, que dura desde el 16 de julio al 20 de septiembre¹⁰. La Conjunción tiene poco que ver con este movimiento reivindicativo obrero¹¹. El 14 de agosto se celebra en Santander un mitin de solidaridad con los mineros huelguistas de Bilbao, con asistencia de unas 8.000 personas, entre las que se encuentra Galdós, de quien se lee un mensaje. En sus palabras no hay ni una alusión al conflicto social y sólo se ataca al «martirio» del clericalismo. En las Cortes, los conjuncionistas se ven obligados a apoyar las medidas liberales en materia religiosa del gobierno de Canalejas, y Galdós, que es incluido por indicación de Alfonso XIII en la Comisión oficial para celebrar el centenario de la apertura de las Cortes de Cádiz, escribe una alocución conmemorativa en donde no hay ni una crítica a la España oficial.

La revolución y la proclamación de la República en Portugal, en lugar de aunar más a nuestros republicanos, aumentan su división. El 16 de octubre celebran en Madrid una manifestación de solidaridad con la recién proclamada República portuguesa, en la que participan Galdós y varios diputados; pero otros, como Lerroux, se ausentan. En noviembre, Galdós interviene en un mitin republicano en Alicante; en su llamada a la fraternidad entre todos los republicanos hay un patetismo premonitorio, pues un mes más tarde la Conjunción republicano-socialista va a sufrir su primera ruptura. Lerroux y los radicales la abandonan, después de que en el Parlamento Azcárate e Iglesias reprueban la gestión administrativa de los radicales en el Ayuntamiento de Barcelona.

En enero de 1911, la Conjunción publica un «manifiesto a la opinión» en que ésta trata de aminorar el efecto de la separación de los radicales. Poniendo la moralidad y la justicia por encima de ningún otro interés, se defiende la posición de Azcárate e Iglesias y se critica la retirada de Lerraux y su partido de la Conjunción. Niega el manifiesto que dicha separación suponga la ruptura de la Conjunción, la cual se propone intensificar sus esfuerzos para llegar a su meta final: la instauración de la República. Sin embargo, la discordia entre los republicanos es un hecho. En el mitin de la Conjunción en Sevilla, el 29 de enero, Rodrigo Soriano, cuyo periódico *España Nueva* está trabado en una campaña de injurias con *El Radical* de los lerrouxistas, ataca duramente a Lerroux y los simpatizantes de éste jalonan el mitin con interrupciones. Los republicanos catalanes también estaban divididos entre partidarios de Sol y Ortega y nacionalistas.

En la primavera, el debate en el Parlamento sobre Ferrer y el recrudecimiento de la guerra de Marruecos hacen que la Conjunción se lance a la carga contra el Gobierno. El 23 de abril en un «manifiesto al pueblo» enuncia los supuestos de la campaña que, dentro y fuera del Parlamento, emprenderá contra el Gobierno de Canalejas: la aprobación de urgentes leyes democráticas -como la ley de Asociaciones o la del Servicio militar obligatorio- y la oposición tajante a la guerra de Marruecos. La mayor parte del «manifiesto» es una durísima crítica a la intervención militar en Marruecos, contra la que protestan no sólo como órgano de los partidos republicano y socialista, sino en nombre de «la inmensa mayoría de la sociedad española». Se cierra el manifiesto con una enumeración

10 Sobre esta huelga, véase el libro de Fusi antes citado.

11 Estas afinaciones más sobre la incidencia de la Conjunción en las luchas obreras sólo tienen un carácter provisional y se basan en los documentos publicados por dicha organización; sólo un estudio de la política interior de la Conjunción nos permitiría juicios más sólidos sobre esta cuestión.

La prensa conservadora de la época se apresuró a vincular la huelga minera a «los propósitos revolucionarios de la Conjunción», como documenta Fusi en su obra, p. 300.

de los desequilibrios, en cierto modo tradicionales, de la sociedad española, agravados por la aventura bélica y los «delirios» de la represión de 1909. «España se muere», concluye patéticamente el documento; a remediar sus males se consagrará la obra de la Conjunción, «empleando todos los medios de propaganda y de difusión de energía».

De acuerdo con este propósito, el 2 de mayo dirige una alocución al pueblo español anunciando que batallará, «con patriótico ardor», para hacer realidades las aspiraciones puntualizadas en el Manifiesto del 23 de abril y convocándolo a celebrar manifestaciones y mítines el domingo 7 de mayo. El tema de la protesta contra la guerra de Marruecos fue el dominante en estas elecciones, celebradas en treinta y dos capitales de provincia; la de Madrid estuvo encabezada por Galdós, Azcárate e Iglesias. En el verano, la Conjunción intensifica su campaña contra la guerra, organizando una serie de mítines de protesta. El que abre la campaña se celebra en el Frontón Jai-Alai de Madrid, el 25 de junio -el mismo día en que se inaugura el Congreso Eucarístico-; en él se lee una carta de Galdós, convaliente de su reciente operación de la vista, en donde contundentemente se denuncia la aventura bélica, «que sólo sirve para dilapidar sin freno y para derrochar sin fruto visible la sangre de nuestro proletariado, el primero en el sacrificio, el último en la recompensa». Dentro de la campaña de mítines contra la guerra, se celebró uno el 20 de agosto en Santander con la presencia de unas ocho mil personas. Galdós, imposibilitado por su dolencia de acudir al acto, envió su mensaje. A tono con el carácter de «jornada pacifista» que preside el acto, nos dice que a España le repugnan las tragedias bélicas y que lo que necesita, «para reconstruirse interiormente por el trabajo», es una paz duradera. La bienandanza de las naciones en el siglo XX -expresa, con unas palabras que hoy mantienen toda su dramática actualidad- no puede surgir del choque de las armas; la lucha debe darse en la escuela, en el taller, en las regiones del pensamiento y de la ciencia. A ese batallar conmina a la nación. Y concluye su mensaje dirigiéndose a «los de abajo», a quien toca refrenar «con ataques de entereza las imprudencias temerarias de los de arriba».

Otra vez en el verano la conflictividad social, con mucha mayor virulencia que en 1910, vuelve a sorprender a los Conjunctionistas; los que hablaban de oponerse a la guerra costará lo que costase, no habían previsto los masivos movimientos huelguistas que desembocarían en huelga general en toda España y en actos de un republicanismo exaltado que llevó en algunos lugares de Levante, como Cullera, a intentar implantar la República por las armas. Reprimido el movimiento huelguístico con gran dureza gubernamental, el comité ejecutivo de la Conjunción, reunido en la casa de Galdós en Santander, envía un telegrama de protesta al Presidente del Consejo, alegando que el «movimiento societario» que se desarrolla en España no tiene ni dirección ni alcance político y apunta, tan sólo, a reivindicaciones de la clase trabajadora. Condena la «inhumana represión» y denuncia, también, los preparativos de nuevas operaciones bélicas en Marruecos y requiere que se convoque inmediatamente al Parlamento. Termina la protesta señalando que, en sus medidas represivas, Canalejas emula a los que en otro tiempo -se alude a Maura- merecieron de él «justas y enérgicas execraciones».

La política represiva de Canalejas les sirve a los conjunctionistas para confirmar lo que ya venían anticipando: que Canalejas era un traidor a los principios liberales y democráticos que profesaba antes de su subida al Poder. Y contra su política, llevan a cabo una serie de actos para agitar la opinión y reclamar la reunión de las Cortes y

restablecimiento de las garantías constitucionales. El 29 de octubre celebra la Conjunción un mitin de protesta en Madrid.

El 13 de enero de 1913, la Conjunción publica un extenso documento dirigido al pueblo español, que será su último manifiesto conjunto; Galdós, como presidente, encabeza la lista de nombres del Comité ejecutivo que lo suscribe. Comienza el documento con un recuento de los orígenes de la formación de la Conjunción y de su historia; reitera los dos fines de dicha organización: el primordial, el cambio radical del régimen, y el de realización más inmediata, el de apartar del Gobierno al partido de Maura de 1909. En su fin primordial, el avance de la Conjunción, cuando hace este balance (no sabemos hasta qué grado los firmantes eran conscientes de que estaban realizando el balance de una obra que muy pronto sería historia) ha sido nulo, mientras que en su segundo fin, el inmediato, la labor de la Conjunción ha sido un éxito. De aquí que en este manifiesto no se ocupe para nada del fin primordial y se dedique el cuerpo del escrito a detallar a la nación la última maniobra fallida de Maura para alzarse con el Poder. Termina el documento advirtiendo al partido liberal, desde la oposición, que la Conjunción apoyará los actos en favor de una política que impulse los principios democráticos y liberales que les son comunes y combatirá una política de traición a dichos principios, a la cual el partido liberal se ha mostrado más proclive.

El rey, con su resolución de la crisis y apartando a Maura de la subida al Poder, inicia una liberalización de la política española, que agravará aún más la división de los republicanos y llevará a la ruptura de la Conjunción. El 14 de enero Azcárate acude a palacio a entrevistarse con Alfonso XIII; en febrero, en un banquete reformista, M. Álvarez elogia la conducta del monarca, preparando el terreno para su declaración, en un debate parlamentario de junio, a favor de la accidentalidad de las formas de gobierno, la cual precipita una reunión del Comité ejecutivo de la Conjunción, en donde la mayoría entiende que dicha declaración es contraria a los fines de la Conjunción y, por tanto, M. Álvarez y quienes estén conformes con su declaración no pueden continuar en la organización. Dicha posición obliga a retirarse de la Conjunción a Galdós y Azcárate, junto a M. Álvarez. El 12 de junio, una nota oficiosa de la Conjunción republicano-socialista anuncia que la minoría parlamentaria de la Conjunción queda disuelta «en la forma en que estaba constituida». Y en un nuevo fraccionamiento de la oposición republicana, los reformistas se constituyen en minoría independiente, con Azcárate al frente de ella.

El 23 de octubre, Galdós, ya casi totalmente ciego, anuncia su retirada de la política activa. En un mensaje al banquete de los reformistas en honor de su jefe, M. Álvarez, Galdós se solidariza con el acto, pero, al mismo tiempo declara que no acompañará al nuevo partido «en la gestión directa de los asuntos públicos». La labor en la política activa, que iniciara en 1907, la cierra ahora con unas palabras en las que anuncia su reintegración, por entero, al trabajo literario: «Por mi parte, en conciencia debo decir que pienso seguir hoy y mañana consagrado por entero a mi labor literaria».

En esta despedida política hace hincapié en la necesidad de la implantación de los principios democráticos y declara que en la tarea de la conquista de la realidad democrática, de la encarnación en la vida nacional de la democracia, «quien en cuarenta años de labor constante ha tratado de enaltecer y divulgar, entre pequeños y grandes, los fueros de la Conciencia y los Derechos del Hombre», estará presente con la mayor diligencia.

Además de la enfermedad, la vejez y el deseo de consagrarse por entero a su labor literaria, el desencanto debió influir en la decisión de Galdós de retirarse de la política: desencanto por la división entre los republicanos y por la ruptura de la Conjunción, que imposibilitan la creación del gran partido o movimiento popular, por cuya creación había luchado, capaz de llevar a cabo la tarea de regeneración de nuestra patria. En sus momentos de mayor entusiasmo republicano, cuando veía cerca la implantación de la República, en unas declaraciones, en diciembre de 1909, había dicho que, si no se lograba traer la República, «sería el primero en abandonar la vida política»; ahora, cuando las posibilidades de dicho logro han desaparecido del horizonte político, cumple su promesa.

El 12 de noviembre, y en el clima de represión reinante, se verifican las elecciones municipales en las que salen ganadores los partidos monárquicos, coaligados en una alianza de derechas, frente a unos republicanos divididos. En este mes de noviembre se inicia la campaña para pedir el Premio Nobel para Galdós, quien está en su cenit como gloria nacional. Quizá por este prestigio, Galdós pasa a personificar el enfrentamiento directo de la Conjunción con Canalejas. En nombre de su Comité Nacional Ejecutivo, el 30 de noviembre, le dirige al presidente del Consejo una carta de protesta, firmada únicamente por él. Se dirige a Canalejas para pedirle el respeto a las libertades que la Constitución española garantiza y «la conciencia universal sanciona» y hace una enumeración de cómo su Gobierno atropella dichas libertades: se persigue a la prensa no adicta al régimen, se encuentra entredicho el derecho de asociación, manteniéndose cerradas las Casas del Pueblo y suspendidas muchas Sociedades; Valencia está sometida a un régimen de excepción y se mantienen cerradas las Cortes.

El 19 de diciembre nuevamente se dirige a Canalejas, en nombre de la Conjunción, pero firmando él sólo, para solicitar el indulto de los reos de Cullera, cuya condena a muerte había desatado un clamor de protesta. En el documento Galdós se hace eco -según escribe- de sentimientos de la «inmensa mayoría de nuestros compatriotas» en contra de la pena de muerte.

Se cierra 1911 con un documento de la Conjunción republicano-socialista, fechado el 31 de diciembre y firmado únicamente por Galdós, fijando su posición frente a la guerra de Marruecos. Después de condenar, una vez más, la aventura bélica, la Conjunción llama a sus adeptos a celebrar reuniones y actos públicos con el fin de propagar y votar las cuatro conclusiones que propone la Conjunción: término honroso de la guerra; condenación de la política de expansión territorial en Marruecos; disminución en los presupuestos de Guerra y Marina, y efectividad del servicio militar obligatorio; política de «remedios heroicos» para el desarrollo de la riqueza del país y la renovación de la cultura española.

Con el indulto de los reos de Cullera, la reapertura de las Cortes y la fallida crisis que intenta provocar Maura, el gobierno de Canalejas inicia 1912 logrando diluir la virulencia de la oposición de los conjuncionistas, quienes, en marzo, celebran un mitin en el teatro Barbieri de Madrid, en donde se protesta contra la ley de jurisdicciones y contra la guerra de Marruecos y se reclama la apertura de las Cortes.

En los primeros meses del año, hay toda una campaña nacional para pedir el Nobel para Galdós, campaña malograda por la enconada oposición que hacen los sectores reaccionarios y clericales¹². Galdós, que ha perdido la vista del ojo izquierdo después de una

¹² El capítulo XIV del citado libro de Benito Madariaga contiene unas esclarecedoras páginas sobre aquella «contienda por el Nobel».

fallida operación, ve agravarse su dolencia con la enfermedad en su ojo derecho, del cual será operado en mayo de 1912. Su estado de salud contribuye a su paulatino alejamiento de la política que inicia en este año. En abril, Melquiades Álvarez viene a aumentar la división de la «familia» republicana con la creación de su nuevo partido reformista. Aunque declara que su agrupación no viene a quebrantar la Conjunción, su intento de llevar a ésta hacia las clases conservadoras vendrá a acentuar las tensiones y el difícil equilibrio dentro del seno de la Conjunción, entre sus representantes de la clase obrera y los de la pequeña y media burguesía progresista.

Galdós, en mal estado de salud, no puede asistir al banquete de presentación del nuevo partido, pero envía su adhesión. En ella se declara alejado de la política y bastante abatido. En lo político, con el gobierno de Canalejas consolidado, dentro de una política de la Monarquía favorable a los liberales, las posibilidades revolucionarias de la Conjunción son lejanas; en lo personal, su dolencia de la vista está bastante agravada. «El mundo tiene hoy para mí tan pocas alegrías», nos dice en su mensaje. Dentro de su ideal de unión de todos los republicanos, interpreta el acto como un paso hacia la agrupación de todos ellos en una o, a lo más, dos agrupaciones que engloben la derecha y la izquierda del republicanismo. Él se declara por la derecha de los republicanos, una derecha que tiende la mano y avanza en armonía con la izquierda. Pero por encima de nombres, se adhiere al homenaje a su amigo M. Álvarez, porque ve en su nuevo partido un esfuerzo para dar mayor eficacia a las fuerzas republicanas y dar, en colaboración con los socialistas, mayor impulso a la labor de la Conjunción: «El ariete formidable cuyo funcionamiento espera con ansia el país más desdichado que hoy existe en el mundo», nos dice, con palabras en las que se mezclan esperanza y desdicha.

La esperanza vuelve a campar en las palabras que envía al mitin conjuncionista en Baracaldo, en plena cuenca obrera de Vizcaya. Muy reciente la fiesta del 1 de mayo, en sus palabras se escuchan ecos de las reivindicaciones obreras, pero, sobre todo, el llamamiento a la unidad de las fuerzas republicanas. Adherido a la posición de M. Álvarez, empieza a ver a los republicanos como a un partido de gobierno, preocupado de lograr un amplio consenso nacional, atrayéndose a las llamadas clases neutras. Pero también, y fiel al primado de la unidad, llama a la izquierda republicana, «esos guerrilleros de la extrema vanguardia», para realizar, fraternalmente unidos, la obra común: la conquista inmediata de la República.

Sin embargo, en la realidad, divididos y apartados de las urgentes reivindicaciones obreras y campesinas, los republicanos y la Conjunción se ven, casi exclusivamente, confinados a la lucha parlamentaria, donde llevan las de perder. Hasta el mismo Canalejas -en un debate del 11 de mayo- les increpa diciéndoles que la revolución de la que tanto hablan es «un fantasma que cada día se aleja más de la realidad».

El 26 de mayo, la invitación a casa de Galdós -quien se encontraba confinado a una habitación sin luz, sometido al tratamiento preliminar de su operación del día 30- que hace Nakens a los jefes de los partidos republicanos, para tratar de integrar a todos los grupos bajo una dirección única, cae en el vacío.

El 28 de julio en el mitin del partido reformista, en Santander, donde ocupará el lugar de honor, Pablo Nougués leerá sus palabras. Aunque en ellas se solidariza con el nuevo partido, supedita la obra de éste a la «magna obra nacional emprendida por la Conjunción Republicano-Socialista». Es muy cuidadoso, en la defensa que hace del

nuevo partido, de precisar el derecho que tienen las organizaciones que militan en la Conjunción a la diversidad, siempre que ésta lleve al cúmulo y a la mayor cohesión de las fuerzas que luchan por la República. Y como queriendo salvar su responsabilidad de la futura evolución al seno de la Monarquía del partido al que da su apoyo, Galdós termina con una de sus más elocuentes declaraciones de fe republicana:

«De mí he de decir que, al mismo tiempo que mis ojos vuelven a ver la luz, renace esplendente en mi espíritu la imagen de la Segunda República española, amaestrada por el tiempo».

En aquel verano, el protagonismo de la clase obrera se manifiesta de nuevo con una serie de huelgas, que culminan en septiembre con la huelga de ferroviarios. La Conjunción vuelve a ser rebasada por los acontecimientos. Públicamente no se manifiesta hasta el 10 de noviembre en un acto en el teatro de la Gran Vía de Madrid, para pedir la revisión de los procesos de Ferrer y otros inculpadados en 1909; Galdós estuvo ausente del acto.

1912 fue un año malo para nuestro autor. La campaña nacional para que se le premiase con el Nobel dio pie a que la reacción desatara una campaña política contra él, que sin duda influyó para que no se le otorgase el premio. La dolencia de su vista se agravó -tras el paréntesis esperanzador de la segunda operación- hasta la casi total ceguera. Y en lo político, la nueva España revolucionaria anhelada no se vislumbraba en el horizonte. Esta situación justifica el estado de abatimiento que traslucen la carta enviada al banquete de M. Álvarez y las palabras, que se citan con frecuencia, de su entrevista con Javier Bueno, publicada en el *Mundial-Magazine*, a principio de julio de este año: «Aquí está todo muerto. Esto está muerto, muerto, muerto...». Sin embargo, sería un grave error -en el que incurren los que como Berkowitz mantienen la tesis del desmoronamiento físico y psíquico del escritor- deducir que este abatimiento vaya a ser crónico en el último Galdós. En el mismo año, un mes después de la entrevista con Bueno, Francisco Escola, en un artículo publicado en *El País*, el 25 de agosto, «Galdós en el Sardinero», nos da una visión radicalmente opuesta: «El insigne y venerado Galdós estaba jovial, alegre... Su optimismo es franco». Optimismo en el plano nacional y en el personal. Confía -al igual que en el mitin del 28 de julio en Santander- en el resurgimiento nacional al calor de las ideas progresistas y en la Conjunción; se promete mucho de la labor de Melquiades Álvarez, Pablo Iglesias, la prensa republicana «y, sobre todo, de las organizaciones obreras, que trabajan con denuedo por su emancipación, y a las que el gran Galdós admira con fervor». Recuérdese que en dos ocasiones, en 1910 y en 1912, Galdós declara sus intenciones de pasarse al partido socialista¹³.

En lo personal, *Cánovas* estaba ya dispuesto para la imprenta y D. Benito -nos dice el periodista- consagra gran parte de su atención a la próxima temporada del Teatro Español, del cual ha aceptado la dirección artística.

La crisis política que abre el asesinato de Canalejas, con la intentona de Maura de volver al poder a finales de año, impulsa a la Conjunción a la que será su última campaña de movilización de la opinión nacional antes de su ruptura definitiva. El 1 de enero de 1913, celebra en la casa del Pueblo de Madrid, y bajo la presidencia de Galdós, un mitin

13 En la entrevista con el Bachiller Corchuelo publicada en *Por esos mundos*, en junio de 1910, y en la, conversaciones con Antón del Olmet y Arturo García, recogidas en su libro, *Los grandes españoles, Galdós*, 1912. En este libro se cita su frase: «¡El socialismo! Por ahí es por donde llega la aurora».

para condenar la política y la actitud de los conservadores. Ante un gran gentío, Pablo Nougués lee unas cuartillas de Galdós: la condenación de la incapacidad para gobernar de quienes dirigen «las brutales represiones de 1909» y la necesidad de que republicanos y socialistas «fraternalmente confundidos» sigan adelante con la labor de la Conjunción son el tema de su discurso.

Pero lo que no hay en él es desencanto en cuanto a los principios democráticos, ni claudicación ante la monarquía oligárquica, como sostiene Berkowitz. Su apartamiento de la política no es total. El 14 de diciembre en la manifestación contra la guerra, celebrada en Madrid, y en la cual marchan juntos los antiguos conjuncionistas, aunque no puede acudir, otorga su representación a M. Álvarez para que se le considere presente. Ya muy enfermo, el domingo 13 de octubre de 1918, cuando la monarquía oligárquica entra en su período de descomposición y vuelve a recurrir a la represión más dura, Galdós, junto a Unamuno y Cavia, preside un acto público en contra de la censura.

Y unos días antes de su muerte, su firma, apenas un trazo tembloroso, encabeza un mensaje de amnistía de la intelectualidad española para los jóvenes oficiales, alumnos de la Escuela Superior de la Guerra, expulsados de ejército.

Mucho más real que la semblanza con la que Berkowitz morbosamente nos quiere convencer del acabamiento físico y psíquico de Galdós, son unas líneas, escritas en un editorial de *La Esfera*, describiendo la presencia de Galdós en el acto de protesta de octubre de 1918:

«Detrás de sus pupilas muertas hay la deslumbradora visión de una España venidera y más dentro, más honda, la otra rembranesca visión de la España heroica y tumultuaria del siglo XX»¹⁴.

Este Galdós, el que llevó a la literatura las mejores esencias de nuestro siglo XIX, y el de la «deslumbradora visión de una España venidera», es el que hoy vive con nosotros.

14 «Galdós, Unamuno y Cavia», *La Esfera*, 19-10-1918.

EL AMOR, LA ESPINA CLAVADA Y LA ANGUSTIA EN ROSALÍA DE CASTRO

Desde la Biblia, Platón, la mística, la poesía lírica, el amor es un deseo de plenitud que nos empuja hacia el otro. Hacer de dos Uno, es la fórmula de ese ideal. ¿Imposible? El amor cortés transmuta ese imposible en una ética, diviniza a la mujer elevándola al rango de lo inalcanzable. Modificación de Eros que permite hacer de la palabra mediación necesaria, ficción que “no cesa” de producir efectos de amor. Freud vio con claridad la fecundidad del erotismo en la ética. En el siglo XIX, Eros se democratiza, la literatura folletinesca, que se irá conociendo como novela rosa, narra el triunfo de la pasión sobre cuanto la obstaculiza, y con el surrealismo llega su desmesura, el *amour fou*, el amor trágico.

El amor, que no cesa de escribirse, nos sitúa en el siglo XIX, época de esplendor, buscando ese imposible hacer de dos Uno. Surge una cultura de las lágrimas, y se describen con minuciosidad las ausencias, los desvelos, las angustias... La novela sentimental se irá transformando en novela rosa. Desde *María, la hija del jornalero*, best seller de la época, el amor, en efecto, busca hacer de dos Uno, y el texto se regodea, por eso, en el encuentro. Novela, teatro y poesía lírica descubren las emociones de ese sentimiento avasallador que promete dichas sin fin... El Romanticismo tiene como horizonte la subjetividad dominante en su *época*, y el amor es la espiral a la que la *época* arrastra todo.

En Rosalía, en sus textos, encontraremos que el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve irónicamente contra la fuerza motriz de los valores -cristianos- de la integridad del alma y el deseo de verdad. En otro momento he sugerido que a mediados del siglo XIX la ironía romántica pone de relieve que ni los sentimientos dejan de ser disonantes: Rosalía llega a la burla de sí misma, a la duda; la suya es una voz que conoce el dolor y el miedo -conoce aquel sentimiento que Kirkegaard precisará con el término de *angustia*. El nuevo lenguaje es “otro”, y esa pérdida va a llegar a ser difícilmente accesible, porque las relaciones materiales lo enmascaran, lo recusan y lo *desparraman*. El sentimiento que se percibe en sus textos es de turbación, aquel susto y caída de potencia que antecede a la angustia; ese afecto que, no reprimido, va a la deriva.

La angustia es lo que no engaña, escribe Lacan, aquella imposible visión que amenaza desde sus propios ojos, donde el sujeto está ceñido, preocupado, interesado en lo más íntimo de sí mismo. El factor fascinante de sus versos es la voz, ese objeto perdido y de repente encontrado, en la conflagración del dolor por la introducción del otro. Esta cuestión íntima, el *objeto a*, y que Lacan define como causa del deseo, la mira del deseo, es algo en ti más que tú. El *objeto a* puede conducirnos al punto privilegiado, que en su poesía surge por medio de la voz, y ese algo en sí más que ella misma es “la espina clavada”. Esa “espina” rosaliana se puede entender a partir de la pregunta ¿qué quiere el Otro?, ¿qué me quiere? Su “espina” es una pulsión invocante, un desesperado llamado al Otro.

En este punto, Rosalía toca lo *unheimlich*, lo siniestro del deseo del Otro que anima su angustia. La idea en nuestra escritora es lo “fantasmático” del lacanismo, y esa turbación que aparece en lo que Schelling llama el “poder B”, la condición de posibilidad y de imposibilidad de la idea. La belleza como el velo de lo horrible -lo siniestro- del vórtice caótico de lo Real. La angustia en ella es la experiencia límite de capturar lo Real. Su escritura es un perpetuo recuestionamiento del deseo, y la *saudade* equivale a un indicador, como señal de la única relación que no engaña. La angustia también existe en la mujer, y está enlazada a la posibilidad de no poder; Kierkegaard, nos recuerda Lacan en su seminario, dice incluso que la mujer está más abierta a la angustia. ¿Habría que crearle?

Rosalía sabe que desde el momento que habla ya está implicado su cuerpo, y presente además lo que Homero ya conocía: que detrás del labio está el recinto de los dientes y de la mordedura. Una lectura atenta de su poesía nos invita a multiplicar los problemas que la *alienación* -ese fantasma de Kierkegaard y Marx- plantea como demonio de la moderna cultura del progreso. En Rosalía, el poder de su mente, al volverse hacia el interior, se convierte en su prisión: la espina clavada, que se ríe de sus aspiraciones. El lenguaje es, en cierto modo, el lugar de la falta. La poeta sabía algo que Hegel subrayó en su *Fenomenología*, que el lenguaje es trabajo, que allí el sujeto hace pasar su interior al exterior.

Los problemas de esta escritora, no son sólo suyos, sino la expresión angustiada de tensiones mayores que agitaban a la sociedad española en vías de la modernidad. Los caminos elaborados por esta gran romántica indican el campo central del deseo y lo Real de la angustia. Este es su legado.

Volvemos al principio, el legado del siglo XIX y sus *saberes*, y el desarrollo de los textos dialógicos; pues un texto dialógico -como el rosaliano- es aquel que soporta la prueba del comentario, y permite medir si la respuesta que aporta a las preguntas que plantea ha sido, o no, rebasada. En este sentido es preciso *crear* redes simbólicas, el texto dialógico plantea la potencia y el enigma del mal en el corazón mismo del fenómeno humano. Es decir, toca lo Real.

La ironía ambivalente rosaliana, nos obliga a una lectura coyuntural. Aludo, evidentemente, a la modernidad, y la batalla feroz en el terreno de la relación entre los sexos. Buena parte de la gran literatura “realista” incorporó el personaje de la “histérica”; esta se puede encontrar en las óperas de Wagner, en Augusto Strindberg, Otto Weininger, Kafka, Munch, y, claro, nuestro Galdós. El malestar y la crisis de las relaciones sexuales que estos autores mostraron y describieron, es aún nuestra. Grandes hecatombes y tormentas han debido ocurrir para transformar aquellas ingenuas y hermosas escenas armónicas de la pareja que encontramos en *La flauta mágica* mozartiana. El péndulo osciló hacia el otro extremo, poniendo al descubierto la relación antagonista radical entre los sexos. Lo que nos dejan en claro las grandes poemas rosalianos es que el hombre y la mujer no son complementarios, que no existe nada que pueda llamarse una armonía preestablecida, y que cada sexo le plantea una amenaza a la identidad del otro.

Es entonces el orden simbólico lo que Rosalía elabora: el espejismo del amor, esa ofuscación que la mirada y la voz desatan. Pero llega a sutiles especulaciones y finas ironías para mostrar lo que en la sociedad no marcha: la relación entre los sexos, y que el amor produce angustia, desasosiego, cuando no dolor. La gallega parecería sugerir que

el goce femenino y el masculino son heterónimos, que siempre hay algo indescifrable del goce del otro sexo. Si mi hipótesis es aceptable, su poesía se articula mediante un proceso de *histerización* del texto y del lector, que supone abrir en el discurso una interrogación dirigida al Otro. Si *histerizar*, según Lacan, es suscitar un deseo de saber la causa del sufrimiento, el texto se vuelve analizable a condición de que el lector se incluya. Toma así la forma de una pregunta; la *histerización* supone una apertura al Otro y un cambio de posición del sujeto en el discurso.

Esta idea sugiere que hay una afinidad profunda entre el deseo de la mujer y la modernidad. Sus poemas encarnaban la idea de la mujer como ser deseante. La lectura de sus poemas y prosas nos revelan que los excesos vienen a “presentificar” la verdad del discurso idealizante sobre el amor “romántico”. En este punto, querría retomar, una vez más, las analogías con *El Banquete* de Platón en la lectura lacaniana. Se recordará que el diálogo es toda una interrogación sobre el amor: la tesis de Diótima que hace del amor la metonimia del bello ideal, y Alcibíades, que según Lacan “presentifica” la verdad del discurso idealizante de Diótima. Debemos definir los términos: *erastés* y *erómenos*, recordando que la discusión gira en torno a la comparación que propone Fedro en su primer discurso. Se pregunta cuál de los dos sacrificios es más grande: el de Alceste, que sustituye a su amado en la muerte, que acepta morir en lugar de su amado, Admeto. O el de Aquiles y Patroclo, pues Aquiles renuncia a la vida por Patroclo, ya muerto. El sacrificio más grande es el del *erómenos*, el amado, es decir el objeto de amor: Aquiles era el amado de Patroclo, que tenía diez años más. Aquiles nos indica la metáfora del amor: el amado se ha cambiado en *erastés*, deseante.

Pero su ironía no sólo es la “forma de lo paradójico” (en definición de Schlegel), sino una forma de *histerización*, aquella que plantea la paradoja de “¿soy hombre o mujer?”, y el enigma del *che vuoi?* Si miramos las cosas con rigor, Rosalía no sólo pone en escena la verdad: la mentira y el engaño de las convenciones sociales; sino el espejismo del amor: esa ofuscación que la mirada y la voz desatan. En mi lectura, los textos rosalianos se hacen legibles retroactivamente, desde el paradigma del futuro que prefiguran. Y eso le da a su obra el valor que, hoy, tiene.

EL CABALLERO ENCANTADO: UNA (RE)VISIÓN DEL QUIJOTE

La importancia de Cervantes y del *Quijote* a la hora de entender el proceso creativo de Galdós resulta tal que no se puede obviar. Ya desde su infancia, el héroe cervantino fue un motivo principal no solo en su vida sino también en su obra, como afirman Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana¹:

En las fronteras de la niñez con la adolescencia leyó *El Quijote*. Sin que él mismo pudiese darse cuenta, la novela del «Manco sano» había de señalar el rumbo decisivo de su vocación que en el libro inmortal tuvo su punto de arranque.

En el Galdós novelista, muchos de sus personajes son esencialmente quijotescos². Y en su última novela, *El caballero encantado* (1909), la huella de Cervantes adquiere tal grado, que la obra parece una adaptación de sus motivos a la España decadente de principios del siglo XX, a pesar de que para cierta parte de la crítica los ecos cervantinos de esta obra no merezcan siquiera —así lo consideraba Ricardo Gullón³—, mención alguna. Sin embargo, las evidencias no se pueden pasar por alto y, como afirma Julio Rodríguez Puértolas, «*El caballero encantado* está literalmente empedrado de utilizaciones, recuerdos y más o menos veladas alusiones al *Quijote*, sin que falten referencias directas al propio Cervantes»⁴; así es, «literalmente empedrado» ya desde el título, puesto que la palabra «caballero» aparece también en el título que da nombre a la segunda parte del *Quijote*: *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*; pero no es solo dicha palabra lo que comparten, sino también la ironía, pues si algo no es el protagonista Carlos de Tarsis, sobre todo antes del encantamiento, es precisamente caballero.

La transformación que realiza Cervantes desde la realidad de Alonso Quijano —hidalgo— a la ficción literaria —caballero— se resuelve en nuestra novela bajo el significado de la palabra «encantado». Así pues, la evolución que presenta Cervantes de una parte a otra de la obra, es recogida por Galdós bajo un mismo sintagma apostillado por un subtítulo aún más irónico, que incide sobre los conceptos de realidad-ficción con los que va a operar a lo largo de toda la obra: *Cuento real... inverosímil*. Aunque no solo es este título de la obra lo que recuerda a Cervantes, también los de cada uno de los capítulos

1 *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós. Contribución a una biografía*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular, 1973, p. 172.

2 Desde sus primeras novelas hasta su última etapa la huella del *Quijote* es incuestionable. Recordaré, por citar algunos de los múltiples ejemplos, a Santiago Quijano-Quijada, don José Ido del Sagrario, Maxi Rubín, Nazarín, Ángel Guerra, *Benina* o *Leré*.

3 José Schraibman lo estudia bajo esta premisa en su artículo «Galdós y “el estilo de la vejez”», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II (Madrid: 1963), pp. 165-175; en el caso de Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno* (Madrid: Taurus, 1987), ni siquiera aparece citado entre las obras de mayor influencia cervantina en el capítulo dedicado a este tema («Galdós y Cervantes», pp. 47-49).

4 «Galdós y *El caballero encantado*» en *Galdós, burguesía y revolución*, Madrid: Ed. Turner, 1975, pp. 97-98.

y su disposición son cervantinos. Muchos de ellos comienzan de la misma manera que los de *Don Quijote*: «que trata de...»⁵, «donde se cuenta...», «donde se verá...», «donde se prosigue...», «donde se concluye...», «donde se da noticia...»⁶, entre otras fórmulas tomadas directamente de la obra de Cervantes y de los libros de caballerías.

Cervantes va convirtiendo a Alonso Quijano en el caballero don Quijote en el transcurso de los tres primeros capítulos, en los que configura el carácter primitivo del protagonista. A Cervantes le bastó con unos pocos capítulos para dibujar al héroe y no le interesó en ningún momento relatarle al lector los avatares de su vida anterior al tiempo narrado, es decir, al tiempo de la locura. En el caso del caballero Tarsis, sin embargo, era necesario remontarse al momento precedente para que el lector pudiera comprender la evolución y, por lo tanto, la auténtica trama de la novela.

Cervantes parte de la locura de Don Quijote para dar comienzo a la obra; Galdós, sin embargo, necesita seis capítulos para adentrarse en el núcleo de la narración: el encantamiento de Carlos de Tarsis. Sin esos seis primeros capítulos, en los que se sitúa al héroe, se da a conocer al lector el tipo de vida que lleva y se describe el medio ambiente en que se desenvuelve, no se podría entender su evolución. Una vez que tanto Cervantes como Galdós han situado a sus protagonistas en el contexto que los explica, comienzan las novelas, cuyos telones de fondo son igualmente significativos, pues, si Cervantes eligió La Mancha como lugar en que desarrollar las aventuras de su protagonista de manera muy significativa, Galdós —como ocurre en algunas de sus últimas narraciones⁷— transporta a su protagonista, desde Madrid, a los campos sorianos, primero, y alcarreños finalmente.

Si La Mancha era el lugar más adecuado para parodiar los libros de caballerías en tiempos de Cervantes por considerarse el suficientemente apegado a la realidad (recuérdese que el escenario de estas obras son siempre lugares ideales, lejanos y exóticos), Galdós elige, exactamente por idéntica razón, los campos de «Castilla la Vieja» para llevar a cabo el proceso de aprendizaje de su protagonista; el espacio real necesario para que Tarsis —ya convertido en Gil— se topase con la realidad y pudiera conocer los distintos tipos de trabajos a los que se dedicaban las clases más bajas. Si Galdós no apartaba al protagonista de la ciudad —el espacio anterior al encantamiento—, no le hubiese sido posible hacer verosímiles y patentes en una España eminentemente rural y preindustrial el significado último de las «aventuras del caballero», puesto que su intención pedagógica exigía un espacio antagonístico reconocible para la mayoría.

Seguir la ruta de nuestro caballero encantado resulta bastante complejo en un primer momento, sobre todo si se tienen en cuenta los poderes sobrenaturales de la Madre, que lo transporta de un lado a otro a su antojo⁸. El camino de Tarsis comienza en Aldehuela

5 En *El Quijote* I, los capítulos I, II, XXI y en *El Quijote* II, los capítulos II, XXXI, LIV, LVII entre otros. En el caso de *El caballero encantado* esta fórmula aparece en el capítulo II.

6 En los capítulos III, XXV, XXXIII, XLIII de la primera parte del *Quijote* y en el VIII, IX, X, XV, XIX, XXII, XXXVIII, etc. de la segunda parte. En la novela de Galdós los capítulos III, VI, XI, XIX y XXI van encabezados por el adverbio relativo «donde».

7 Véanse, entre otras, el cuento *Celín* (1887), que se desarrolla en la ciudad imaginaria de Turris, la novela *Ángel Guerra* (1890-1891), ambientada en Toledo, o los *Episodios Nacionales* de la cuarta serie *Aita Tettauén y Carlos VI en La Rápita* (ambas de 1905), cuya acción se sitúa a África.

8 El itinerario recorrido por el caballero Tarsis ha sido clasificado minuciosamente según el transcurso de la novela por Julio Rodríguez Puértolas en «*El caballero encantado y los caminos de Castilla*», *Actas del I Congreso Inter-*

de Pedralbes, «situado como a legua y media de la caída occidental de la sierra de Guadarrama»⁹. Allí inicia su aventura, que va ligada a su primer oficio; el de labrador. Poco después aparece en escena la figura de la Madre y, a medida que va conversando con él, lo va dirigiendo en su itinerario. Los nombres de los pueblos citados en esta primera parte del viaje están dispuestos de manera convencional y arbitraria, aunque sí se puede afirmar que se centran en las inmediaciones de Toro, en Zamora¹⁰. Cuando Gil es «vendido» a don Gaytán de Sepúlveda, marcha camino de Soria, pero a mitad de este inverosímil itinerario, aparece la Madre y le indica por dónde habrá de seguir:

Andaréis todo este día y parte de la noche, hasta llegar a beber en aguas de mi Duero. Pasando el río por mi San Esteban de Gormaz, seguiréis por el camino que va de este pueblo a mi querida ciudad de *Hotzema*, que ahora llamáis Osma. En un punto, que yo escogeré, de ese largo camino me hallarás...¹¹

Hasta que la Madre cita San Esteban de Gormaz y el Burgo de Osma, los lugares que ha recorrido Gil con su compañero Sancho en esta etapa del viaje han sido ficticios. A partir de este momento, todos los lugares por los que va a pasar el protagonista van a ser reales. Sin embargo, el recorrido espacial cobra una dimensión exclusivamente literaria y fantástica cuando se ve afectado por la aparición de la Madre; nuestro autor lo hace explícito en la siguiente conversación entre ambos, en la que Gil afirma:

¡Y cuánto me place y enorgullece correr en tu compañía, salvando increíbles distancias y escalando pedregosas alturas! Voy de asombro en asombro. Por la derecha he visto correr, en menos de lo que digo, tres aldeas. Por la izquierda se abrió un abismo, en cuyo fondo he visto verdeguear un fresco valle, y otro y otro, separados por picachos, en cuya cima se alzan castillos que aun en ruinas, amenazan con sus moles orgullosas...¹²

En este momento, Gil ha pasado dos días o tres —no se sabe muy bien— con la Madre y ha podido contemplar gran parte del suroeste soriano. Galdós ha convertido en espacio literario un espacio real, ya que, a pesar de que las referencias geográficas coinciden con los topónimos de los pueblos de la época¹³, las distancias entre unos y otros resultan imposibles de recorrer en el siglo XIX en el tiempo que nos muestra la narración. Sin embargo, cuando la novela vuelve a retomar su dimensión real, el narrador recupera la verosimilitud en la relación espacio-tiempo y tras su experiencia pastoril, Tarsis continúa su aventura pasando por Ágreda, Renieblas, Garray, Soria, Golmayo, Villaciervos, Villaciervitos, Marallona y Calatañazor, donde encuentra de nuevo a la Madre. En este

nacional de Caminería Hispánica, Madrid: AACHE, 1993, pp. 427-434.

9 Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal, 2006, p. 179.

10 La edición manejada de la obra recoge esta nota del propio Galdós en el capítulo VII (p. 190): «Los nombres de senderos y lugares, absolutamente castizos, se emplean aquí con criterio convencional, prescindiendo del rigor geográfico». Vid. también, Pascual Madoz, el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones del Ultramar* (16 vols., Madrid: Tipografía de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850); es el diccionario más ilustrativo de la época y seguramente el manejado por Galdós para componer la obra.

11 Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 196.

12 *Ibid.*, p. 204.

13 *Vid.*, de nuevo, Pascual Madoz, *op. cit.*

caso, la relación espacio-temporal del itinerario sí resulta verosímil, dadas las cortas distancias entre unos pueblos y otros, pero al aparecer la Madre, la dicotomía tiempo-espacio vuelve a desestabilizarse: de su mano lleva a Gil-Tarsis a Boñices a donde espera llegar «en un cuarto de hora»¹⁴ y del que distan unos sesenta y cinco kilómetros¹⁵.

Tras la visita a esta pobre aldea, la Madre, como ya había hecho anteriormente, devuelve a Tarsis a su punto de partida, a Calatañazor, donde comienzan de nuevo una serie de aventuras desatadas por el asesinato de Galo Zurdo Gaitín y su consecuente huida. A partir de este momento, Gil-Tarsis es perseguido por la Guardia Civil, a la que en ocasiones se la llama *Santa Hermandad*¹⁶.

A Gil-Tarsis no le queda otra opción que marchar hacia el sur, hacia el Valle del Henares, ya en Guadalajara, de la misma manera que don Quijote marcha a Sierra Morena, hacia los confines de La Mancha. Hasta que, al igual que en la obra de Cervantes, nuestro protagonista vuelve a su punto de origen y recupera su vida, deshaciéndose del encantamiento. Gil vuelve a ser Tarsis y Tarsis vuelve a Madrid, de la misma manera que don Quijote vuelve a ser Alonso Quijano y Alonso Quijano vuelve a aquel lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiso acordarse Cervantes.

A través de los espacios mencionados, el protagonista va recorriendo un viaje no solo físico sino también interior. Sin duda, el Tarsis que comenzó la novela no es el Tarsis que la acaba; por lo tanto, la experiencia de lo real se convierte en un agente definitivo de la evolución del héroe galdosiano. En el caso de *Don Quijote*, la situación es similar. El don Quijote que vuelve no es el que se fue, como no lo es el Alonso Quijano anterior a don Quijote. La experiencia vivida por don Quijote influye en el personaje de Alonso Quijano de la misma manera que la de Gil en Tarsis. Los pormenores que ambos sufren a lo largo de sus recorridos castellanos ven sus resultados al final de las novelas, cuando los dos recuperan su primitiva identidad y tanto el lector como ellos mismos han asimilado lo que ha supuesto el camino recorrido. Don Quijote, plenamente consciente de su locura, en los últimos momentos antes de morir afirma en su testamento:

Ítem, es mi voluntad que si Antonia Quijana, mi sobrina, quisiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías; y, en caso que se averiguare lo que sabe, y, con todo eso, mi sobrina quisiere casarse con él, y se casare, pierda todo lo que le he mandado, lo cual puedan mis albaceas distribuir en obras pías a su voluntad¹⁷.

Alonso Quijano ha aprendido de sus vivencias, de su viaje —de su locura—, el valor de lo real. Su experiencia solo puede ser utilizada en beneficio de su sobrina —ya que él está a punto de morir— de manera que ella no cometa su mismo «error» y que se cerciore de que con quien se case no sea, de ninguna manera, un loco lector de libros de caballe-

14 Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 290.

15 Otro ejemplo de irracionalidad temporal con respecto al espacio se registra en el recorrido que hacen la Madre y Tarsis hacia el Tajo. De San Fernando de Henares pasan por Mejorada, Loeches, etc. siguiendo el curso del Tajuña primero y del Jarama después, en un tiempo inverosímil.

16 *Vid.*, por ejemplo, la p. 363.

17 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. revisada y ampliada de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 1.073.

rías dominado por un mundo ajeno a la realidad. Carlos de Tarsis, sin embargo, puede actuar en consecuencia con lo que ha sufrido y descubierto, porque él sí va a vivir para poder llevar a cabo lo que ha aprendido de su viaje; va a poder aplicar la experiencia vivida en un proyecto futuro que ambiciona la regeneración de la colectividad¹⁸.

Ambas novelas están estructuradas de una manera temporal circular, en la que los hechos giran en torno a un héroe en estado irracional al que le ocurren una serie de aventuras condicionadas por el viaje y que, tras llegar a su punto culminante, vuelven a llevarlo a su origen.

El binomio realidad y ficción que Galdós experimenta en *El caballero encantado* recuerda al de Cervantes. Becerro, personaje quijotesco sin lugar a dudas, consumido «por el mucho leer y poco dormir» a causa de sus lecturas genealógicas, funciona en la primera parte de la novela como el responsable del mundo de ficción creado para Tarsis, al igual que los libros de caballerías se entienden como los factores causantes de la ficción creada por don Quijote. Y ambos devienen otras personas, para cambiar el mundo directa —caso de Tarsis— o indirectamente —caso de don Quijote—, aunque de manera inversa, es decir, los libros de caballerías transforman la realidad de don Quijote de una manera aparentemente inconsciente para él, de modo que se introduce en dicha realidad —ficción para el lector— de manera natural. Una vez que se produce el encantamiento, Tarsis, que a partir de ahora será Gil, se verá envuelto en una realidad diferente al igual que Alonso Quijano, aunque inversa, es decir, a diferencia de don Quijote, Gil-Tarsis será plenamente consciente, casi desde el comienzo del encantamiento, de que se encuentra en una realidad ajena. Don Quijote, en la obra de Cervantes, es el agente experimentador que cambia su realidad convirtiéndola en ficción ante los demás, pero, sin embargo, Gil-Tarsis será el afectado y paciente de esa realidad en la que se ha visto envuelto y en la que se va a desarrollar la novela. Esta estructura tomada propiamente del paradigma cervantino le permite a Galdós seguir las técnicas quijotescas y desarrollar la novela a través de un juego de perspectivas.

Tarsis, arquetipo del cacique de la época, explotador de sus trabajadores, ahora se ve en situación inversa: ya no es él el amo de las tierras sino el campesino que las trabaja, luego el pastor, después el obrero de una cantera y posteriormente de la excavación de Numancia, que sufre a duros terratenientes y patrones, sin piedad para sus subordinados. Con estas dos perspectivas antagónicas va operar a lo largo de toda la obra el autor, al igual que hará Cervantes con el mundo de Alonso Quijano y el de don Quijote, teniendo en cuenta, además, que si en este caso el factor causante de tal dualidad son los libros de caballerías, en el de *El caballero encantado* se trata de la magia que Galdós condensa en el personaje de Becerro, como asegura la Madre:

...la maravilla de tu paso de un vivir a otro se debió a un oficioso entusiasmo de tu amigo Pepe Augusto Becerro, que quiso demostrarte con desusada pompa y ruido su afecto y su gratitud. Tiempo ha que practicaba la magia. No te asombres, Gil, si te digo que entre la magia y la erudición existe un entrañable parentesco: ambas artes toman su savia de la antigüedad remota¹⁹.

18 Recuérdese cómo Tarsis y Cintia conciben un hijo durante el encantamiento al que llamarán Héspero y que será educado para «maestro de maestros» (p. 394) con el fin de crear una nueva y moderna España.

19 Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 201.

Las dualidades Quijano-Quijote y Gil-Tarsis en ambas tramas novelescas se complementan con otras dos dualidades: Aldonza-Dulcinea y Cintia-Pascuala. Ambos sienten un amor «verdadero y profundo» y todas las aventuras que viven están determinadas por sus figuras. Don Quijote va en busca de aventuras para poder brindárselas a Dulcinea y Gil-Tarsis, desde que ve a Cintia-Pascuala mientras trabajaba en la explotación de la cantera, va a emplear todas sus mañas para formar una familia con ella. El encuentro entre Gil y Pascuala (cap. x) muestra gran similitud con el episodio en que don Quijote cree ver a Dulcinea (QII, x). Cuando Pascuala se encuentra con Gil y él le confiesa estar convencido de que ella es Cintia, pero encantada, ella le responde que si está loco —como don Quijote—, aunque después aceptará su encantamiento y reconocerá a Tarsis en la figura de Gil. Y para que el repertorio de personajes de nuestra novela pueda establecer un parangón más evidente con los de *Don Quijote* hemos de pensar en aquellos que completarían el repertorio cervantino, personajes que, en cierto modo, representarían la figura de Sancho, pues, en el caso de *El caballero encantado*, el papel de Sancho lo interpretan distintos personajes que entablan una fuerte amistad con Gil y que Galdós ha ido incorporando y adecuando a los oficios de Tarsis. Así, mientras que el protagonista, al igual que don Quijote en su primera salida, se encuentra solo en su oficio de labrador, cuando se introduce en las artes del pastoreo, se convierte en amigo inseparable de otro pastor llamado nada casualmente Sancho, que le enseña y acompaña hasta que su ganado pasa a propiedad de los Gaitines de Soria, y Gil marcha a la cantera.

Allí, otro personaje ocupará el lugar de Sancho: Juan Ablitas, del que se hizo «compañero inseparable²⁰». Este donjuanesco y generoso amigo comparte los bodigos que le da la sobrina de un cura que oficiaba en Ágreda —pueblo donde se desarrolla este capítulo—, con la que mantiene un idilio hasta que su tío sabe del robo de los panes y ella desaparece. Juan Ablitas intenta tomar represalias pero tras un intento fallido, termina en la cárcel. Este episodio ocurre justo en el momento en que Gil encuentra a Pascuala. El estado de confusión del protagonista requiere la presencia de su amigo pero al estar en la cárcel afirma el narrador muy claramente: «No tenía Gil amigo de confianza con quien comunicarse²¹». Poco después conoce al buhonero Bartolomé Cíbico, que le acompañará el resto de la novela intentando ayudarle en su reencuentro con Cintia-Pascuala. Aunque todos estos personajes recuerden a la dualidad Sancho-Quijote, el reparto de papeles resulta totalmente inverso; si en la obra de Cervantes es don Quijote el amo y Sancho Panza el escudero —a pesar de que finalmente esos papeles queden desestimados— y es don Quijote quien alecciona a Sancho en su trabajo como escudero, en *El caballero encantado* el proceso es el contrario: son los amigos de Gil los que le van aconsejando —sobre todo en el caso de Bartolo Cíbico— en las distintas profesiones que ocupa. Esto se debe de nuevo a los intercambios de mundos reales y de ficción en que se desenvuelven las acciones: don Quijote introduce a Sancho en su mundo y por ello le enseña a desenvolverse en él; sin embargo, en la obra de Galdós, es Gil quien se introduce en el mundo real de estos personajes, por lo que debe ser —al igual que Sancho por don Quijote— enseñado a valerse en él.

La manipulación de la voz narrativa y la técnica del supuesto manuscrito encontrado procedente de la tradición bizantina es otra de las herramientas narrativas que Galdós

20 Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 219.

21 *Ibid.*, p. 225.

toma de Cervantes y utiliza en esta novela, aunque, eso sí, de una manera mucho más sencilla. El papel de la traducción de los cartapacios de Cide Hamete Benengeli lo ocupa en esta ocasión «la copia de un códice guardado en la biblioteca de la catedral de Osma» (p. 288) de «historias fidedignas» (p. 366) y de «las historias conservadas en el archivo de los Franciscanos Descalzos de Ocaña» (p. 373); entre los cronistas hay «historiógrafos indígenas» (p. 311) y «biógrafos especializados» como el que cuenta la historia de Cíbico (p. 379). Galdós utiliza esta técnica para darle verosimilitud irónica al relato, aspecto sobre el que incide constantemente. En momentos puntuales en los que el autor quiere acentuar la veracidad de los hechos recuerda al lector que la historia ha sido transmitida en «verídicos anales» de «veraces cronistas» (p. 309). Cuando Gil se fuga con Pascuala y mata al gigante Galo Zurdo

...se ve precisado el narrador a cortar bruscamente su relato verídico, por habérsele secado de improviso el histórico manantial. Desdicha grande fue que faltaran, arrancadas de cuajo, tres hojas del precioso códice de Osma, en que ignorado cronista escribió esta parte de las andanzas del encantado caballero. En dichas tres hojas se consignaban, sin duda, los pormenores de la fuga²².

No solo el juego con la voz narrativa está presente en esta parte del relato, sino que asoma el pudor cervantino de manera también irónica a la hora de describir acciones moralmente conflictivas para la época. Tras este guiño a su modelo, Galdós vuelve a retomar el hilo narrativo e insiste una vez más en la veracidad de la historia:

Mas no queriendo el narrador incluir en esta historia hechos problemáticos o imaginativos, se abstiene de llenar el vacío con el fárrago de la invención, y recoge la hebra narrativa que aparece en la primera hoja, subsiguiente a las tres arrancadas por mano bárbara o gazmoña²³.

Finalmente, hay dos aspectos que son definitivos: la aparición de escenas que recuerdan a pasajes concretos de *Don Quijote*, y las alusiones explícitas a Cervantes y a su obra. La discusión que Tarsis mantiene con sus amigos sobre el teatro al principio de la novela (cap. III) se muestra como un capítulo de asombrosa crítica literaria sobre este género, al igual que el del escrutinio de la biblioteca de don Quijote (QI, VI); el ambiente que se retrata al principio del encantamiento de Tarsis y al final (caps. V y XXIV-XXVII) guardan relación, en cierto modo, con el sueño que tiene don Quijote en la Cueva de Montesinos (QII, XXII-XXIII); la referencia a los rebaños como ejércitos en el capítulo VIII es eco del famoso episodio en que don Quijote verdaderamente cree ver ejércitos de grandes caballeros en los dos rebaños de ovejas que hacia él se acercan (QI, XVIII); la confusión de Gil-Tarsis de personas con gigantes por lo que Becerro le ha contado (cap. XV) guarda un claro parecido con el pasaje de los molinos de viento de *Don Quijote* (QI, VIII); el capítulo XXV trae grandes reminiscencias de la descripción del palacio de los Duques (QII, XXXI), etc.

²² *Ibid.*, pp. 314-315.

²³ *Ibid.*, p. 315.

Al propio Cervantes y al *Quijote* se alude en el capítulo xxiv (p. 367) cuando de la mano de la Madre le dice que no han de parar «hasta la docta ciudad donde nació el príncipe, por no decir el rey, de mis ingenios», refiriéndose a Cervantes, y posteriormente, en el capítulo xxv (p. 377), al aludir explícitamente a la cueva de Montesinos. Por lo tanto, *El caballero encantado* se muestra ante nuestros ojos como una suerte de homenaje que Galdós, en sus últimos años, hace a su maestro, –fundador, por excelencia, de la perspectiva realista–: desde su misma estructura, por el diseño de sus personajes y, sobre todo, por su intención tanto pedagógica como regeneradora. Así, pues, el ideal cervantino es captado por Galdós y reinterpretado desde su óptica contemporánea, como ya advirtió, perfectamente, Joaquín Casaldueiro:

Galdós interpreta el mundo cervantino con sus propios ideales, pues quiere que España deje de soñar y entre en el mundo de la realidad; que los delirios de grandeza sean reemplazados por el trabajo paciente; que el amor a la gloria y el heroísmo dejen su lugar a la disciplina, al servicio de la sociedad; que en lugar de pensar en Dulcineas se piense en las necesidades cotidianas²⁴.

24 Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, Madrid: Gredos, 1961, p. 71.

DE RECUERDOS Y MEMORIAS EN LOS ÚLTIMOS EPISODIOS NACIONALES DE GALDÓS

La mirada hacia sí mismo se nutre de memoria. El yo que vislumbramos es el resultado de una continuada reminiscencia, en la que aparecen los destellos de nuestra historia personal.

EMILIO LLEDÓ, *Elogio de la infelicidad*

Al escribir, ¿interpretamos hechos ya sucedidos o nos anticipamos a los hechos?

MENCHU GUTIÉRREZ, *El ojo de Newton*

...la memoria tiene lóbreos desvanes donde suelen parecer las cosas más olvidadas y perdidas (P, XXVII)¹.

Así se expresa el narrador cuando Santiaguito Ibero, protagonista de *Prim* y *La de los tristes destinos*, intenta recordar el nombre de una persona cuyas facciones ha reconocido, y no hay que esperar mucho a que ese nombre llegue de forma efectiva a los labios del personaje ("la memoria le dio con fulgor de relámpago el nombre del sujeto", se dice en el párrafo siguiente). Igual, seguramente, le aconteció a Galdós más de una vez en la composición de los últimos ocho *episodios nacionales*, que relatan los años finales del reinado de Isabel II, el posterior *sexenio revolucionario* y los albores de la Restauración. Y no es sólo que muchos de los eventos históricos que tienen lugar en ellos sean acontecimientos ya vividos por el joven Galdós, a quien, por tanto, le basta con recuperarlos de su memoria, sino que numerosos personajes secundarios y sucesos menores deben de proceder, como es lógico, de recuerdos del propio escritor: es lo que sucede, sin duda, con las abundantes referencias a periodistas y redacciones de prensa de una época en que él comenzaba a hacer sus primeros pinitos en una profesión en la que pronto destacó, llegando a ser director de *El Debate*; vivencias inmediatas son también los debates parlamentarios que aparecen en estas novelas y que tuvo que cubrir como periodista en la realidad (ahora los rescata para sus *episodios* simplemente "rebañando en su memoria", como dice que hace Ibero padre cuando cuenta a don Ángel Cordero "detalles interesantes de la votación" en que había sido elegido rey Amadeo de Saboya [ET, XXV]); recuerdos personales, en fin, asoman aquí y allá en estas obras, las cuales, según se afirma en una de ellas, se escriben "mezclando sabrosamente lo personal con lo histórico" (C, III). Incluso el título de uno de estos *episodios*, *La de los tristes destinos*, que en su origen procede de Shakespeare (*Ricardo III*, acto IV, escena 4), es un recuerdo personal de Galdós, pues tal calificativo en referencia a la reina Isabel lo había utilizado,

1 Damos las referencias de las citas de los *Episodios Nacionales* a continuación de las mismas indicando *episodio* y capítulo y empleando las siguientes abreviaturas: P, *Prim*; T, *La de los tristes destinos*; ER, *España sin rey*; ET, *España trágica*; A, *Amadeo I*; PR, *La Primera República*; CS, *De Cartago a Sagunto*; C, *Cánovas*.

en un discurso de 1865², el político carlista Aparisi y Guijarro, quien, por cierto, aparece mencionado dos veces en *España trágica* (IX y XI).

Galdós se hace presente en estas ocho obras de forma más notoria según nos aproximamos al término de la quinta serie de *episodios*. Desde luego, sus gustos musicales se dejan traslucir cuando el narrador declara haber sido

parroquiano ferviente de la *Sociedad de Conciertos* [...]. Por ella han venido a ser el más puro recreo de nuestras almas las monumentales, las soberanas sinfonías de Beethoven y lo mejor del repertorio de Haydn, Mozart, Mendelssohn, Weber, Händel, Schubert, y demás genios de la gloriosa pléyade germánica (C, XVI),

o cuando homenajea a Julián Gayarre asegurando que “voz de tenor tan fina y bien timbrada diz que no se ha oído jamás” (CS, XXI)³.

La conocida afición pictórica de Galdós⁴ también queda de relieve en el último de los *episodios* en una visita de Tito y Casiana al Museo del Prado:

mi compañera se asimiló el valor estético de la pintura, supo apreciar a los maestros, y distinguía perfectamente a Velázquez del Tiziano y a Murillo de Rubens [...] continuamos admirando a Van Dick, Correggio, Velázquez, Rafael y el delicioso y minúsculo cuadro del Mantegna *Las exequias de la Virgen* (C, XVI).

En los cuatro *episodios* postreros la presencia del autor es, pues, ostensible; pero no hay duda de que ya en los anteriores su persona se manifiesta por doquier. Por ejemplo, gracias a que entre 1865 y enero de 1867 Galdós anotó de su puño y letra y uno por uno los libros que iba adquiriendo, podemos saber hoy que las lecturas del protagonista de *España trágica*, asiduo parroquiano del librero Durán, son las mismas del escritor en esa época: “casi todas las obras que aparecen como adquiridas por Vicente Halconero después de la Septembrina figuran entre las compradas por Galdós en estos meses finales de 1865 y, en menor número, salvo respecto de algún autor, en las de 1866”⁵.

Tampoco hay duda de que es a través de los ojos del propio novelista como presenciábamos relevantes acontecimientos ya en los *episodios* finales de la cuarta serie. Un solo caso pero muy notable. Don Benito confesó en diversas ocasiones que un suceso de los que había vivido lo había conmovido especialmente, el fusilamiento de los sargentos del cuartel de San Gil:

2 “Cette phrase avait dû faire fortune à l’époque et rester gravée dans le souvenir de l’auteur, comme caractérisant le plus exactement le destin d’Isabelle II” (Robin, 1977: 215).

3 Tanto a la Sociedad de Conciertos como a muchos de los compositores citados laudatoriamente en *Cánovas* —e incluso al propio Gayarre— se refiere Galdós más por extenso en su artículo “La música” (cf. Pérez Galdós, 2004: 693-699).

4 De la afición de Galdós a la música y a la pintura da fe Clarín en su esbozo biográfico del novelista canario (cf. *apud* Rogers, 1979: 39).

5 Pérez Vidal, 1987: 181. El registro bibliográfico llevado por Galdós se conserva en la Casa-Museo Pérez Galdós (cf. transcripción del mismo en *ibíd.*, 213-226).

Como espectáculo, tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en coches, de dos en dos, por la calle de Alcalá arriba, para fusilarlos en las tapias de la antigua plaza de toros⁶.

Pues bien, la sublevación y posterior derrota de los sargentos de ese cuartel es el motivo histórico elegido para cerrar *Prim*; con el traslado de los sargentos camino al paredón de fusilamiento se abrirá con fuerza particularmente dramática el siguiente episodio, *La de los tristes destinos*.

Y no sólo los sucesos históricos notables, sino también los hechos menudos, los detalles nimios de la vida cotidiana, las pequeñas cosas de que está llena la vida de una época se dan cita en los textos a partir de la experiencia personal del autor, que pasa a constituirse en material narrativo de las obras: “los hechos que ahora relataré fueron apreciados fácilmente por mi propio conocimiento, o por fidedignas referencias de los amigos” (C, XIX).

Así pues, la memoria o el recuerdo se constituyen en materia literaria, pero no como materia en el sentido de tema o asunto (pues no son en absoluto la figura de Galdós o sus recuerdos el asunto de estos *episodios nacionales*), sino en el de materia nutricia de los textos, de humus que alimenta la ficción narrativa. Las lejanas vivencias almacenadas en la memoria sirven tanto de mantillo en el que crecen fértilmente los asuntos novelescos como de aceite lubricante del engranaje narrativo, de fuente de datos y experiencias en que beben los textos. Además, probablemente Galdós disfrutó trabajando de esa manera, como ya lo había hecho en enero de 1894 recordando a Núñez de Arce, quien había colaborado como él en el periódico *El Debate* en la época de gobierno del general Prim: “Lo explicaré relatando hechos pasados que, por lo insignificantes y lejanos, no constan en ningún archivo; pero yo los recuerdo bien, y me complazco mucho en ser historiador de ellos” (Pérez Galdós, 2004: 589). Y ocasión de *complacerse* a sus anchas tuvo, a no dudarlo, en los cientos de páginas de estas ocho novelas, que transcurren íntegramente en ese período histórico de su juventud madrileña. Para ello gozaba de un don que le permitió realizar esa tarea de bucear en sus recuerdos no sólo con complacencia sino también con seguridad: su muy buena memoria. Todavía algunos años después de acabar *Cánovas*, en un hermoso texto de 1915 en el que rememora el Madrid donde ha vivido tanto tiempo y del que recuerda con especial cariño sus años jóvenes, un Galdós ya muy quebrantado en su salud, al hablar de sí mismo en tercera persona, sigue mostrando, sin embargo, una confianza inquebrantable en su magnífica memoria: “en él se da el caso singular de que la Voluntad y la Inteligencia, ambas rendidas al cansancio, se inhiben totalmente, traspasando sus funciones a la Memoria, tanto más lozana cuanto más vieja, y siempre atisbadora y charlatana”⁷.

Esa mirada privilegiada de un observador tan atento de su tiempo es la que tenemos los lectores la fortuna de compartir en estos *episodios*, en los que se dan la mano el tiempo histórico y el tiempo del recuerdo, la realidad de la época y la novela de la vida, la

6 Pérez Galdós, 2004: 26. En otro lugar se refiere también Galdós en términos muy parecidos a la conducción de los sargentos de San Gil: “Estos sucesos –acabó don Benito– dejaron en mi alma vivísimo recuerdo y han influido considerablemente en mi temperamento literario” (Olmet, 1912: 30).

7 Pérez Galdós, 2004: 889. En este mismo texto, *Guía espiritual de España. Madrid*, insistirá un poco más abajo en que “mi memoria es muy fecunda” (*ibid.*, 890).

Historia con mayúsculas y la ficción, más o menos real o más o menos inventada, ficción cuyas borrosas fronteras entre lo biográfico auténtico y lo puramente imaginario le hacen formar parte —con más propiedad, pues, que en los *episodios nacionales* anteriores— de esa Historia del convulso período 1865-1880 que Galdós pretende contar a sus conciudadanos de 1907-1912.

Estamos, por consiguiente, ante un empeño de recuperación del tiempo pasado, pero no se trata de la búsqueda del *temps perdu* al estilo de Proust (aunque sí haya en cierta forma un *temps retrouvé*), porque en Galdós el propósito es muy otro: su intención no es ahondar sistemáticamente en los pliegues recónditos de la conciencia a la manera del escritor francés (quien, por cierto, empezó a forjar y luego a redactar la primera parte de su magna obra cabalmente por los mismos años en que Galdós escribía sus últimos *episodios*), sino iluminar desde los recuerdos de dentro los hechos de fuera. Dicho de otra forma, no se trata tanto de la objetivación literaria de la subjetividad profunda, cuanto de la proyección de lo subjetivo en lo objetivo, contribuyendo con ello a ensanchar la esfera de la objetividad misma, que integra así no sólo los acontecimientos históricos conocidos de la España de la época en cuestión y una gran cantidad de pormenores aparentemente insignificantes de la vida real del momento —al modo de la vasta *Comedia humana* de Balzac, autor determinante, dicho sea de paso, tanto para la obra proustiana como para la galdosiana—, sino también la asimilación que de ellos había hecho un sobresaliente testigo de la época, quien, desde la perspectiva de la distancia y del acervo de experiencia atesorada, nos devuelve ahora en sus textos el reflejo que aquellos sucesos habían dejado impreso en su memoria.

Así pues, nos encontramos en estos *episodios* a la vez con el periodista y escritor de 1865-1880 y con el ya consagrado autor de 1907-1912, que vuelca ahora sobre el pasado vivido su punto de vista presente, como, puestos a ello, no podía ser de otra manera, ya que, al fin y al cabo, el casi anciano don Benito no era en último extremo, igual que todo individuo, sino el conjunto de experiencias que lo habían constituido como tal, es decir: una suma de tiempo vivido. Y también lo mismo que a cualquiera, unas experiencias lo habían marcado de modo más determinante que otras. En este sentido, la etapa histórica a la que en estos *episodios* da forma novelada Galdós fue, con seguridad, esencial en su formación personal y literaria y, probablemente, una de las decisivas en su vida; no en vano es justo en esa época del *sexenio revolucionario* y aledaños en la que sitúa muchas de sus más grandes creaciones: a la cabeza de todas ellas *Fortunata y Jacinta*, pero también *La desheredada*, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*... Ya casi al final de su vida literaria, los nuevos *episodios nacionales* que se propone redactar lo llevan, por tanto, otra vez a ese espacio de tiempo particularmente feraz en su vida y en su obra.

Además, la distancia de cuatro decenios proporciona al gran novelista perspectiva más que suficiente no sólo para apreciar la importancia en lo personal de este período de su existencia, sino también para valorar el éxito o fracaso del proceso histórico que había tenido lugar en esos convulsos años. Por ello, aunque no son formalmente unas memorias de su autor estos ocho últimos *episodios nacionales*, sí que, por la cantidad de datos menores procedentes de la experiencia personal del novelista, podría decir Galdós —como en sus *Memorias de ultratumba* hace Chateaubriand, escritor alejado del español en tantas cosas, pero no en esto— que en ellos

os hago ver el revés de los acontecimientos que la Historia no muestra; la Historia no expone más que el derecho. Las Memorias tienen la ventaja de preservar uno y otro lado del tejido: desde este punto de vista, pintan mejor la Humanidad completa al exponer, como las tragedias de Shakespeare, las escenas altas y bajas (Chateaubriand, 2005: 1237).

En suma, Galdós relata en estos últimos *episodios* ya del siglo XX unos hechos trascendentes –la caída de una dinastía, la revolución triunfante, la entronización de un nuevo rey, la proclamación de la República, las sublevaciones cantonales, la última guerra carlista, los primeros años de la Restauración canovista– que vivió en su juventud y a los que asistió con la avidez informativa y capacidad retentiva propias de un joven. Pero ahora los recuerda, selecciona y presenta desde una edad más sabia, de mayor comprensión por la experiencia de los años y la acumulación de los conocimientos. Es, digamos, la historia de un perspicaz observador –el mejor de los de su tiempo, según mostró sobradamente en sus *Novelas españolas contemporáneas*–, contada por él mismo siendo ya casi un anciano, cuando los años le permiten una capacidad de discernimiento de los hechos y una perspectiva de los mismos vedadas al joven recién llegado a Madrid en los años sesenta del siglo XIX. O, por citar de nuevo las *Memorias* de Chateaubriand, puede decirse que en estos *episodios* de Galdós resulta cierto que “para juzgar imparcialmente la verdad que ha de quedar, es preciso, situarse en el punto de vista desde el cual la posteridad contemplará el hecho consumado” (*ibíd.*, 1937).

Cuarenta años después de los sucesos narrados, Galdós mismo encarna ya en cierto modo esa *posteridad* y contempla como hecho consumado la derrota de la revolución otrora llamada *Gloriosa* y la deriva reaccionaria de la ulterior Restauración monárquica. Otra cosa es si eso lo hace *imparcialmente*, como pide el romántico francés, imparcialidad seguramente imposible incluso en la distancia, como tampoco son imparciales en absoluto –sino que de signo bien contrario– las *Memorias* del propio Chateaubriand, lo que ni en su caso ni en el de Galdós desmerece un ápice la calidad y hondura de sus obras. En concreto, no existe en estos *episodios* de Galdós la sensación –como, por ejemplo, sí la hay en Chateaubriand– de contemplar un mundo que se acaba definitivamente y atisbar uno nuevo que ha de llegar ineluctablemente. De lo que deja constancia Galdós es de la lucha de poderosas fuerzas contrapuestas que impiden el avance de la organización social en determinada dirección (liberal, democrática, progresista...), pero sin ambiente de liquidación del Antiguo Régimen, quizá porque éste como tal se da ya por finiquitado intelectualmente, aunque se halle bien presente todavía en la práctica (de ahí que menudeen las referencias a los denominados *obstáculos tradicionales* y a todo tipo de elementos retardatarios). Y, desde luego, no tiene el lector de estos *episodios* galdosianos la impresión de cierta desolación existencial que sí puede embargar al lector de las *Memorias* del escritor francés, porque en Galdós no hay sensación de pérdida, sino, si acaso, de hastío, por la perduración todavía de las viejas rémoras que han frenado, cuando no impedido, la evolución hacia la modernidad social de la España del XIX.

Como bien se sabe, la fórmula narrativa de los *episodios* galdosianos consistió desde el primero de ellos en mezclar personajes históricos y personajes novelescos y entretejer los sucesos que protagonizaban aquéllos con las peripecias por que pasaban éstos. Así sigue siendo en los últimos *episodios*, pero con importantes novedades. Además de la aparición de personajes puramente fantásticos, muchos de ellos creados a partir de figu-

ras mitológicas conocidas, resulta novedoso que bastantes de los personajes secundarios que pueblan estas novelas sean seres reales, conocidos de forma directa o no por el autor. Por otro lado, muchos de los personajes de ficción incorporan en su caracterización rasgos de otros reales en los que se inspira Galdós para individualizarlos. Obviamente, es imposible saber qué hay de un hipotético modelo real en cada personaje inventado y, desde luego, numerosos detalles se nos escapan hoy, pero, con todo, pueden comprobarse rasgos de personajes reales incorporados en otros ficticios, como, a decir verdad, había venido haciendo Galdós desde sus *Novelas españolas contemporáneas*.

La crítica ha señalado ya algunos de esos detalles biográficos que proceden del propio autor o de personajes cercanos a él: así, se ha dicho (cf. Beyrie, 1980: I, 119) que Juanito Maltrana, el amigo que recibe a Santiaguito Ibero a su llegada a Madrid en *Prim*, está inspirado en el paisano de Galdós Fernando León y Castillo, también mayor que él como Maltrana con respecto a Iberito, aunque no le llevaba seis años, sino escasos seis meses; asimismo parece un recuerdo personal, más que una mera coincidencia, el que una de las amantes de Tito, Obdulia, lo llame cariñosamente *Mico*, nombre de evidente similitud con el mimoso *Miquiño* que emplea en su correspondencia Pardo Bazán para referirse a Galdós (cf. Madariaga, 2001: 92).

A veces la presencia del autor en el texto puede producirse de forma oblicua, como seguramente ocurre en el siguiente caso de *España trágica*, cuando Segismundo pretende entrar en relaciones amorosas con la pía Donata (de nombre, por otro lado, zumbón: ‘la que se da’, con extraña y un tanto fetichista predilección por clérigos y asimilados) y para conquistarla le ofrece sacrificar su mundano bigote: “si usted lo manda, me afeitaré el bigote, este signo infamante del hombre libre, siervo de una sociedad profana, por no decir atea” (XI). Dado el rotundo bigote que Galdós lució a lo largo de su vida, poca duda cabe de que una guasona sonrisa debió de aflorarle a los labios cuando el libertino Segis ofreciera ese sacrificio (¡y quién sabe si no habrá ahí un recuerdo todavía más personal!).

En *España sin rey* también puede existir cierto poso autobiográfico –más amargo en este caso– en el personaje de Céfora, la nerviosa y desequilibrada amante de Juan de Urríes, mística a ratos, dominada por la lujuria en otros, e hija “de una hermosa muchacha judía, llamada *Mesooda*, de familia pobre del *gheto*” (XVIII). Conociendo la relación sentimental de Galdós con Concha Morell, llamada Ruth cuando abrazó el judaísmo, y también emotivamente inestable como Céfora, es difícil que el autor no tuviera en mente a la persona real de Concha-Ruth Morell cuando construía su personaje de ficción⁸.

Aunque siempre resulta arriesgado suponer modelos reales en los personajes de ficción, no cabe sorprenderse de que el autor de los *Episodios nacionales* opere de ese modo. De hecho, se trata de un procedimiento muy característico del arte realista y naturalista, y de ello es perfectamente consciente el mismo Galdós cuando, refiriéndose a otro novelista, alaba sus obras justo por ser capaz de encarnar en los personajes rasgos de individuos reales:

...todas las demás calidades eminentes que avaloran las obras del insigne maestro no tendrían tanto realce si no campeara sobre ellas la individualidad de los caracteres, arrancados

8 Parece más evidente la relación entre Céfora y Concha Morell que la que se ha creído ver (cf. Madariaga, 2001: 106-107) entre la antigua amante galdosiana y el personaje medio fantástico, medio mitológico de Graziella, amante de Tito durante un tiempo y ayudante de Mariclío en los cuatro últimos *episodios*.

del natural; no con la minuciosa atención fragmentaria del pintor que analiza en el modelo, sino sorprendidos de un solo golpe, como quien siente los caracteres en la vida real, los sorprende en los círculos de la amistad y de la familia, los encarna en las personas más queridas, en sí mismo tal vez, y asimilándose la figura, la expresa en el libro, y éste, como espejo milagroso, reproduce la imagen de quien lo escribe (Pérez Galdós, 2004: 609).

El entusiasmo con que Galdós subraya el uso de esta técnica en la obra del novelista amigo nos ilumina sobre lo que él mismo debía de considerar procedimiento clave en su propia labor novelesca. Para Galdós, la novela no es sólo, pues, a la manera stendhaliana, un espejo que se pasea por un ancho camino y refleja la realidad estática o incluso la realidad dinámica que por allí transita, sino que se trata ahora –más en la línea de la Alicia de *A través del espejo* de Carroll– de un *espejo milagroso* capaz de sorprender y arrancar del natural aspectos que pasan inadvertidos a un espejo de reflejo simple. Y lo que aún es mucho más significativo: en manos del novelista genial ese espejo es capaz de girar y, vuelto hacia el propio autor, devolvernos *la imagen de quien escribe*. Cuánto más cierto es esto en los últimos *episodios nacionales*, en los que el escritor vuelve la mirada hacia el tiempo en que se formó como escritor y hacia el hombre que fue.

El novelista al que se refería Galdós en las líneas anteriores era su amigo Pereda, de quien hablaba tan encarecidamente en ocasión muy dada a ello, pues se trataba del discurso de respuesta al de ingreso en la Academia del escritor cántabro, tan separado de Galdós en lo ideológico como próximo en lo personal. Muy conocida es la filiación carlista de Pereda y la profunda antipatía del autor de los *episodios* por el carlismo y los carlistas, de lo que hay sobrada muestra en los *episodios* de la quinta serie⁹. Sin embargo, no siempre es Galdós sañudo con los carlistas. Salva en algunos de ellos su buena intención, su idealismo trasnochado, su españolismo caballeroso... Es el caso de Wifredo Romarate, el protagonista de *España sin rey*, cuyo tipo quijotesco revela lo anacrónico de su posición política, pero cuya integridad personal la ve con simpatía su creador, exactamente igual que en la realidad le ocurría con Pereda, quien ofrece sugerentes analogías parciales con el personaje de ficción. Si Galdós aplaude en el novelista de Polanco el recurso de individualizar a los personajes incorporando en ellos rasgos de figuras reales familiares al autor, no sería muy osado imaginar que cuando él, como novelista, pretenda presentar medio positivamente a un personaje afín al carlismo, tenga en cuenta ciertas cualidades que advierte en Pereda: caballerosidad, firmeza de principios, etc. Y, en efecto, dichos atributos son los que adornan al caballero vitoriano don Wifredo Romarate.

También en el citado discurso de respuesta de Galdós, hay una peculiaridad que Pereda, como tantos conservadores decimonónicos, comparte con otro personaje carlista de estos *episodios* –aunque no cántabro de Polanco, sino vasco de Durango–, el padre de Tito: ambos odian las grandes ciudades. Así dice Galdós de Pereda:

nuestro ilustre amigo, entre otras rarezas de su carácter, siente un grande aborrecimiento de las ciudades populosas, que interponen entre su espíritu y la Naturaleza grueso mural

9 Véanse dos ejemplos entre otros muchos posibles: “aquellos hombres fanáticos, que subordinaban toda ley de humanidad a las absurdas pretensiones de un rey de fantasía”, “era un carlistón rabioso, fanático, muy cerrado de mollera” (CS, XV y XXII, respectivamente).

de calles antipáticas, de caseríos repletos, de gentes frívolas, embusteras y maleantes. Ama con pasión exclusiva los valles melancólicos de su tierra... (Pérez Galdós, 2004: 614).

Y así se expresa el padre de Tito:

Hijo mío, creo que sólo con sacarte del laberinto de ese Madrid arrastrado y disoluto, te curarás de tus murrias y del desvarío de tu cabeza. Te inficionaron los miasmas del vicio y de la corruptela, ¿no entiendes lo que te digo?...; pues corruptela quiere decir el burlarse de las leyes de Dios, el no amarle ni temerle, el andar en el tole tole de libertades, que yo llamo licencias, y el querer meternos a los españoles en un fregado de ideas pestíferas y, como quien dice, republicanas. Te lo diré más claro... En los aires limpios del pueblo soltarás toda esa podredumbre, y serás otro hombre... (A, XIV).

Sin duda, cuando Galdós hace hablar a su personaje le induce a desvelar con claridad las razones de su odio al mundo urbano, mientras que cuando se refiere a Pereda lo presenta de forma mucho más sutil, como no podía ser de otro modo dadas las circunstancias y el personaje.

Pero no debemos confundirnos con respecto a estos últimos *episodios nacionales* suponiendo que detrás de los personajes de ficción se ocultan personajes reales, pues no se trata en absoluto *romans à clef*. Lo importante es que —se haya inspirado o no Galdós en determinados individuos reales para dotar de mayor ilusión de verdad a los caracteres ficticios de las figuras de sus novelas— se produce en estas ocho obras una clara interferencia entre lo histórico, lo vivido y lo fingido. Ello hace que la frontera entre esos tres planos resulte con frecuencia borrosa e, incluso, que se tenga la impresión de que Galdós lleva deliberadamente al lector a sentir cierto efecto de sustitución de uno de esos tres niveles narrativos por cualquiera de los otros dos, de modo que no se está siempre seguro de si determinado pasaje de tal o cual novela ha de entenderse como crónica histórica, relato autobiográfico o pura ficción.

Es más, el autor no sólo incluye personajes históricos importantes o secundarios en sus *episodios* y toma rasgos de algunos otros para construir más verosímelmente ciertos personajes ficticios, sino que rescata también personajes de aquellas *Novelas españolas contemporáneas* ambientadas en la misma época en que suceden estos *episodios* históricos contemporáneos. De esta forma, es como si en alguna medida los textos literarios en que el autor había objetivado un proceso histórico más de veinte años antes se convirtieran necesariamente en tejido configurador de los textos que vuelven mucho tiempo después sobre el mismo período histórico. El autor parece verse impelido, pues, a considerar la creación del nuevo texto como reescritura de textos previos, con los que, en cierto modo, acaba constituyendo un texto único, una *obra total*, por lo que podría afirmarse que, sin llegar al extremo del borgiano Pierre Menard y su reescritura literal del *Quijote*, también estos *episodios nacionales* crean, a su manera, sus propios precursores.

Verdad es que, en sentido estricto, esta técnica de traer a los *episodios* personajes de las *novelas contemporáneas* sólo era posible en los últimos *episodios*, que se desarrollan cronológicamente en época idéntica o cercana a la de algunas de sus grandes novelas (*Fortunata* y las demás que hemos mencionado más arriba). Por ello, nos volvemos a encontrar en estos *episodios* al ínclito don José Ido del Sagrario, al no menos notable

Francisco de Torquemada, a Francisco Bringas, Plácido Estupiñá, etc., personajes todos bien conocidos para los lectores de las novelas galdosianas. Como es sabido, Galdós había observado ya tal técnica en las obras de su admirado Balzac y le saca todo su partido al procedimiento al incorporar a estas novelas históricas personajes de sus otras novelas, aquellas que sólo en cierto sentido podemos llamar *no-históricas*, porque, desde luego, en lo esencial también son históricas y por eso comparten con estos *episodios* no sólo el espacio y tiempo referenciales, sino también, según venimos diciendo, personajes, situaciones, ambientes y, en definitiva, el mismo entramado vital y social. Ello contribuye a dar unidad al universo narrativo galdosiano enlazando al final de su carrera literaria en estos postreros *episodios* las dos líneas de su narrativa: *novelas contemporáneas* y *episodios nacionales*, éstos ahora, pasado el tiempo, también *contemporáneos*. Lo cual no es más que la brillante culminación de un rasgo (la concepción de la obra en su conjunto como un todo) que ya había advertido sagazmente Menéndez Pelayo en 1897 en el inteligente análisis –más allá de las diferencias ideológicas que en él manifiesta– que lleva a cabo de la trayectoria novelística de Galdós al responder al discurso de ingreso de éste en la Academia:

La falta de selección en los elementos de la realidad; la prolija acumulación de los detalles, en esa selva de novelas que, aisladamente consideradas, suelen no tener ni principio ni fin, sino que brotan las unas de las otras con enmarañada y prolífica vegetación, indican que el autor procura remedar el oleaje de la vida individual y social, y aspira, temerariamente quizá, pero con temeridad heroica, sólo permitida a tan grandes ingenios como el suyo y el de Balzac, a la integridad de la representación humana, y por ella a la creación de un microcosmos poético, de un mundo de representaciones enteramente suyo, en que cada novela no puede ser más que un fragmento de la novela total, por lo mismo que en el mundo nada empieza ni acaba en un momento dado, sino que toda acción es contigua y simultánea con otras (*apud* Rogers, 1979: 70).

Pero reaparecen no sólo personajes de sus *otras* novelas, sino también muchos provenientes de *episodios* anteriores, que, en diversas ocasiones, prolongan sagas familiares, caso del mismo Santiaguito Ibero, hijo de don Santiago Ibero, el protagonista de varios *episodios* de la Tercera Serie –quien asimismo aparece en algunos de estos últimos–, o de Vicente Halconero, hijo de Lucila Ansúrez, perteneciente a la fecunda y muy significativa familia de los Ansúrez, de capital importancia en los *episodios* de la Cuarta Serie. Consigue con ello Galdós dar la impresión de vida en sucesión que refleja los avatares del tiempo histórico que transcurre sin pausa, de forma muy parecida a lo que hace Zola con sus Rougon-Macquart en paralelo con el devenir del Segundo Imperio napoleónico (por cierto, un período cronológico, 1852-1870, casi parejo al de las dos series finales de *episodios* galdosianos). El mismo Galdós es perfectamente consciente de esa sensación de vida social que proporcionan los personajes secundarios de las novelas si éstos están trazados con mano maestra, y así lo pone de manifiesto en un texto algo anterior a los últimos *episodios*, el prólogo que acompaña a la tercera edición de *La Regenta* en 1901: “No debemos olvidar a Carraspique, ni a Barinaga, ni a la turbamulta de figuras secundarias que dan la total impresión de la vida colectiva, heterogénea, con picantes matices y espléndida variedad de acentos y fisonomías” (Pérez Galdós, 2004: 222). En referencia

a su propio quehacer literario, y ya después de haber escrito *Cánovas*, Galdós explica en 1913, en el prefacio a la traducción francesa de *Misericordia*, ahora que puede tener una perspectiva casi completa de toda su obra, el propósito que le ha guiado al hacer reaparecer numerosos personajes en distintas novelas suyas:

Diferentes figuras vinieron a este tomo de los anteriores, *El amigo Manso*, *Miau*, los *Torquemadas*, etc., y del mismo modo, del continente de *Misericordia* pasaron otras a los tomos que escribí después: es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un período determinado de la Historia (*ibíd.*, 186-187).

Así pues, es el interés por dar cuenta en sus novelas de la diversidad del espacio urbano moderno, de la importancia de la muchedumbre en el nuevo entramado social que constituye el dominio de la gran ciudad y de la maraña de relaciones sociales, económicas y políticas que se establecen en ese nuevo ámbito en constante transformación lo que mueve a Galdós a emplear el procedimiento técnico de traer de acá para allá personajes de sus obras de tal suerte que los distintos hilos de la urdimbre se entrecrucen para dar la sensación de densidad vital, social e histórica que corresponde a la complejidad del mundo contemporáneo.

En esta línea, los últimos *episodios nacionales* representan un postrer esfuerzo del novelista por dar respuesta literaria a esa creciente complejidad. No hay más que compararlos con los primeros *episodios* para observar la evolución que se ha producido y la distancia que hay desde una novela como *Trafalgar*, que en determinado sentido podemos llamar épica (evidentemente, épica de la derrota, como obligan los mitos fundacionales de la nación), a una obra como *Cánovas*, que sin gran dificultad podríamos considerar medio memorística o semiautobiográfica. Para llegar hasta aquí Galdós ha realizado previamente la magna empresa de retratar la sociedad española de su tiempo en sus *Novelas españolas contemporáneas*. Que se ha cumplido un ciclo completo es algo evidente, y no sólo en la esfera literaria, sino también en el ámbito ideológico-político. Concluye además en estos *episodios* toda una idea de España. Galdós ejemplifica admirablemente tal cosa con la reaparición en *La Primera República* de un venerable viejo de nombre simbólico, Juan Elcano, que estuvo en la de Trafalgar y que se encuentra ahora combatiendo al lado de los cantonalistas de Cartagena. Este personaje morirá en el *episodio* siguiente, conectando de forma asimismo simbólica la derrota de Trafalgar y la del Cantón y dejando también traslucir en ello Galdós el fracaso de sus propios ideales:

Entre la muchedumbre encontré al veterano de Trafalgar, Juan Elcano, que ansiaba reverdecer sus marchitos laureles. Gesticulando con sus manos tembliconas me dijo que si le daban un puesto en la muralla cumpliría como quien era. [...] Al atardecer de aquel mismo día supe que el veterano de Trafalgar, consecuente con su destino heroico, había muerto en la muralla defendiendo la idea cantonalista, última cristalización de su patriotismo (CS, V).

En realidad, la insólita orientación de la obra galdosiana en el siglo xx es paralela a la de la mejor novela contemporánea; salvando las distancias, es la evolución que se

produce en la novela francesa entre la obra de un Balzac y la de un Proust. Galdós no es, desde luego, Proust, pero sus *episodios* finales ya se despegan claramente del realismo decimonónico y apuntan el nuevo camino hacia una novela más introspectiva. De hecho, en estos *episodios* el novelista literaturiza no sólo su juventud, sino también sus ideales derrotados (Prim, Amadeo...), sus ilusiones perdidas, su decepción. De ahí que incluso en algunos momentos pueda advertirse una cierta pulsión lírica en este último Galdós, puesto que, recordando a Antonio Machado, sólo “se canta lo que se pierde”. Así, el narrador de *Cánovas* —prácticamente confundido con el autor, como diremos enseguida—, después de quedar desconcertado al recibir la noticia del golpe de estado de Martínez Campos en Sagunto y creer ver en los transeúntes con que tropieza “*moderados* o alfon-sinos orondos, insolentes, pavoneándose en celebración de su triunfo” (II), al final del día, refugiado en una taberna, experimentará la siguiente sensación:

Sobre mi alma iba cayendo un velo de tristeza desgarrada, por cuyos intersticios veía las caras de los hombrachos que rodeaban la mesa, y oía jirones de una charla política tocante a la *venida de los higos chumbos*, o como dijo *Paja Larga*, del *elemento alfonfino*... (II).

Pero dentro de este desencanto perdura casi siempre en el viejo escritor su optimismo de raíz liberal o positivista, que le permite albergar la esperanza de un futuro en el que aquellos antiguos ideales puedan consumarse, ahora bajo la forma de la República, lo que es patente tanto en las obras que escribe por estos años como en su personal actividad política en ese momento como miembro de la Conjunción Republicano-Socialista. Tal optimismo aleja a Galdós del pesimismo existencial ya en boga en su época y, más aún, del nihilismo que en distinto grado puede observarse en notables autores del fin de siglo. Galdós, acogiendo a veces a la sabiduría popular, otras al racionalismo del mismísimo Pi i Margall¹⁰, considera que el tiempo es “reparador solícito de las desdichas humanas” (PR. XIII):

El tiempo, amigo Ido, que es la cifra y compendio de la disciplina, pues nada puede alterar el régimen pausado de sus horas, sus días y sus años, se encargará de poner término a esas calamidades... (PR, XII).

Referencias a múltiples individuos de la época, desde los más eminentes a muchos otros sin particular relieve en la Historia, incorporación de rasgos de figuras reales conocidas por el autor a sus entes de ficción, reaparición de personajes de sus anteriores novelas y *episodios* a estos con que va a concluir su examen histórico del siglo XIX español, todo ello es ciertamente de capital importancia para la comprensión de estos textos, pero lo que en verdad resulta de indudable novedad en su obra es lo que el propio autor pone de sí mismo en las muchas páginas de estas ocho novelas, donde recuerda los ambientes en que se movió en el Madrid de 1864-1880. Bien es cierto que sus recuerdos nunca traspasan la esfera de las relaciones sociales, políticas o profesionales. Galdós se cuida mucho (a diferencia de un Rousseau, un Chateaubriand o un Proust) de ser el protagonista directo de sus obras, y por eso en ellas la propia intimidad está ausente y no

10 “pensaba como yo (lo digo sin vanidad) que la razón y el tiempo, las dos fuerzas eternamente disciplinadas e incontrastables...” (PR, XII).

invade en absoluto los territorios de la historia novelada, lo que es coherente tanto con el género literario en que se inscriben los *Episodios nacionales* –proyectados por definición hacia lo objetivo y no hacia lo subjetivo– como con la proverbial discreción de Galdós en cuanto atañía a su persona. Y, sin embargo –y ello hace particularmente interesantes estas obras–, el autor está muy a menudo presente en ellas, y de forma casi constante en las cuatro finales, a través sobre todo del personaje narrador, Tito Liviano, que se dice amigo suyo. La conversión de Galdós en personaje es transparente pese a omitir con tacto su nombre:

nos habíamos conocido y tratado en una casa de huéspedes donde juntos hacíamos vida estudiantil. Él era *guanche* [...] él despuntaba por la literatura; no sé si en aquellas calendas había dado al público algún libro; años adelante lanzó más de uno, de materia y finalidad patrióticas, contando guerras, disturbios y casos públicos y particulares que vienen a ser como toques o bosquejos fugaces del carácter nacional. A mí también me da el naípe por las letras; pero carezco de la perseverancia que a mi amigo le sobra. Ambos, en la época que llamaré *amadeísta*, matábamos el tiempo y engañábamos las ilusiones haciendo periodismo, excelente aprendizaje para mayores empresas (A, I).

En otros capítulos Galdós se autodenominará *el canario* o *el isleño*, y será él quien de forma expresa recurra al expediente de encargar a Tito la redacción del texto cuando se encuentren no por casualidad el año en que se escribe *Amadeo I*:

En la Puerta del Sol nos encontramos a los treinta y siete años justos del día en que tomó el portante don Amadeo de Saboya. [...] Hablamos de trabajos y publicaciones; díjele yo que había leído las tuyas, y él, replicándome que algo le quedaba por hacer, saltó con esta idea que a las pocas palabras se convirtió en proposición:

—Una promesa indiscreta obligame a escribir algo de aquel reinadillo de don Amadeo, que sólo duró dos años y treinta y nueve días. Tú y yo vimos y entendimos lo que pasó y lo que dejó de pasar entonces. Tu memoria es excelente; sabes contar con amenidad los sucesos públicos. Hazme ese libro, y con ello quedará saldada la deuda de caridad que tienes conmigo. Puedes observar el método que quieras, ateniéndote a la cronología en lo culminante y zafándote de ella en los casos privados, aunque éstos a veces llegan al fondo de la verdad más que llegan los públicos (A, V).

El interesante personaje de Tito será en muchas ocasiones un álter ego de su autor, con quien a veces llega a confundirse por completo. Esta identificación plena entre creador y personaje se advierte, por ejemplo, en el capítulo XXIV de *Cánovas*, cuando Tito se atribuye sin rebozo las páginas escritas por Galdós años atrás sobre Estupiñá: “Al pasar por la calle de Sevilla entramos en la tienda de mi amigo Matías Luengo, sobrino del famoso comerciante, parlanchín y entrometido don Plácido Estupiñá, de quien tanto hablé en diferentes ocasiones”.

De hecho, incluso podría concebirse la palabra Tito como aféresis de Benito. Es más, cuando en *Amadeo I* se encuentran Estévanez y Tito, ambos se saludan respectivamente como don Nicolás y don Tito: “Bastante más joven que él era yo, y por la edad, como por el respeto, solía llamarle *don Nicolás*. Él me devolvía la fineza llamándome

burlonamente *don Tito*" (XI). Si tenemos en cuenta que, en efecto, Nicolás Estévez era mayor que Galdós y que asimismo era canario como él, no sería muy aventurado suponer que en esta escena se filtre un recuerdo personal del novelista, a quien Estévez llamaría también burlonamente don Benito e incluso, quizá, don Tito. Por otro lado, el nombre de Tito tampoco es ajeno al entorno personal de Galdós, quien pone tal nombre a un perro vagabundo con el que se queda ("Es bonito, de raza pura *fox terrier* y le he puesto el nombre de Tito"¹¹), precisamente cuando se encuentra redactando en su casa santanderina de San Quintín uno de nuestros *episodios*, según comenta en carta de 1 de septiembre de 1911:

Voy a mandar a Victoriano que retrate al perrito, el cual he bautizado con el nombre de Tito. Es un niño perruno con todas las gracias y las porquerías propias de la edad infantil. Avanzo mucho en la obra *De Cartago a Sagunto*, y creo no equivocarme mucho al decir que va saliendo muy bonita.¹²

Las coincidencias entre el joven Galdós y el protagonista-narrador de sus cuatro últimos *episodios* son abundantes. Nos limitamos a señalar algunas: ambos trabajan en *El Debate*, uno en la realidad y otro en la ficción, a las órdenes de José Luis Albareda (A, IV); Tito, como Galdós, es amadeísta ("en los tiempos para mí venturosos de don Amadeo I", C, XX); el personaje, igual que su creador, admira a Ruiz Zorrilla y, sin embargo, escribe contra él y su partido en *El Debate*, tal y como había hecho Galdós en *La Nación*; común afición a la lectura de periódicos ("Habitado a la lectura matinal de mis periódicos favoritos, el vacío de prensa me causaba tristeza", C, III); conocimiento directo de muchos periodistas (véase, por ejemplo, las amables referencias a Carlos Frontaura, Campo Arana, Puente y Brañas, Pepe Fernández Bremón en C, IV); entrevista de Sagasta con Tito para animarle a integrarse en su partido y posterior ofrecimiento de un acta de diputado por el mismo —acta que aceptó Galdós en 1886— (C, XVII y XXIV, respectivamente), etc.

El paralelismo biográfico entre personaje y autor es particularmente intenso y patético con ocasión de la ceguera que padece Tito (C, XII), trance en el que incluso interviene con su nombre y apellido Pablo Nougués, en guiño literario de Galdós hacia su secretario y amanuense. La proyección autobiográfica del escritor en el último de sus *episodios* es palmaria en el júbilo que experimenta su personaje cuando recobra la visión:

lo más importante para mí era el acentuado restablecimiento de mis ojos, y la reconquista de la facultad visual perdida en largos y dolorosos meses. Los que no han vivido en tinie-

11 Carta a T. Gandarias de 28-VIII-1911, *apud* Nuez, 1993: 233.

12 *Ibid.*, 233-234. Repárese en la curiosa similitud entre los rasgos del protagonista de los cuatro últimos *episodios* y los que Galdós atribuye al perrito: pequeño, gracioso, infantil, de raza pura... Burllescamente, también Tito es personaje de raza: "Por mi padre tengo sangre de los Pipaones y Landázuris de Álava, absolutistas hasta la rabia, y sangre de los Torrijos y Porlieres, mártires de la Libertad. Mi madre me ha transmitido sangre de verdugos como González Moreno y Calomarde, sangre de Zurbanos, y aun la de fieros demagogos, ateos y masones. Mi abolengo es, pues, de una variedad harto jocosa. Yo, con paciencia y saliva, quiero decir tinta, he reconstruido mi árbol, y en él tengo señoras linajudas, títulos de Castilla, que casi se dan la mano con logreros y mercachifles de baja estofa; tengo un obispo católico, un cura protestante, una madre abadesa, dos gitanos, una moza del partido, un caballero del hábito de Santiago y varios que lo fueron de industria..." (A, II).

blas por más o menos tiempo no conocen el purísimo, inefable gozo de ver y contemplar hombres y cosas, lo feo y lo bonito, la Naturaleza toda en la plenitud de sus maravillosos aspectos. Es como vivir de nuevo. Yo resucité, yo renací, y difícilmente puedo expresar mi alegría (XV).

También parece clara la superposición de autor y personaje-narrador cuando el yo narrativo excede al propio personaje y, como el viejo yo del *Lazarillo*, ocupa abiertamente las páginas de la narración distanciándose de sus propios textos periodísticos de la época: “Yo debía decir [...]. Vi [...]. Oí [...] No sé si me explico bien. [...] Yo, dejando a un lado la reseña *oficial* escrita para mi periódico, daré a los beneméritos lectores de estas páginas la veraz impresión de un honrado testigo” (A, III). Ese ostentoso yo se desborda cuando el tema del que se ocupa toca en lo vivo al Galdós republicano de los años en que redacta estos *episodios*. Así ocurre, por ejemplo, en el penúltimo párrafo del capítulo XXI de *Amadeo I*, cuando, al tratar del iluso “optimismo de los revolucionarios sencillotes y pillines, que creen lo que sueñan”, el narrador es mucho más que un *honrado testigo* y manifiesta vehementemente sus opiniones sobre el asunto.

Pero la aparición de Galdós como personaje en sus textos ya puede advertirse, aunque nunca directamente, en algún *episodio* anterior a los narrados por Tito. Así, en *España trágica*, Vicentito Halconero y su amigo Segismundo pasan algunos ratos en la tertulia del café Universal de la Puerta del Sol, donde “se reunían los canarios, servidos por Pepe el *Malagueño*. Era una tertulia de las más amenas de Madrid, compuesta de estudiantes de Derecho, de Medicina y de Caminos, y reforzada por personas mayores curtidas de marrullería y experiencia” (IV). Que uno de esos estudiantes canarios de Derecho era el propio Galdós es indudable, pues sabemos que asistía a esa tertulia, como sabemos de la existencia real de Pepe el *Malagueño*, a quien el joven Galdós —siempre buen dibujante— caricaturizó cumpliendo con su función de servir las mesas del café. El viejo escritor sigue recordando con afecto a ese camarero con quien se había cruzado tantos años antes:

Corrieron allí de boca en boca noticias [...], muchas de ellas transmitidas por el verbo inconsciente del *Malagueño*, que de mesa en mesa llevaba con el servicio sus fantásticos discursos. No ha existido mozo de café que en tan alto grado poseyera el don de las peroratas hinchadas y burlescas para divertir a los parroquianos (*ET*, IV).

Y no sólo recuerda Galdós la figura del personaje, sino sus particularidades lingüísticas, según observamos en los diálogos en que participa, e incluso los gestos que el camarero intercalaba en apoyo de sus palabras: “Y el *Malagueño* respondió besándose los dedos: —Por esta cruz, que nada oí de ese *desacierto*...” (*ET*, IV). Ya había salido en otro *episodio* anterior este personaje, que sin duda había dejado huella en la memoria de Galdós. Concretamente, aparece junto al dueño del café Universal (también dibujado por Galdós) con motivo de la Exposición Universal de París de 1867:

Entraron en el *restaurant*, donde Rubio y Clavería saborearon la ilusión de hallarse en el Café Universal de Madrid, pues allí estaba el dueño, *don Juan Quevedo*, un astur amable y narigudo; allí *Pepe el Malagueño*, brujuleando de mesa en mesa, siempre zaragatero y servicial (*T*, XXI).

Precisamente los recuerdos parisinos del joven Galdós, quien visitó en 1867 la Exposición Universal acompañando a un cuñado y a un sobrino, pasan en buena medida a estas novelas a través de la vista del asimismo joven Santiago Ibero, el cual, con mirada seguramente no muy distinta de la que dirigió su creador muchos años atrás al deslumbrante París del final del Segundo Imperio, contempla desde su esencial inocencia el nuevo mundo que desfila ante sus ojos. Mirada del personaje y mirada del escritor que, como tantas veces en estos *episodios*, se confunden en una sola para percibir con especial agudeza no sólo la realidad social y política del momento, sino también el bullicio de la vida humana que va de allá para acá por los bulevares parisinos convertida ya en la muchedumbre característica de la metrópoli moderna.

Pero conviene insistir en que en la memoria galdosiana (a diferencia de lo que ocurre en la obra de Chateaubriand y de tantos otros escritores) no existe exactamente nostalgia por el tiempo pretérito, no se cae en esa típica trampa psicológica que hace creer mejor cualquier tiempo pasado. Históricamente, Galdós sabe que eso no es tal; sólo es cierto que él era más joven, pero tiene buen cuidado de no convertirse en protagonista del texto transformando la narración en añoranza de la juventud perdida. Galdós presenta la revolución del 68, el reinado de Amadeo y la Primera República como oportunidades perdidas, pero sin nostalgia, pues no desconoce que aquello no pudo ser porque la correlación de fuerzas sociales no lo consentía y porque los propios errores de los revolucionarios, amadeístas y republicanos condenaron al fracaso sus respectivos intentos de renovación de la sociedad española. En rigor, no hay, pues, en estos *episodios* galdosianos experiencia de pérdida, como sí la hay indudablemente en Chateaubriand; no existe, desde luego, en los *episodios* añoranza alguna de un modo de vida que desaparece, porque la perspectiva de la memoria galdosiana es muy distinta. La memoria en Galdós no está al servicio de la tradición, sino, si vale la simplificación, al servicio del progreso, de una utopía progresista que ha de ir por un camino muy distinto al acomodaticio de la política y la sociedad españolas de la Restauración. En este sentido, estas últimas obras de Galdós tienen un importante punto de contacto con las del ilustre escritor francés citado: en ambos casos la memoria del pasado presenta un carácter de resistencia ante la marcha del mundo, pero mientras que los ideales de aquel escritor conservador se encuentran en el pasado, los de Galdós apuntan hacia el futuro. Ciertamente es, además, que uno y otro, en su rechazo del mundo contemporáneo, alcanzan también a revelar en sus escritos la despersonalización del individuo en la sociedad burguesa donde los objetos se alzan muy por encima de los sujetos. En el caso de estos últimos *episodios nacionales*, ello se percibe en la disolución del héroe novelesco, con las hondas implicaciones que ello tiene, crucial asunto en el que no podemos extendernos aquí.

Así pues, la memoria de Galdós, su desdoblamiento en Tito, su desengaño del 68, sus ilusiones frustradas no suponen en estos *episodios* un recrearse en un pasado que pudo haber sido y no fue, sino que, al modo clásico, considerando la Historia *magistra vitae*, el autor pretende extraer de la historia española reciente y de la propia experiencia personal del pasado las lecciones que deben servir para no repetir los mismos errores en el futuro. Así lo dice explícitamente Tito-Galdós en el último capítulo de *La Primera República*:

Al retirarme, vi en mi mente con absoluta claridad que mi papel en el mundo no era determinar los acontecimientos, sino observarlos y con vulgar manera describirlos para que de

ellos pudieran sacar alguna enseñanza los venideros hombres. De tales enseñanzas podía resultar que acelerasen el paso las generaciones destinadas a llevarnos a la plenitud de los tiempos. Seguí, pues, en mi atalaya histórica, y presencié fríamente...

Pero los hechos de la España de los años sesenta y setenta de que se trata en estos *episodios* no están en realidad observados fríamente desde una olímpica atalaya por aquel joven Galdós que vivió ese convulso período histórico, sino por el avezado escritor que contempla el pasado desde un presente¹³ también conflictivo, en el que interviene tanto desde su activa militancia política (copresidente de la Conjunción Republicano-Socialista, diputado republicano en Cortes, etc.), como desde su reconocido trabajo como escritor. Galdós, al ver el pasado desde el más inmediato presente, escribe en estos *episodios* no ya sólo novelas históricas y, en parte, memorísticas, sino también novelas políticas propias de un escritor comprometido, *engagé* en el pleno sentido sartriano del término, algo que, por otra parte, y salvando las muchas distancias ideológicas y de estilo, había hecho ya en su primera novela publicada, *La Fontana de Oro*, al relacionar también entonces los sucesos del presente (el período revolucionario abierto con la *Gloriosa*) con un pasado histórico relativamente próximo (el *Trienio liberal*). El narrador de *De Cartago a Sagunto*, al afirmar que “escribo estas líneas cuando el paso de los años y de provechosas experiencias me han dado toda la claridad necesaria para iluminar el 2 de mayo de 1874” (XVIII), es expresamente consciente de este punto de vista desplazado en el tiempo que le permite juzgar el pasado con el conocimiento de las consecuencias sobrevenidas, cuya determinante influencia llega hasta el presente del autor y sus lectores. Galdós, pues, encuentra en sus últimos *episodios* la posibilidad de hacer coincidir su presente personal y literario con su lejana juventud y sus ilusiones entonces derrotadas y hoy renovadas.

La ocasión de extraer del pasado las lecciones oportunas para el presente político no puede ser más idónea, puesto que en estos últimos *episodios* ha de novelar el período del *sexenio revolucionario*, incluida la efímera Primera República, justo en el momento en que él se ve inmerso de pleno en la construcción de una nueva alternativa republicana cuando el sistema canovista está ya en claro declive. A la luz de ese paralelismo político entre el pasado y el presente se comprenden más apropiadamente las reconvenções que dirige Tito en diversas ocasiones a los republicanos decimonónicos, desangrados por luchas intestinas, en evidente referencia a la desunión de los republicanos del siglo xx, minados por personalismos y disputas de toda clase. Baste un ejemplo de este procedimiento por el que, cuando se dirige el narrador a aquellos políticos del 73, debe entender el lector que se refiere acremente a estos políticos de 1911:

En los escaños retumbó el estruendoso clamor de *¡Todos somos unos! ¡Todos somos unos para defender la República!* Al oír esto no pude contenerme. Se me encendió la sangre, y con toda la fuerza de mis pulmones lancé al hemiciclo estas palabras:

13 Con gran agudeza había señalado ya Casaldueiro este cambio de perspectiva desde el pasado al presente en estos últimos *episodios nacionales*: “El Galdós joven iba a la historia en busca de experiencia; el Galdós viejo, con su experiencia encuentra el significado de la Historia. Antes, hacía depender el presente del pasado; de manera positivista se consideraba el presente como efecto del pasado, la causa; ahora, ve cómo todo el pasado se organiza e interpreta desde el presente” (1974: 170).

—¡A buenas horas mangas verdes! Majaderos fuisteis; sed ahora ciudadanos y dejaos matar en vuestros asientos.

En el espantoso vocerío perdiéronse mis apóstrofes (CS, IX).

Así increpa Tito en la ficción literaria a los diputados congregados en el Congreso en el instante en que se produce el golpe de estado de Pavía contra el legítimo gobierno republicano. Y en el *episodio* siguiente, ya de 1912, cuando la división entre los republicanos se ha consumado en la práctica (no en vano nuestro novelista había advertido en 1910 que el Partido Republicano “está pudriéndose por la inmensa gusanera de caciques y caciquillos. Tienen más que los monárquicos”¹⁴), un desolado Tito-Galdós expresa su desengaño:

Si nada se puede esperar de las turbas monárquicas, tampoco debemos tener fe en la grey revolucionaria. ¿Crees tú, Titillo, en la revolución?

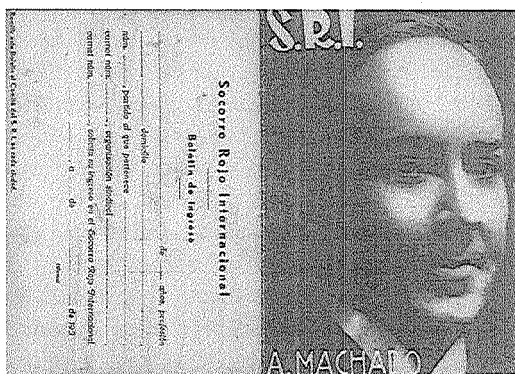
—Yo no —contesté resueltamente—. No creo ni en los revolucionarios de nuevo cuño ni en los antediluvianos, esos que ya chillaban en los años anteriores al 68. La España que aspira a un cambio radical y violento de la política se está quedando, a mi entender, tan anémica como la otra. Han de pasar años, lustros tal vez, quizá medio siglo largo, antes que este régimen, atacado de tuberculosis étnica, sea sustituido por otro que traiga nueva sangre y nuevos focos de lumbre mental (C, XX).

Con sorprendente acierto en su vaticinio, el álter ego galdosiano, en conversación que de forma imprecisa cabría situar hacia 1880, prevé la dilatada duración (“medio siglo largo”) de la restaurada monarquía de los Borbones. Como se sabe, no será hasta el 14 de abril de 1931 cuando en España vuelva a proclamarse la República, consumación de la profecía galdosiana que hace buena la distinción entre el historiador y el poeta que establece Aristóteles en el noveno capítulo de su *Poética*: “la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (1974: 158).

14 Así se expresa Galdós en entrevista concedida a *El Bachiller Corchuelo* (González Fiol, 1910; *apud* Dendle, 1984: 92). Y en un mitin republicano de enero de 1911, alarmado por “las luchas que pudieran derivarse del revuelo de las ambiciones y de los efectos del antagonismo sectario y de la fe demasiado ardorosa”, advierte de la necesidad de disipar “los recelos”, de que la República “es obra de ideal y no de satisfacción de menguados apetitos” (Fuentes, 1982: 96).

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1974): *Poética*. Valentín García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.
- Beyrie, J. (1980): *Galdós et son mythe. Libéralisme et christianisme en Espagne au XIX^e siècle (1843-1873)*. 3 v. Lille: Université de Lille-Librairie H. Champion.
- Casalduero, J. (1974): *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 4.^a ed. Madrid: Gredos.
- Chateaubriand, F. DE (2004): *Memorias de ultratumba*. Barcelona: Acantilado.
- Dendle, B. J. (1984): "Galdós en *El Año Político*". En: *Anales Galdosianos*, 19, 87-108.
- Fuentes, V. (1982): *Galdós, demócrata y republicano. Escritos y discursos (1907-1913)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Gran Canaria-Universidad de La Laguna.
- González Fiol, E., *EL BACHILLER CORCHUELO* (1910): "Benito Pérez Galdós, confesiones de su vida y de su obra". En: *Por esos mundos*, 185 (junio de 1910), 789-807; 186 (julio de 1910), 26-56.
- Madariaga de la Campa, B. (2001): *Páginas galdosianas*. Santander: Tantín.
- Nuez Caballero, S. de la (1993): *El último gran amor de Galdós: cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915)*. Santander: Ayuntamiento-Librería Estudio.
- Olmet, L. A. del, y A. García Carraffa (1912): *Galdós*. Madrid: Imprenta de "Alrededor del Mundo".
- Pérez Galdós, B. (2004): *Prosa crítica*. José-Carlos Mainer (ed.), Juan Carlos Ara Torralba (notas). Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez Vidal, J. (1987): *Galdós. Años de aprendizaje en Madrid, 1862-1868*. Santa Cruz de Tenerife: Vicepresidencia del Gobierno de Canarias.
- Robin, C. N. (1977): "*La de los tristes destinos: un roman historique tardif de B. Pérez Galdós*". En: Albert Dérozier et al.: *Recherches sur le roman historique en Europe (XVIII^e-XIX^e siècles)*. París: Les Belles Lettres, 211-253.
- Rogers, D. M. (ed.) (1979): *Benito Pérez Galdós*. 2.^a ed. Madrid: Taurus.



LITERATURA CONTEMPORÁNEA

El trabajo crítico de Rodríguez Puértolas en relación con la literatura española del siglo XX está fundamentalmente determinado por dos grandes procesos que, en buena medida, caracterizan los conflictos históricos que lo conforman: de una parte, la literatura revolucionaria y los procesos de *radicalización*, y en algunos casos de *proletarización*, de los intelectuales españoles (artículos sobre Miguel Hernández, la literatura republicana, Cernuda, etc.), básicamente centrada en la figura de Antonio Machado; de otra, la literatura fascista que dominó un largo periodo de la historia de España. En ambos casos se trata de trabajos de compilación de textos olvidados (los de Machado) u ocultados (los de intelectuales fascistas como Laín Entralgo, Ridruejo, Cela, etc.). Su labor no acata el «consenso social» que habían impuesto las élites franquistas y la oposición en los años de la llamada *transición democrática*. Los artículos y el libro sobre Machado presentan al poeta y pensador participando activamente en la comprensión de las transformaciones de su tiempo y entregando toda su producción literaria al servicio del pueblo en armas (concretando, con ello, mucho más la idea del Machado «comprometido» y anulando el silencio que se había hecho respecto a sus vinculaciones con las ideologías revolucionarias fortalecidas con la Revolución de Octubre). La *Historia social de la literatura española* hacía, por primera y última vez en la crítica literaria española (a excepción de los ensayos de Juan Carlos Rodríguez), una presentación de la literatura española del siglo XX en donde los textos funcionaban ligados a su contexto histórico. La *Literatura fascista española* estudiaba por su parte (en dos gruesos volúmenes) la producción literaria hecha por los intelectuales que apoyaron el golpe militar de 1936, y con la que fundamentaron ideológicamente el largo y sangriento exterminio de la oposición (fuera ésta revolucionaria o reformista radical), y que, sin embargo, a mediados de los cincuenta empezaban a retractarse (en unos casos) y a falsear (en otros) su participación en la dictadura de Franco. Estos dos últimos libros provocaron agrios debates en la prensa española de entonces, que censuró el método en lugar de atender al ingente material documental y analítico que se entregaba con ellos.

Conviene no olvidar, en coincidencia con la función política y crítica que tuvieron estos trabajos, otros en los que se abogaba por un modelo de escritura y de trabajo crítico directamente motivados por las luchas populares de los setenta y comienzos de los ochenta, y que se plasmaron en la ponencia «Por una cultura nacional y popular», siguiendo la propuesta gramsciana -a través de Machado: a quien, por cierto, está dedicado el texto-, y en el artículo «La crítica literaria marxista», primera aproximación en España a la variedad y riqueza de los análisis marxistas de la producción literaria.

Desde la páginas de *La República de las Letras*, Rodríguez Puértolas ha hecho también breves pero precisas incursiones en los cambios sociales del gusto, la progresiva banalización de la literatura y los procesos de mercantilización de nuevo cuño en una sociedad capitalista que, como señalara Fredric Jameson, posee otra *lógica cultural*: el posmodernismo.

BIBLIOGRAFÍA

- 1967: «Panorama a poeziei spaniole contemporane». En: *Steaua*, 211.18, Rumanía, 116-124.
- 1967: «Blas de Otero, poet al Spaniei de azi». En: *Steaua*, 213.18, Rumanía, 100-106.
- 1971: «Más textos olvidados de Antonio Machado». En: *Norte*, Holanda, 8-14.
- 1971: «Los niños en la poesía de Antonio Machado». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XIX, México, 110-118.
- 1974: «Miguel Hernández». En: *Mester*, 4.2., EEUU, 128-135.
- 1975: «Machado: bondad y drama de España». En: *El Europeo*, núm. 581, 34-37.
- 1979: *Historia social de la literatura española* (vol. 3.). Madrid: Castalia, Madrid. En colaboración de Carlos Blanco Aguinaga e Iris M. Zavala.
- 1979: «Por una cultura nacional y popular». En: *Actas I Congreso de Escritores de España*, Madrid, 83-93.
- 1979: «Decadentismo, pesimismo, modernismo: los cuentos de Gabriel Miró». En: *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria*, Alicante, 83-93.
- 1980: «Fascismo y poesía». En: *La Pluma*, núm. 3, 22-32.
- 1980: «Páginas recuperadas de Antonio Machado». En: *La Pluma*, núm. 3, 100-111.
- 1981: «Las Semanas: Antonio y Manuel Machado». En: *La Pluma*, núm. 6, 28-37.
- 1982: *Antonio Machado, 1936-1939*. Madrid: Emiliano Escolar.
- 1982: «Fascismo y poesía en España». En: *Actas VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma, 883-891.
- 1983: «Cajal, escritor». En: *Arbor*, núm. 447, 99-115.
- 1983: «La crítica literaria marxista». En: *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor, 209-250.
- 1984: «La poesía de Carlos Sahagún: memoria de una generación». En: *Entre la Cruz y la Espada. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Gredos, Madrid, 299-311.
- 1986: *Literatura Fascista Española. Historia*, 2 vv., Madrid: Akal.
- 1986: «Ramón J. Sender y Santa Teresa». En: *Actas I Congreso Internacional sobre Santa Teresa*, Madrid, 785-792.
- 1986: «Pequeña antología de textos fascistas». En: *El Urogallo*, núm. 3-4, 50-53.
- 1986: «Un país de alucinados». En: *El Urogallo*, núm. 7, 11.
- 1987: «Crítica literaria e ideología». En: *República de las Letras*, 11-15.
- 1987: «Fascismo y Cultura: España, 1936-1939», en *Actas Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas. Volumen: Los intelectuales, las violencias y nuevas conciencias críticas*, Valencia, 1-15.
- 1988: «Tras la revolución de los claveles y la muerte de Franco». En: *República de las Letras*, núm. 21, Portugal y España, 9-13.
- 1988: «La novelística de José Antonio Gabriel y Galán». En: *Ojácانو. Revista de Literatura Española*, Universidad de Carolina del Norte, EEUU, 37-47.
- 1988: «José Antonio Gabriel y Galán: ilustraciones y referencias». En: *Anthropos* (Suplemento 10), 14-20.
- 1989: «Antonio Machado, Luis Cernuda y los poetas en la España leal». En: *Ínsula* (monográfico dedicado a Antonio Machado), núm. 506-507, 68-69.

- 1989: «La literatura marginada, el papel de la crítica y otras cuestiones». En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIII.3, Canadá, 429-446.
- 1990: «Alberti y el teatro como arma: una experiencia de la guerra civil». En: *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, núm. 1, 145-161.
- 1993: «El gusto, la manipulación mercantil»,. En: *República de las Letras*, núm. 37, 125-126.
- 1994: «Sobre Juan Goytisolo y *Las virtudes del pájaro solitario*». En: *Hispanística. Revista India de Estudios Hispánicos*, vol. II.1, 10-13.
- 1994: «Prosas de guerra de Antonio Machado: una visión de Europa». En: *Antonio Machado, hoy. 1939-1989. Coloquio Internacional 1989*, Casa de Velázquez, Madrid, 391-402.
- 1995: «Democracia, literatura y poder». En: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española, 1975-1990*, Akal, Madrid, 267-277.
- 1999: «La crisis del 98. Una visión aragonesa». En: *Turia*, núms. 47-48, 255-273.
- 2000: «Poesía y Revolución. La revista *Octubre* (1933-1934)». En: *Casa de las Américas*, núm. 221 (número especial «Cosas de españoles»), 126-133.
- 2001: «Tendencias de la literatura española en la época de Valle-Inclán», en *Encuentros en la diáspora. Homenaje a Carlos Blanco Aguinaga*, GEXEL, San Cugat del Vallès, 69-80.
- 2004: «España escrita en prosa. Narrativa y teatro, 1898-1936» En: *Historia de la Literatura Akal. Literatura y sociedad en el mundo occidental. El mundo moderno. De 1914 a nuestros días*, vol. VI, Akal, Madrid, 236-262.
- 2005: «Luis Cernuda, crítico literario: Edad Media y Siglo de Oro». En: *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal.

LA LITERATURA MARGINADA, EL PAPEL DE LA CRÍTICA Y OTRAS CUESTIONES (1989)

En 1945, T.S. Eliot respondía a la pregunta de qué es un clásico utilizando términos como madurez, amplitud, universalidad, diciendo, en fin, que un clásico es “una obra que supera la prueba del tiempo”. Mas como ha escrito el hispanista británico Keith Whinnom, el concepto de “clásico”, que gracias a una mágica combinación de cualidades poco definidas se abre paso a través de la broza de una literatura anticuada para obtener un status de “sin tiempo” no solamente no nos ayuda, sino que puede llegar a ser positivamente pernicioso².

Para el diccionario de la Real Academia Española, clásico es el autor o la obra “que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte”, lo cual parece añadir algo más de confusión al asunto. Mas en cualquier caso, son esas obras y esos autores considerados como clásicos los que suelen pasar a las historias de la literatura, en un fenómeno que no es, desde luego, privativo del mundo hispánico. Pero en las tres citas hechas poco más arriba se transparenta con toda obviedad -incluso en lo dicho por Whinnom- una interpretación idealista de lo que es literatura.

Veamos ahora el problema desde otro punto de vista, que puede parecer, en principio, escasamente apropiado. Consultemos otra vez el diccionario de la Real Academia. Así aparece en él la definición de heterodoxia: “Desconformidad con el dogma católico. Por extensión, desconformidad con la doctrina fundamental de cualquier secta o sistema”. Y el ejemplo con el que se ilustra el vocablo es bien claro: “la heterodoxia de un escritor, de una opinión”. Y veamos ahora qué es moral, según el mismo diccionario: “ciencia que trata del bien y de las acciones humanas en orden a su bondad o malicia”. Todo son, sin duda, definiciones tan abstractas como idealistas y, desde luego, a-históricas. Pero lo fascinante es esa que indica que son los escritores quienes parecen particularmente proclives a la heterodoxia.

Si nos preguntamos el por qué un autor o una obra adquiere el honor de pasar a las historias de la literatura, habremos de cuestionarnos también qué es una historia de la literatura. Y si revisamos la mayoría de los más conocidos manuales del presente siglo, descubriremos que su contenido coincide con lo que suele llamarse cultura oficial. Una cultura oficial que, por otro lado, coincide a su vez con las normas impuestas por esos dos extraordinarios críticos que fueron Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal. Para el primero, en efecto, todo aquello que no fuera literatura y cultura católica no era digno de mención, sino para denigrarlo o ridiculizarlo; su *Historia de los heterodoxos españoles* es, en este sentido, modélica. Para el segundo, todo lo que no fuera realista y castellano o castellanizante no era auténticamente español ni valioso; baste recordar sus

1 T.S. Eliot, *What is the Classic?* (Londres, 1945). Traduzco al castellano todas las citas que hago de lenguas extranjeras.

2 Keith Whinnom, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion* (Exeter, 1967), 13-14.

estudios sobre la épica y sobre todo sus *Españoles en la literatura*. Y para ambos, desde luego, lo español excluía, entre otras cosas, erotismo y sexualidad.

Quiere esto decir que los historiadores habituales de la literatura española, que han seguido animosamente durante generaciones la senda de los dos Menéndez, han ejercido -consciente o inconscientemente- una evidente censura sobre la literatura no oficial, esto es, sobre la literatura considerada como heterodoxa o de crítica religiosa, sobre la literatura de crítica social y política, y sobre la literatura erótica. Todo lo cual corresponde a unos presupuestos religioso-morales y político-sociales del historiador literario, los cuales, inquietantemente, coinciden también con los de otros censores de otros tiempos. Recordemos, como viejos ejemplos de celo puritano, las páginas arrancadas del *Libro de Buen Amor* o de varios cancioneros del siglo XV, la quema de la biblioteca del marqués de Villena en la Castilla de ese mismo siglo.

Después de todo lo dicho, podría añadirse ya que literatura marginada, en primera instancia, será aquella que se sale de las normas morales, religiosas, sociales o políticas oficiales, normas encarnadas habitualmente en sucesivas hornadas de críticos literarios. Pero la cosa es bastante más compleja. Pues, en efecto, ¿qué ocurre con un clásico que en su propia época no fue apreciado ni estimado? O al contrario, ¿qué ocurre con un autor que en su momento fue extremadamente conocido y leído y no ha pasado a las historias de la literatura, o todo lo más ha quedado relegado a una nota a pie de página o a lo que suele llamarse "la letra pequeña"? Para el primero de los casos mencionados, Keith Whinnom presenta el ejemplo del *Poema de Mio Cid*, sobre el cual dice:

No deseo denigrar la calidad literaria de esta obra, pero sospecho vehementemente que toda la evidencia objetiva nos lleva a la conclusión de que fue un fracaso artístico en su propia época ... Además, no puede demostrarse que el Cantar del Cid tuviese influencia alguna en el curso de la historia literaria española ... Pienso que no es posible escribir una historia de la literatura española correcta e inteligible si se concede a esta obra atípica el espacio y la importancia que habitualmente se le da como el primer gran monumento literario español³.

El propio Whinnom se pregunta cómo es posible que en las historias de la literatura ocupe más espacio la poesía de fray Luis de León -que sólo circulaba en forma manuscrita- que las novelas de caballerías, género absolutamente dominante junto con los poemas épicos cultos, unas y otros hoy perdidos en el olvido⁴. Podríamos añadir los casos de Teresa de Jesús y de la literatura -así llamada- mística y religiosa de la época de Felipe II. Que un autor, obra o género popularísimos en su momento no pasen, por otro lado, a la historiografía literaria, es algo notorio a lo largo de los siglos: la literatura cancioneril del siglo XV, la literatura del exilio español en los siglos conocidos como de Oro, el folletín del siglo XIX, la literatura erótica de los años veinte de nuestro siglo, la literatura proletaria de los años treinta, la del exilio republicano durante el franquismo... Pues, sin duda, un criterio que el crítico moderno ignora casi sistemáticamente, y que nunca debería olvidarse de aplicar, es la estima en que un autor era tenido por sus contemporáneos⁵.

3 *Ibid.*, 16-17.

4 *Ibid.*, 18.

5 Whinnom, *ibid.*, 14.

Y sigue diciendo Whinnom que: “El problema es que escribimos nuestras historias de la literatura con un desprecio casi total por la Historia, destacando las obras que nos atraen”⁶.

Ahora bien, lo que ocurre -y ya lo dije antes- es que esas obras “que nos atraen” y que los críticos destacan son, casualmente, las que coinciden con la literatura oficial (con notables excepciones; recuérdese *Lazarillo de Tormes*), esto es, con la cultura dominante. El crítico no debería olvidar que “los valores eternos” e inmutables de que se supone son portadoras las “obras maestras” han sido siempre difundidos por un aparato cultural que en nuestros días es (en las escuelas, por ejemplo) parte integral del aparato del Estado⁷.

Es decir, de la clase dominante, a la cual, por derecho propio o por afinidad ideológica, pertenecen la inmensa mayoría de los críticos, de los historiadores y de los profesores de literatura, así como sus productos, las historias de la literatura, las críticas. Un simple repaso a las páginas culturales de los grandes diarios de la España actual bastaría para probarlo, mas éste es otro tema.

Pero el problema del marginalismo literario es todavía más complicado⁸. Suele repetirse en sentido amplio y en buena medida abstracto, que la cultura es un elemento integrante de la nacionalidad, así como que se alimenta de las raíces de esa misma nacionalidad. Ahora bien, es preciso huir de toda metafísica y señalar con claridad que la cultura nacional de una comunidad dividida en clases no constituye un bloque compacto, que en ella se reflejan las contradicciones de esa comunidad. O de otro modo: que en las manifestaciones culturales de una determinada nacionalidad aparece, inevitablemente, su carácter de clase. Y por otro lado, lo que a primera vista pudiera parecer un todo nacional-cultural homogéneo (de acuerdo con las interesadas definiciones de la clase dominante) forma, en realidad, dos conjuntos claramente diferenciados y, a su vez, no sin fisuras propias: la cultura de esa clase dominante, la cultura de las clases dominadas. Lo que se llama cultura, en abstracto, suele coincidir con el concepto de cultura impuesto, precisamente, por la clase dominante. Así como la “unidad” de una sociedad dividida en clases se mantiene a través de los instrumentos del poder, la supuesta “unidad de la cultura” es mantenida muchas veces por esos mismos instrumentos, pues:

es obtenida mediante el predominio de la experiencia, la prédica y la normación culturales de la clase dominante; las experiencias y prácticas sociales que consagre la cultura “en general” serán las que esta clase seleccione, jerarquice e incorpore a la herencia cultural de toda la sociedad⁹.

No estará de más señalar que así como el concepto habitual de cultura es el impuesto por los detentadores del poder político-social, también la historia de esa cultura está hecha, y desde tiempos bien remotos, “desde arriba”. Un ejemplo hispánico tan clásico como revelador nos explica bien la cuestión. El marqués de Santillana -siglo XV- en su

6 *Ibid.*, 17.

7 Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puertolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española I* (Madrid, 1981), 34.

8 En lo que sigue, utilizo, con modificaciones, parte de mi comunicación en el Primer Congreso de Escritores de España, “Por una literatura nacional y popular”, 83-84 del volumen de *Ponencias y resoluciones* (Madrid, 1979).

9 Nils Castro, “Cultura nacional y cultura socialista”, Casa de las Américas, XVII.101 (1977), 64.

famosa *Carta prohemio al condestable de Portugal*, divide la poesía en tres categorías: sublime (griega y latina), mediocre (la romance), ínfima. Y aquí introduce, en una división que comenzó siendo estética, un evidente concepto de clase, pues los poetas ínfimos son aquellos que “syn ningund orden, regla nin cuento fazen romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran”¹⁰.

Lo que Santillana hace, coincide, más allá del tiempo, con una actitud bien conocida en épocas más recientes; las manifestaciones culturales de las clases dominadas quedan así como subordinadas, dislocadas... son lo que, a los ojos despectivos de la minoría “cultura”, se llamará manifestaciones de “incultura” o “subculturas”¹¹. Si a esto añadimos todo lo ya dicho acerca del papel de la crítica literaria habitual, en el caso español representada por las tendencias distintas pero complementarias de Menéndez Pelayo y de Menéndez Pidal, y de sus seguidores, tendremos ya una idea bastante aproximada de la identificación entre crítica e historiografía literarias y cultura oficial de la clase dominante.

Quisiera ejemplificar todo lo anterior con algunos casos notorios de la Edad Media castellana. Dejo aparte el ya mencionado asunto del *Poema de Mio Cid*, elevado por Menéndez Pidal y su escuela a símbolo de la literatura no ya castellana, sino española. Un asunto inicial es el de la lírica tradicional castellana, incorporada a las historias de la literatura española tras unos estudios primeros de Menéndez Pidal en 1919¹². Así disponemos ahora de un corpus de esa lírica, que no es la “oficial”, que recoge en forma breve y compendiosa por lo general temas y situaciones propias de la vida popular y de las relaciones de esa vida con la de las clases superiores¹³.

Menéndez Pidal menciona poemas relativos a fiestas públicas y familiares, viajes y romerías, trabajo campesino, amor...¹⁴ Pero en cuanto a esto último, lo que no dice es que se trata de un amor muy alejado de los alambicados conceptos cortesanos y de su casuística; un amor directo, elemental, tan “popular” como las coplas mismas que lo cantan, claramente sexual los más de los casos, y en el cual aparece también el problema de las relaciones entre las minorías y la casta cristiana dominante, entre villanos y nobles. La temática general, por otro lado, es mucho más amplia de lo que dice Menéndez Pidal. No solamente hay canciones sobre el trabajo o de trabajo, sino también contra ciertos trabajos. La situación de la mujer exige, además, otros temas: la malcasada, la malmonjada, la excesivamente vigilada. Y no falta, sin duda, el anticlericalismo. Se trata de un ejemplo clásico de la otra cultura, la popular, asimilada ya en el teatro de Lope de Vega convenientemente, y en nuestro siglo por los críticos y los historiadores de la literatura, los cuales, sin embargo, suelen rehuir toda referencia a la existencia contrapuesta de las dos culturas y a ciertos aspectos temáticos ya mencionados.

Otro capítulo medieval en buena parte marginado es el referente a la poesía crítica castellana del siglo XV. Se trata, en este caso, de una poesía culta, pero lo suficientemente agresiva y realista como para que se haya conservado con dificultades y haya pasado a las historias literarias como mera curiosidad en el mejor de los casos. Pues ¿qué decir, en

10 Santillana, *Poesía completa*, II (Madrid, 1980), 214; edición de Manuel Durán.

11 Nils Castro, art. cit., 65.

12 “La primitiva lírica castellana”, en *España y su historia*, I (Madrid, 1957), 753-804.

13 Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica y satírica del siglo XV* (Madrid, 1981), 338.

14 En lo que sigue, adopto, con modificaciones, lo dicho por mí en la p. 339 del libro citado en la nota anterior.

efecto, de un poema titulado *Libro de miseria de omne*, en que la vida de los miserables aparece de este modo tan “naturalista”?

El hombre empobrecido trae capa muy cativa, cuando habe la camisa non puede haber la saya; desfálléze la calza, trae rota la zapata; por pecados, non ha bragas que pueda cubrir la nalga. La mujer empobrecida trae mezuquino tocado, habe rota la camisa e parézele el costado; muchas son tan malastrugas e de tan mezuquino fado, que no tienen con qué cubran el vergonzoso forado.

¿O este fragmento del mismo poema, obvio reflejo de la lucha de clases?

Por la culpa del señor el siervo habe laceria; e si el siervo habe culpa, el señor habe la prenda, que quier canten los mayores, los menores han la pena. Onde dize gran verdad el rey sabio Salomón: el siervo con su señor non andan bien a compañón, nin el pobre con el rico non partirán bien quión, nin será bien segurada oveja con el león¹⁵.

Pero es en el siglo XV donde el marginalismo medieval castellano alcanza sus cotas y expresiones más altas. Así, habría que recordar el caso de los primeros ensayistas, habitualmente judíos conversos, como Alfonso de la Torre con su *Visión deleitable de la filosofía* (c.1430) y Juan de Lucena con su *Vida beata* (1463). La obra del primero de los citados es una especie de revisión de los conocimientos medievales, caracterizada de modo muy especial por su racionalismo, inspirado en el filósofo hispano-judío Maimónides. Alfonso de la Torre se burla peligrosamente del concepto cristiano de Providencia, de un Dios que interviene en todo lo que ocurre en este mundo:

Assí el caer de una foja del árbol et matar una araña con el pie et una mosca con la saliva, o pisar un hombre et matar una hormiga, como la destrucción de un reino o el quemar una ciudad, o la muerte de una grande multitud de gente¹⁶.

Un caso especial, y sin duda de los más significativos, es el del aristocrático Enrique de Villena (1383-1434). En las oficialistas *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán se dice de Villena, entre otras cosas, que era “ajeno e remoto no solamente a la cavallería, más aún a los negocios del mundo y al regimiento de su casa y hacienda; era tanto inhábile e inepto que era gran maravilla”.

Villena mostró un gran interés por las artes mágicas -parte de la realidad vital de su tiempo, no se olvide- y fue criticado por ello, como sigue diciendo Pérez de Guzmán: “non se deteniendo en las sciencias notables e católicas, dexóse correr a algunas viles o raheces, artes de adivinar e interpretar sueños e estornudos e señales”¹⁷.

A su muerte, Estado e Iglesia se unieron para llevar a cabo una quema purificadora de parte de la biblioteca de Villena, la compuesta por textos considerados como peligrosos, uno de los ejemplos más tempranos de censura ideológica. Villena no fue considerado como sospechoso exactamente por sus intereses en la “magia”, sino por su studia

15 *Apud* Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana* (Madrid, 1968), 99-100 y 101.

16 *Apud* Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, *op. cit.*, I, 193.

17 *Ibid.*, 178. En lo que sigo, adopto, con modificaciones, lo dicho en 178-79.

humanitatis¹⁸. Y quizá también por algo más, que podemos ver en su obra fundamental, *Los doce trabajos de Hércules* (1417). La historia del famoso personaje mitológico aparece tratada en cuatro niveles, siendo el cuarto la aplicación a la realidad social, en extraordinario análisis de la época; así, las doce aventuras de Hércules se aplican a los doce estados que Villena considera. Ha de notarse que su lista incluye a ciudadanos, mercaderes y menestrales, buena prueba de la existencia de una realidad insoslayable para un observador atento y no cegado por su pertenencia a la aristocracia, al contrario de lo que hizo un Juan Manuel, por ejemplo. Humanismo, magia, nueva realidad social: sin duda demasiado para los celosos vigilantes de la ortodoxia religiosa y social de la Castilla de la época.

Pero es en la poesía -el gran género literario del siglo XV castellano- donde lo marginado abunda de manera en verdad sorprendente, y donde la censura de críticos e historiadores se ha ejercitado con fruición mayor. Dejaré aparte, por razones de espacio, poemas satíricos del tipo de *Panadera* y *Mingo Revulgo* (por otra parte más conocidos y menos conflictivos); el gran caso es el anónimo *Coplas del Provincial*, de la época de Enrique IV, poema tan implacable como inútilmente perseguido. Recordaré que esta obra no ha sido publicada completa sino muy ocasionalmente¹⁹, pues la crítica ha venido siguiendo las puritanas normas de Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, y no sin razón desde su punto de vista, pues como dijera él mismo, en cada estrofa del *Provincial*

hay, por lo menos, un nombre propio, sobre el cual recae con odiosa monotonía el sambenito de sodomita, cornudo, judío, incestuoso, y, tratándose de mujeres, el de adúltera o el de ramera. Los apellidos más ilustres de Castilla están infamados allí²⁰.

Y tras Menéndez Pelayo, la inmensa mayoría de los críticos que mencionan el poema suelen limitarse a denigrar su carácter obsceno y panfletario, sin ocuparse ni poco ni mucho de encuadrar al *Provincial* en su marco histórico, aquí, acaso más que en otros casos, absolutamente inexcusable.

Es en el enorme caudal poético de los cancioneros castellanos del siglo XV donde se hace preciso detenerse un tanto. Se trata de una poesía que solamente ahora se intenta estudiar de modo científico e histórico, y ello no precisamente por críticos hispánicos, sino por lo general británicos. Como ha dicho Keith Whinnom

Es en verdad increíblemente ciego por parte de los críticos modernos el despreciarla [la poesía cancioneril] como totalmente sin valor para nosotros, por “no realista” y “artificial”. (El uso del término artificial es, sin duda y casi siempre, indicación de un fracaso crítico moderno)... Podría verse con facilidad que las escasas piezas que de vez en cuando aparecen en las antologías modernas son justamente las menos típicas del género²¹.

18 Cfr. Nicholas G. Round, “Renaissance Culture and Its Opponents in 15th Century Castille”, *Modern Languages Review*, LVII (1962), 204-15.

19 Cfr. Rodríguez Puértolas, en *Poesía de protesta* y *Poesía crítica*, obras ya citadas.

20 *Antología de poetas líricos castellanos*, II (Santander-Madrid), 289.

21 *Op. cit.*, 15. Cfr. también, del propio Whinnom, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero General de 1511”, *Filología*, XIII (1968-1969), 361-81, y *La poesía amatoria cancioneril en la época*

No voy a tratar aquí de esa ceguera de los críticos para la poesía amorosa cancioneril. Me referiré en concreto a tres aspectos claramente marginados dentro de una literatura marginada casi en bloque: los poemas eróticos y “pornográficos”; los poetas conversos; las mujeres poetas. Una línea distinguible en los cancioneros es la poesía habitualmente llamada obscena y pornográfica, la cual, por otro lado, tiene una vieja y noble tradición peninsular, que puede ya encontrarse en abundantes poemas gallegos de Alfonso el Sabio y de otros autores²². El tema es tan tabú que un hispanista como Frank Pierce al estudiar lo sexual en *Tirant lo Blanc*, se ve obligado a declarar lo que sigue:

El asunto general de este artículo es universal, y sin embargo, ha sido más a menudo ignorado por los estudiosos de la literatura que explícitamente tratado, y por razones que, debo decir, tienen la aprobación de quien esto escribe en algunos casos²³.

Como dije, más de un crítico no se ha limitado a ignorar este tipo de literatura, sino que se ha permitido censurarla. Así el académico Emilio Cotarelo en su edición del *Cancionero de Antón de Montoro* (Madrid, 1900), quien, simplemente, sustituye unas palabras del original por puntos suspensivos, o las deja en blanco. Son composiciones, como dice Cotarelo, “que no nos hemos atrevido a suprimir, por más que debieran ser excluidas por su excesiva libertad²⁴. En otros casos aún peores, Cotarelo, sin previo aviso, se permite cambiar unas palabras por otras. Por su parte, Samuel Gili Gaya elimina en su edición de *Obras de Diego de San Pedro* (Madrid, 1950) un poema, “a causa de su carácter obsceno, que nada añadiría a la reputación de su autor”²⁵. Se trata del dirigido a una señora a quien rogó que le besase y ella le respondió que no tenía culo.

Señala el gran erudito Antonio Rodríguez-Moñino que “aunque en toda la literatura española hay una veta alegre y libertina que llega hasta nuestros días, casi siempre (excepto en el siglo pasado) quedaron sus frutos relegados al manuscrito”²⁶. Alude en concreto Rodríguez-Moñino al *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), formado con poemas tomados del *Cancionero general* de 1511, pero con exclusión de algunos textos extraordinarios, como el *Aposento en el gordo Jubera*. Y mención especial merece la denigrada *Carajicomedia*, asombrosa parodia obscena del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, en que -como antecedente del dieciochesco *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín- se pasa revista a famosas prostitutas, reales o ficticias, de finales del siglo XV y comienzos del XVI, y a sus habilidades profesionales.

Si bien no todos, ni con mucho, de los conversos que fueron apareciendo en la Península desde 1391 pueden entrar en la categoría de marginados o marginales, lo cierto es que en los cancioneros del siglo XV abundan poetas de tal procedencia, y también directamente judíos, y que no son precisamente ellos los que se mencionan (como no sea de modo anecdótico y, desde luego, discriminatorio) en las historias literarias, sino

de los Reyes Católicos (Durham, 1981).

22 Véanse en *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* (Coimbra-Vigo, 1965), edición de M. Rodrigues Lapa.

23 Pierce, “The Role of Sex in the *Tirant lo Blanc*”, *Estudis Romànics*, X (1962), 291.

24 Edición citada, XXVIII.

25 Edición citada, XXV.

26 Introducción a su edición del *Cancionero general* (Madrid, 1958), 23.

los grandes poetas aristocráticos o conocidos y aceptados por otras razones, culturalistas y oficiales. Así, por ejemplo, nos encontramos con que en el *Cancionero de Baena* -compilado por un converso en la época de Juan II de Castilla- una parte importante del mismo la forman poetas recién convertidos que se ocupan de puntos difíciles del cristianismo y llegan a polemizar con autores puramente cristianos (Ferrán Manuel de Lando, Fernán Sánchez de Calavera, Garcí Álvarez de Alarcón); digamos también que estos poetas, además, suelen ser autores de violentos poemas de crítica social y política²⁷. En el *Cancionero general de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), que recoge poemas desde la época de Juan de Mena en adelante, la presencia conversa es también notoria, aunque con rasgos muy distintos a los del *Cancionero de Baena*. En efecto, han pasado y están pasando muchas cosas en Castilla desde los tiempos de Juan II, y ahora en los cancioneros se detecta la ominosa realidad del antisemitismo, en ocasiones virulento. Con todo, los conversos figuran ahí, a veces haciendo ostentación de su condición y diferenciación, polemizando entre ellos o con poetas cristianos viejos. Antón de Montoro es en este sentido un poeta clave, con un especialísimo sentido del humor, como cuando en un poema dedicado a Isabel la Católica, en que pide amainen las persecuciones antisemitas, termina solicitando que, por lo menos, las hogueras inquisitoriales no se enciendan “hasta allá por Navidad, / cuando sabe bien el fuego”. En este mismo poema, Montoro declara amargamente su propia situación y la de tantos conversos:

Hice el Credo y adorar,/ ollas de tocino grueso,/ torreznos a medio asar/ oír misas y rezar,/ santiguar y persignar,/ y nunca pude matar/ este rastro de confeso,/ [...] no pude perder el nombre de viejo puto y judío²⁸.

Pero véase al respecto lo que un historiador de la literatura como Ángel Valbuena Prat, en cuyo manual se han formado generaciones de estudiantes españoles, comenta sobre Montoro a propósito de este poema:

Era él un verdadero tipo de judío en lo que se suele entender por el carácter solapado, zalamero y pérfido que en ocasiones suele dar la raza²⁹.

Resta por hablar de las escritoras del siglo XV castellano, habitualmente olvidadas. Es la primera cronológicamente Leonor López de Córdoba (1363-1412), autora de unas raras *Memorias* (c. 1412) en que explica la precaria situación en que quedó su familia -que fue partidaria del rey Pedro I- como consecuencia del entronamiento de los Trastámara:

La nota auténticamente personal, la descripción de un personaje que, aunque estaba bien relacionado, permanecía oscuro sin embargo, y el hecho de que su autora sea una mujer, hacen de esta obra una de las más notables de su tiempo³⁰.

27 Cfr. mis dos libros citados en nota 19.

28 Según mi *Poesía crítica*, 316-17.

29 Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, I (Barcelona, 1953), 303.

30 Alan D. Deyermond, *Historia de la literatura española*, I, La Edad Media (Barcelona. 1973), 275.

Obra notable, en efecto, pero sólo ocasionalmente mencionada, sin mayores preocupaciones³¹. Algo parecido ocurre con otra prosista del siglo XV, la monja conversa Teresa de Cartagena, autora de algunos tratados religiosos (posteriores a 1450), como *Admiración de las obras de Dios y arboleda de enfermos*. Teresa de Cartagena se vio criticada “como intrusa dentro del mundo masculino de la literatura, y, en la primera muestra conservada de feminismo literario en castellano, defendió el derecho de las mujeres a escribir libros”³². Dice Juan Marichal, prácticamente el único crítico que se ha ocupado con alguna extensión de Teresa de Cartagena, que la monja conversa

declara que la costumbre muestra que los hombres tienen el monopolio de la pluma, pero esto no corresponde a la verdadera naturaleza de la vida humana, y no puede ser un precedente de carácter irrefutable. “No es conveniente ni posible que las mujeres se equiparen en todo a los hombres... pero sí pueden hacerlo en materias literarias”³³.

Esta misma idea, pero expresada mucho más libre y abiertamente, aparece en la novela sentimental de Juan de Flores titulada *Grisel y Mirabella*, donde uno de los protagonistas femeninos dice lo que sigue, desenmascarando el monopolio masculino de lo que hoy llamaríamos “medios de comunicación”:

porque en nuestra simplicidad, no ay quien scriue en fauor nuestro, y vosotros, que tenéys la pluma en la mano, pintáys como queréys; por donde no es mengua, sino fuerça, el sufrir a más poder³⁴.

Quedan por mencionar las mujeres poetas de los cancioneros del siglo XV. De la única que suele hablarse, y ello mínimamente, es de Florencia Pinar³⁵, cuando la realidad es que hay muchas más; un rápido repaso al corpus cancioneril de la época permite observar la presencia de treinta y una mujeres poetas en once cancioneros diferentes. He aquí otro flagrante caso de marginación, agravado ahora por un componente que bien puede denominarse machismo, no lejos del viejo refrán español de la mujer, la pierna quebrada y en casa. Cito una vez más al hispanista Keith Whinnom:

31 Las *Memorias de Leonor López de Córdoba* fueron publicadas sin excesivo cuidado por Adolfo de Castro en *La España Moderna*, 163 y 164 (1902), 12046 y 116-33, respectivamente. Algunos fragmentos aparecieron en la *Crestomatía del español medieval* de Ramón Menéndez Pidal, II (Madrid, 1966), 522-25. Cfr. más recientemente Reinaldo Ayerbe-Chaux, “Las memorias de doña Leonor López de Córdoba”, *Journal of Hispanic Philology*, II (1977-1978), 11-33.

32 Deyermond, *Edad Media*, vol. I de *Historia y crítica de la literatura española* (Barcelona, 1980; dirigida por Francisco Rico), 393.

33 Marichal, *La voluntad de estilo* (Madrid, 1971), *apud* Deyermond/Rico, op. cit., 440-41. Cfr. también del mismo Deyermond, “El convento de dolengias: The Works of Teresa de Cartagena”, *Journal of Hispanic Philology*, I (1976-1977), 19-29.

34 Barbara Matulka, ed., *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion* (Nueva York, 1931), 350.

35 Sobre Florencia Pinar, cfr. Deyermond, *Historia*, 358; *Edad Media*, 303; *Traces of the Bestiary in Medieval Spanish Literature* (Londres, en prensa). Y Whinnom, art. cit. en nota 21, 367. Por otro lado, Deyermond se ocupa de varias de las mujeres escritoras del siglo XV castellano en “Spain’s First Women Writers”, que aparecerá próximamente en *Images: Women in Hispanic Literature*, dirigida por Beth Miller (Universidad de California).

La distorsión de la historiografía literaria por la apreciación de la literatura y por la terrible actitud victoriana de tanta crítica hispanista, tiene por lo menos dos consecuencias que considero deplorables. Es la primera la tendencia a la adoración de los héroes y a la creación de vacas sagradas. Debemos abandonar la “teoría del héroe”... es algo moralmente insano. Los “grandes” escritores han tenido mucha menos influencia en el curso de la historia literaria de lo que comúnmente se supone; dependen, hasta un grado no bien apreciado, de escritores injustamente marginados... La segunda consecuencia derivada de no mirar con objetividad los hechos de la historia literaria, es ignorar aquello que puede y debe ser una experiencia liberadora... un modo de comunicación que puede ser de utilidad para percibir nuestras propias limitaciones³⁶.

Volvamos, por último, a la cuestión ideológica. El lector y el estudioso de las obras literarias han de atravesar muchas veces un entramado, sutil o grosero, compuesto por las mediaciones impuestas entre el texto y el propio lector por comentaristas, críticos, profesores, páginas culturales de la prensa periódica, propaganda, editoriales, mercado, premios, ferias. Parafraseando a Louis Althusser, todo ello puede dar como resultado que el lector “se representa no el conjunto de las relaciones reales que rigen la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en las que viven”³⁷.

Cómo se logra teóricamente tal efecto ya ha sido, en parte, visto al comienzo de este trabajo. Hemos visto también ejemplos concretos. Añadiré ahora alguna ilustración de cómo cierta crítica funciona, limitando mis comentarios personales al mínimo, pues creo que los casos que voy a citar hablan por sí solos. Cuando Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* estudia al infante Juan Manuel y su *Conde Lucanor* y lo compara con Boccaccio, llega a defender la superioridad del castellano sobre el italiano debido a la falta de “lubricidad” del primero³⁸. Cuando Ramón Menéndez Pidal traza el fascinante panorama de lo que él considera “caracteres primordiales de la literatura española”, dedica una sección completa a la “austeridad moral” de esa literatura, y escribe:

y bien puede decirse que tal austeridad moral en la literatura [española] es rasgo fisonómico de los más persistentes a través de todos los tiempos, el más claramente delineado³⁹.

Y Menéndez Pidal desarrolla lo dicho por Menéndez Pelayo. Frente a las pecaminosas canciones francesas del siglo XIII, de amor adúltero, nosotros podemos oponer, dice, “la poesía del amor virginal, efusiones de la doncellita conversadas con su madre”; frente a la obscenidad de -otra vez- Boccaccio, la austeridad de -otra vez- Juan Manuel; frente a las eróticas aventuras de Tristan y de Lanzarote, el puritanismo ibérico del *Amadís*. Llega Menéndez Pidal a afirmar que cuando el impúdico vaudeville francés es adaptado al sur de los Pirineos, “no puede presentarse ante el público español sino bajo muchos velos”⁴⁰. Discutir aquí quién pone o quita esos velos nos llevaría demasiado lejos.

36 Whinnom, *Spanish Literary Historiography*, 23-24.

37 Althusser, *Escritos*, 1968-1970 (Barcelona, 1975), 149.

38 *Orígenes de la novela*, I (Madrid, 1962), 143-45.

39 Menéndez Pidal, en *España y su historia*, II, 633.

40 Menéndez Pidal, *ibid.*, 640; las referencias anteriores, en 638-39.

Cierto que este tipo de puritanismo no ha sido ni es exclusivo del hispanismo; recordemos dos casos bien espectaculares de nuestro avanzado siglo XX: el *Ulysses* de James Joyce y *Lady Chatterley's Lover*, de D.H. Lawrence, prohibidos durante largos años en Inglaterra, Estados Unidos y otros países. Pero en nuestro caso, en el caso español, tales actitudes son bien castizas y tradicionales, y no sólo por lo que a cuestiones sexuales se refiere. La persecución religiosa, política y moral de la ciencia y de la cultura durante el llamado Siglo de Oro es cosa tan conocida como reveladora⁴¹. En el ámbito artístico, recuérdese lo ocurrido con el que seguramente es el único desnudo femenino de la pintura clásica española, *La Venus del espejo*, de Velázquez: realizada clandestinamente, se conserva, claro está, no en el Prado, sino en un museo de Londres. Regresando a lo literario, voy a limitarme a citar, todavía en ese mismo Siglo de Oro, lo dicho por fray Luis de Alarcón en una obra titulada, apropiadamente, *Camino del cielo*, de 1550:

Se siguen graves daños de leer libros mundanos... ¿Qué otra cosa son los libros mundanos sino tizones infernales? Del número de estos libros son el latino Ovidio y Terencio en algunas obras y otros tales; en romance un Amadís o Celestina, y otros semejantes⁴².

No puede sorprender que un hispanista norteamericano como Otis H. Green haya publicado cuatro volúmenes titulados *Spain and the Western Tradition*⁴³, en la habitual línea que identifica lo español con lo castellano, lo occidental, lo católico y lo puritano, ignorando a musulmanes, judíos, conversos y heterodoxos. Como ha dicho Francisco Márquez Villanueva, "la neta resultante es una historia sin Inquisición, sin conversos, sin limpieza de sangre"⁴⁴.

Vengamos, en fin, a tiempos más recientes. Es bien sabido que en la textura de los regímenes dictatoriales figura de manera predilecta el ejercicio de la censura. Así ocurrió, y de qué modo, bajo el franquismo. Mencionaré solamente algunos ejemplos pertenecientes al mundo intelectual y literario y también al educativo. Así, ¿quiénes eran los defensores de la República? De este modo los definía en diciembre de 1936 José María Pemán -director entonces de la Comisión Depuradora de Cultura y Enseñanza-, al tiempo que anunciaba drásticas medidas contra "los envenenadores del alma popular":

Los individuos que integran esas hordas revolucionarias cuyos desmanes tanto espanto causan, son, sencillamente, los hijos espirituales de catedráticos y profesores que a través de instituciones como la llamada "Libre de Enseñanza" forjaron generaciones incrédulas y anárquicas⁴⁵.

El propio general Franco explicaba así las tareas intelectuales de su régimen en 1943, durante las ceremonias de inauguración de la nueva Ciudad Universitaria de Madrid:

41 Cfr., por ejemplo, tres estudios relativamente recientes: Antonio Márquez, *Literatura e inquisición en España, 1478-1834* (Madrid, 1980); Henry Méchoulán, *El honor de Dios* (Barcelona, 1981); Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español, 1500-1800* (Madrid, 1981).

42 *Apud* Américo Castro, *De la edad conflictiva* (Madrid, 1963), 167-68.

43 Madison, 1963-1966. Hay, claro está, edición española.

44 Márquez Villanueva, *Relecciones de literatura medieval* (Sevilla, 1977), 143.

45 *Apud* Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, *op. cit.*, III (2ª), 81.

Contra los protagonistas pseudo científicos de la heterodoxia hispana, máximos responsables de la catástrofe ideológica y moral de que hubo que redimir con las armas a nuestro pueblo, España reafirmó su fe en el prestigio histórico de su tradición científica, incontaminada de europeísmo de importación⁴⁶.

La censura se ejerció incluso en autores tan respetados como Pérez Galdós. Maximiliano García Venero se preguntaba, y se respondía a sí mismo, lo que sigue: “¿Qué debe hacer nuestra generación, que si no es católica no será nada ni servirá al destino de la Patria, ante la diversidad galdosiana? Lo prudente parece separar lo útil y beneficioso de lo vitando”⁴⁷.

¿Y Cervantes? Véase lo que un profesor de literatura, Manuel de Montoliu, escribió recién terminada la guerra civil:

El *Quijote* no es el libro de la actualidad española... Su protagonista no nos ofrece la ejemplaridad oportuna en estos momentos trascendentales de la historia de España. El Caballero de la Triste Figura, encarnación suprema de la filosofía del desengaño, es el heraldo de la inminente debilitación de la unidad espiritual del Imperio⁴⁸.

Imposible dejar de citar algo muy conocido: en un manual de literatura española utilizado en los colegios de jesuitas durante muchos años, el estudio de Pío Baroja comenzaba sencillamente así: “Pío Baroja: impío”. Difícilmente la imposición ideológica y la manipulación cultural y educativa fueron alguna vez tan brutales y groseras en España como durante la dictadura franquista. El pedagogo oficial del Régimen en la época heroica, Adolfo Maillo, explicaba así el propósito de su libro fundamental, titulado *Educación y revolución*:

Las páginas siguientes han nacido con el designio de combatir las ideas de emancipación del hombre... Se utilizará como procedimiento educativo fundamental la “ascesis”, es decir, el ejercicio de todas las posibilidades psicofísicas del escolar con carácter represivo y sublimador de las tendencias espontáneas y naturales... Elevamos el principio de la disciplina, el espíritu de servicio y la represión ascética de los impulsos naturales... Se impone, como una necesidad urgentísima, un tipo de educación inspirado en principios netamente medievales⁴⁹.

Si esto es así, obviamente que Ernesto Giménez Caballero, teórico número uno del fascismo español, tenía toda la razón y la lógica consigo al dirigirse apocalípticamente a los niños de 1943:

... ¡Escuchad bien esto y para siempre, niños españoles!: ¡el que de vosotros olvide su lengua española o la cambie por otra, dejará de ser español y cristiano! ¡Por traición

46 Apud Juan de Dios García, *El Régimen del 18 de julio, modelo ideológico* (Madrid, 1977), 42.

47 Introducción a su *Antología nacional de Galdós, I* (Madrid, 1943), 5.

48 “En busca del poeta nacional de España”, *La Nación* (Buenos Aires, 23-X-1939).

49 Apud García, *op. cit.*, 31-32

contra España y pecado contra Dios! ¡Y tendrá que escapar de España! Y cuando muera, su alma traidora ¡irá al infierno!⁵⁰

Como diría don Américo Castro, los ángeles de la Contrarreforma no han dejado nunca de proyectar su sombra protectora sobre la sociedad y la cultura españolas. Unos ángeles que acaso no tienen sexo, pero sí tienen ideología. Y también el poder.

Naturalmente, mucho de lo hasta aquí citado son ejemplos extremos de imposición ideológica desnuda y brutal. Hoy, en la mayor parte del ámbito socio-cultural en que nos movemos las cosas suelen ser mucho más inteligentes, refinadas y sutiles, mas no por ello menos desprovistas de intencionalidad y carga ideológica. Pues lo que ocurre, como dice Juan Villegas, es que el discurso crítico habitual abstrae el discurso literario de su

contextualidad y pretende asignarle un valor universal de modo que “interpreta” el texto por representar la universalidad fundada en lo particular, única justificación dentro de nuestro contexto crítico para describir o comentar... Creo que la tarea... debe ser precisamente lo contrario: la historización y la ideologización de los textos, revelar lo ideológico de las críticas que se dicen científicas, objetivas y sustentadas en valores absolutos⁵¹.

O como lo ha escrito Hernán Vidal:

El crítico literario queda confinado a los departamentos de idiomas, donde normalmente se validan aproximaciones teóricas y metodológicas esencialistas, aplicadas dentro de los marcos de las literaturas nacionales... Ello resulta en la colección de varios especímenes de investigadores, elegidos de acuerdo con las tendencias críticas reconocibles en el mercado del momento... En última instancia se produce la mayor distorsión posible: las literaturas nacionales dejan de ser objeto de estudio en sí para convertirse en materia prima para la demostración del último artefacto teórico..., desarrollar una *noción de lectura individualista*⁵².

Frente a todo ello, en efecto, se alzan todavía las válidas palabras de León Trotsky, para quien la verdadera investigación literaria

No “recrimina” en absoluto a un poeta por los pensamientos y sentimientos que expresa, sino que plantea cuestiones de un significado más profundo, por ejemplo: ¿a qué tipo de sentimientos corresponde una determinada obra de arte con todas sus peculiaridades, cuáles es el condicionamiento social de estos pensamientos y sentimientos, qué lugar ocupan en el desarrollo histórico de una sociedad y de una clase?⁵³

50 *España nuestra. El libro de las juventudes de España* (Madrid, 1943); *apud* García, *op. cit.*, 30.

51 Villegas, “El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas”, *Latin American Theatre Review* (otoño 1984), 10-11.

52 Vidal, *Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórica: panfleto para la proposición de una arqueología acotada* (Minneapolis, 1984), 4-5.

53 Trotsky, *Sobre arte y cultura* (Madrid, 1973), 88. Recientemente han aparecido, en el mundo del hispanismo, estudios pertinentes a las tesis aquí mantenidas. Por ejemplo, y además de lo citado: número especial de *Ideologies and Literature*, IV. 16 (1983), *Problemas para la crítica socio-histórica de la literatura: un estado de las artes*;

incluye veintinueve trabajos, algunos de ellos de extraordinario interés, como los de John Beverly, Juan Ignacio Ferreras, Constance A. Sullivan, Jean Franco, Hernán Vidal o Tom Lewis. Cfr., en otro orden, Julio Rodríguez Puértolas, "La crítica literaria marxista", en *Introducción a la crítica literaria actual*, dirigido por Pedro Aullón de Haro (Madrid, 1984), 209-50.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DE LA ESCENA ESPAÑOLA DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA

He decidido, a última hora, ofrecer este artículo al volumen homenaje que se dedica a Julio Rodríguez Puértolas porque, aunque parcialmente publicado, es el tema con el cual participé en unas jornadas sobre la II República Española celebradas en la UAM y, en cierto sentido –con los cambios introducidos en él–, representa bien la línea de investigación que he venido manteniendo y transformando durante los últimos treinta años. Julio ha sido testigo y compañero de esta trayectoria y me complace especialmente dedicarle este trabajo.

Mi punto de partida se basa en la idea de que el mundo contemporáneo, en la Civilización Occidental, establece (como consecuencia de las revoluciones burguesas de finales del siglo XVIII) tres principios utópicos (*Libertad, Igualdad y Solidaridad*) que se irán implementando desde entonces y servirán de marco al desarrollo del nuevo Yo individual. Este Yo se enfrenta a un *entorno* variable y cada vez más complejo, lo que crea una *relación de tensión* entre el Yo y el *entorno*.

Frente a estas *agresiones* del *entorno*, el Yo contemporáneo elabora *estrategias* a través de las cuales materializa su reacción al sistema de *agresiones* generado por los *motivos*. Dichas *estrategias* se realizan en todos los ámbitos de la creación en los que el Yo se relaciona con el *entorno* (ciencias, economía, política, lenguajes artísticos, etc.).

La sociedad española entra en el siglo XX con la firme conciencia de una situación de crisis cuya explosión preparan algunos grupos sociales, mientras que otros tratan de posponer indefinidamente su planteamiento.

La España del siglo XX, a mi entender, se organiza, pues, alrededor de tres grandes intervalos históricos. Para identificarlos he decidido emplear el término de *época*, en tanto que se refiere a un período de tiempo que se define no sólo por los hechos históricos acaecidos durante su desarrollo, también por la coherencia de su significación en todos los ámbitos de la convivencia social. El pasado siglo, en mi perspectiva, se divide en las siguientes épocas: *La época de las crisis* (1892-1939), *La época de Franco* (1939-1975), *La época democrática* (1975-2004).

Como puede verse, el concepto de *época* caracteriza bien los espacios cronológicos que han configurado el proceso de evolución sufrido por España durante el siglo que estamos estudiando. No debe, por tanto, atenderse al número de años incluido en cada *época*, sino a su significado en el proceso general de la historia española del siglo XX, donde aparecen como cortes, que son también fronteras casi insalvables entre dos formas de la convivencia española. En esta perspectiva me sitúo (y pretendo situarles a ustedes) para aclarar el sistema establecido por los lenguajes escénicos que plantean, en los escenarios teatrales de su tiempo, los *motivos*, las *reacciones* y las *actitudes* que definen esas *épocas*.

En función de la producción dramática y de la historia política, económica y social del país, he dividido la época que nos ocupa, *La época de las crisis* (1892-1939), en cuatro períodos. En tres de ellos el encabalgamiento cronológico me parece imprescindible

para aclarar su validez funcional ya que los procesos históricos que los definen son múltiples y se desarrollan de modo paulatino. El cuarto, por sus especiales características, tiene fechas exactas pero, en cierto modo podría considerarse como la materialización del tercero: la ruptura de la sociedad española y su enfrentamiento en dos grandes bloques irreconciliables. Dichos períodos son: 1. *Institucionalización de la crisis (1892-1917)*, 2. *Génesis de la ruptura (1914-1931)*, 3. *La ruptura (1931-1936)*, 4. *La Guerra Civil (1936-1939)*.

Las palabras que preceden son sin duda un esbozo muy insuficiente y parcial del complejo sistema elaborado en mis trabajos más extensos, pero no dejan de ser necesarias en el marco de este artículo para que puedan ustedes valorar la estructura en que se inserta mi breve exposición del teatro español producido durante la II República Española y su recepción por la crítica de su tiempo.¹

El Teatro Español de la II República se sitúa (en el marco de una ordenación más extensa que comprende el primer tercio del siglo XX) dentro de unos límites que debo explicar.

La época de las crisis (1892-1939)

El enunciado que proponemos para esta época nos parece especialmente adecuado ya que, a nuestro entender, las crisis continuadas que atraviesa no sólo la sociedad española sino también la occidental durante los años que ocupa su cronología son el elemento estructurante y más significativo a la hora de comprender y explicar los fenómenos producidos durante sus límites cronológicos.

En efecto, la sociedad occidental se enfrenta a cambios fundamentales en todos los terrenos de su realidad y se podría decir que ese *entorno* avanza y se transforma al ritmo que marcan las sucesivas crisis. Éstas suceden en todos los terrenos de la experiencia humana, tanto en las ciencias como en la economía, en la política como acción y en las guerras como hipotéticas soluciones, en las condiciones de vida de los distintos grupos sociales, en las ideas y en las creencias que animan el devenir histórico durante el primer tercio del siglo XX.

Paralelamente el desarrollo individual, el itinerario del Yo durante el período, también sufre enormes y violentas transformaciones que siempre son propiciadas por causas exteriores (*motivos*) y, en ocasiones, se constituyen a su vez como impulsoras fundamentales de grandes transformaciones sociales.

Desde una y otra perspectiva (*YO / ENTORNO*) debemos considerar el concepto de *crisis* como un catalizador notable en las transformaciones acaecidas, durante esos años, al Yo y al *entorno*. Tratamos, pues, de identificar el conjunto de cambios notables operados en la sociedad española durante los años que estudiamos que incluyen la crisis del sistema político de la Restauración borbónica, la crisis de las guerras coloniales, la crisis de la ruptura social (y la subsiguiente división del país en dos Españas cada vez más enfrentadas), la crisis de la economía occidental y sus soluciones totalitarias, la crisis de la monarquía y la crisis de la II República Española, materializadas estas dos últimas en la Guerra Civil Española.

1 Las cuestiones teóricas pueden consultarse ampliamente en el número 21 de la revista Teatro (Madrid, 2007), en especial, Ángel Berenguer: "Motivos y estrategias. Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos" (págs. 13-31), también publicado en http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf.

Estas crisis a que nos venimos refiriendo afectarán enormemente a la producción artística del período y ello nos induce a proponer para su estudio tres períodos. En ellos, el encabalgamiento cronológico nos parece imprescindible para aclarar su validez funcional ya que los procesos históricos que los definen son múltiples y se desarrollan de modo paulatino. La Guerra Civil, por sus especiales características, tiene fechas exactas pero, en cierto modo, podría considerarse como la materialización del tercer período en esta primera época de nuestro estudio: la ruptura de la sociedad española y su enfrentamiento en dos grandes bloques irreconciliables.

La ruptura (1921-1939)

Me centraré, en este artículo, en el tercer período porque en él se incluye su contenido. El concepto de *ruptura* nace de una necesidad: la existente para aclarar la culminación del proceso de separación entre las dos Españas que se inicia en el primer período (*Institucionalización de la crisis*, 1892-1917), aunque el comienzo de algunos de los factores que crearán ese proceso de ruptura habría que retrotraerlo al siglo XIX. De cualquier forma, a partir de 1921, el proceso de descomposición del sistema restauracionista se acelera como consecuencia de la crisis que se venía desarrollando, según hemos señalado, y, sobre todo, del desastre de Annual, en el que se materializa lo que de trágicamente grotesco tenía la empresa colonial española. Corren rumores de que la intervención personal de Alfonso XIII ha provocado el desastre; los ánimos se exaltan y, como en *La hija del capitán*, un golpe de Estado militar viene a salvar por unos años la estabilidad de la monarquía restaurada en 1874.

El advenimiento de la II República es un acontecimiento importante en este período porque cristaliza la ruptura del sistema canovista. No nos referimos, sin embargo, aquí sólo a esa ruptura, sino a otra más grave que se concreta en el fracaso de la República instaurada -- entre otros sectores sociales -- por el ala más radical de la pequeña burguesía, que había confiado en un "pacto por la libertad" llevado a cabo con las organizaciones del proletariado. Algunos aspectos de esta cuestión aparecen en las tragedias de Lorca.

El sistema de "motivos" entre 1892 y 1939.

Durante estos años, tiene lugar la gran crisis del "cambio de siglo", que en España ha sido a veces excesivamente simplificada, al introducir las enormes variaciones que produce esa época de transformaciones en conceptos tan imprecisos como el "modernismo" y la llamada "generación del 98".

No debe olvidarse que esta época contiene tanto el cambio experimentado en las artes, como la nueva visión del mundo que generan los avances tecnológicos y filosóficos. Por su parte, el teatro experimenta un cambio también radical producido por la necesidad de renovación que es expresada en los diversos experimentos hacia una nueva teatralidad, realizados en Europa y seguidos en España por quienes establecen una clara distinción entre el teatro "renovador" (que cambia radicalmente las coordenadas de la teatralidad al uso), y el "innovador", que persigue las novedades, como forma de seguir interesando a su clientela.

La cuestión no queda ahí, porque durante el primer período (*La institucionalización de la crisis*) de esta época que, en Europa, termina con la Revolución en Rusia, se plan-

tean original o definitivamente no pocos de los *factores sociohistóricos* promotores de las nuevas coordenadas. Éstas determinarán cambios definitivos en las mentalidades del pasado siglo. Paso a enumerarlas sucintamente a continuación: la implantación del modelo “evolucionista”, el “socialismo” como práctica política, el nuevo compromiso ético del artista, la redefinición neorromántica del concepto del “Yo” en el “existencialismo”, los valores del individuo y su mundo interior revisados por Henri Bergson (1859-1941) en su concepto del *impulso vital*, las teorías sobre el subconsciente del Yo, el “relativismo” de ese mismo Yo en el espacio y en el tiempo, el renacimiento violento de los ideales nacionalistas ya expresados en el período del Romanticismo, la globalidad de los problemas (las crisis económicas), los conceptos (políticos, sociales, artísticos...), y de los conflictos (las guerras mundiales), ensombrecen la identidad individual y nacional de los esquemas históricos y socioculturales decimonónicos

Todos los *factores sociohistóricos* que preceden constituyen, entre otros, el escenario donde se realizará la contienda social en que acabarán convirtiéndose los años cubiertos en este artículo. Frente a una concepción histórica positivista en la que los datos que pretenden explicar la Gran Historia (como los árboles impiden ver el bosque) ocultan los mecanismos concretos que dan razón del origen y las consecuencias de las acciones individuales en las cuales se basa precisamente la creación artística. En este contexto conviene señalar que la acción creadora individual debe situarse en el terreno de los valores transindividuales creados por grupos sociales bien determinados y que entre éstos destaca, por su mayoritaria representatividad en el terreno de la creación artística, la pequeña burguesía.

En efecto, debemos insistir en que la pequeña burguesía constituye, aún a pesar de su limitada representatividad social, la práctica totalidad del elenco constituido por los artistas y, naturalmente, son absolutamente mayoritarios sus miembros entre quienes escriben y producen el teatro español de este período. Ello contribuirá a la creación en su seno de diversos *sectores de conciencia* que identifican sus intereses con las distintas clases mayoritarias y más influyentes:

- ***Conciencia restauradora.*** Encontramos un *sector conservador* que vehicula una conciencia de valores basados mayoritariamente en los que constituyen una mentalidad aristocrática, según veremos más adelante al establecer las *reacciones* del teatro español de estos años. Quieren restaurar el pasado como modelo del presente y del futuro.

- ***Conciencia innovadora.*** Los valores propios de una mentalidad burguesa industrial y comerciante aparecen identificados en otro *sector de conciencia liberal* que apuesta por la innovación, en formas y contenidos, para responder a las circunstancias históricas del período, materializando de este modo la visión del mundo burguesa en su producción artística.

- ***Conciencia renovadora.*** Finalmente, este tercer *sector de conciencia* que aparece en el grupo pequeño burgués, se manifiesta en la práctica de valores cuyo carácter revolucionario se incluye en los presupuestos ideológicos de las clases trabajadoras, recogiendo también los intereses de cambio radical de la propia pequeña burguesía, enfrentada a las fórmulas conservadoras de la clase dominante restauracionista. Su realización en el

terreno de la creación agrupa dos fórmulas que a veces coexisten en algunas obras y, en ocasiones, se muestran en otras de manera independiente: la revolución de las formas y las ideas revolucionarias.

Estrategias estéticas del teatro durante la II República:

Antes de establecer las grandes líneas del período, permítanme aclarar dos conceptos operativos que marcan el sistema por el cual los artistas responden a las ya señaladas agresiones de los motivos. Estos dos conceptos son:

- **ACTITUD:** *Formalización de la estrategia estética del sujeto individual del autor ante las agresiones de su entorno, en el marco de un lenguaje imaginario.*
- **REACCIÓN:** *Estructuración de la respuesta formal, en el plano imaginario, que responde al conjunto de motivos, y sintetiza las coincidencias existentes en las actitudes de los distintos creadores a partir de la conciencia transindividual del autor.*

Estos conceptos se aclaran con las categorías de sujeto individual (la persona en tanto que Yo) y el sujeto transindividual (la persona en tanto que parte de un grupo familiar, social, etc.) Desde esta perspectiva nos es posible comprobar cómo el dramaturgo se inserta en un modo de pensar dentro del entorno complejo y contradictorio que sirve de base a la experiencia vital de su Yo. Precisamente en estos años se multiplican las acciones que afectan al individuo y crean un estado de permanente actividad intelectual, cultural y política.

En esta efervescencia cultural producida en la sociedad española de la Segunda República el teatro va a desempeñar un papel importante, no solo en el terreno artístico, sino también, como vehiculizador de las distintas corrientes ideológicas que se enfrentarán durante esos ocho años.

Precisamente por ello, he recurrido a la *recepción* del teatro producido en la época. Para ello, el trabajo del profesor Luis Mariano González es fundamental ya que aclara su acogida en distintos medios de comunicación, a veces ideológicamente enfrentados. Sin embargo sus valoraciones citadas en mi texto aclaran muy bien el enfrentamiento de las distintas conciencias materializadas en las tres reacciones estéticas que también establezco más adelante.² Estas corrientes ideológicas pueden agruparse en torno a esas tres reacciones: restauradora, innovadora y renovadora.

La primera, antirrepublicana, tiene como objetivo, en un primer momento, restaurar la monarquía borbónica. La segunda incluye aquellos planteamientos políticos que consideran el marco republicano como válido para establecer el marco de convivencia en el que se van a mover los españoles de los años treinta. Esta conciencia contiene desde los partidos de la derecha más posibilista como la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) hasta la sección menos radicalizada del PSOE (Partido Socialista

2 Como podrá verse en el transcurso de este artículo, utilizo en gran medida los resultados de un excelente trabajo, realizado bajo mi tutela, por Luis Mariano González: *El teatro de español entre 1931 y 1936 y la crítica de su tiempo*, defendida el 4 de junio de 2002. Este trabajo apareció parcialmente publicado en la Revista *Teatro* 9/10: "La escena madrileña durante la II República (1931-1939)", lo que incluye los párrafos que siguen referidos a los autores y sus estrenos durante esta época que reproducen total o parcialmente citas del trabajo de Luis M. González.

Obrero Español). Por último los elementos integrados en la conciencia renovadora consideran insuficiente para conseguir sus aspiraciones el marco republicano y poco a poco se irán alejando hacia posturas más rupturistas.

Estas conciencias tendrán también su manifestación en la prensa nacional: *Abc* sería el vocero de la conciencia tradicional restauradora, *El Debate* y *Ahora*, por su parte, representarían la conciencia liberal innovadora, y por último, *El Socialista* sería el portavoz de la conciencia más progresista y renovadora. Las opiniones de sus críticos sirven de base para las valoraciones citadas en este artículo, extraídas de la obra del Dr. González aludida más arriba.

Las conciencias se materializan en respuestas formales adecuadas que llamaré, como he dicho, *reacciones*.

La reacción restauradora

La reacción restauradora “corresponde a la aceptación, como falsa conciencia, del universo aristocrático por parte de un sector de la pequeña burguesía española”.³ No se concibe como un movimiento monolítico, puesto que sus puntos de vista y sus planteamientos ideológicos irán modificándose conforme se va radicalizando la situación en el país. Si en los primeros meses de la II República su compromiso está con la causa monárquica, al final del periodo, como cierto sector de la sociedad española, estos autores irán decantándose hacia posiciones más reaccionarias y contemplarán con satisfacción y a veces júbilo los acontecimientos del 18 de julio.

En esta reacción escénica debemos distinguir dos sectores bien diferenciados:

1. El teatro histórico/poético
2. El astracán: el consorcio Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández
3. El teatro histórico/poético

Durante el período que estudiamos, esta fórmula teatral vive años de euforia, aunque su producción empieza a decaer ya que su base ideológica, aunque más combativa, va reduciendo su significación e influencia. “El teatro poético tiende a desaparecer por causa del desarrollo continuo de una actitud crítica hacia la ideología que defiende, en general, sobre el escenario”.⁴ Entre los autores que estrenaron en este período debemos destacar los que citamos a continuación, indicando las valoraciones que sus estrenos que ha recogido el Profesor Luis Mariano González en su ya citada tesis doctoral.

Luis Fernández Ardavín

“Aunque se puede comprobar una tendencia a valorar negativamente la producción de este autor durante este período, se observa a veces disparidad de criterios a la hora de enjuiciar su labor creadora. Obras como *Prostitución* o *La llamas de un convento*, fueron

3 Ángel Berenguer, *El Teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, col. “Historia crítica de la Literatura Hispánica nº 24”, Madrid, Taurus, 1988, p. 27.

4 Ángel Berenguer, *op. cit.* 37.

unánimemente mal valoradas. *Sevilla la mártir*, *La pasión de Nuestro Señor Jesucristo* y *Agua de mar*, fueron evaluadas por la crítica sin pena ni gloria.”

Joaquín Dicenta

“Discreto éxito de crítica el conseguido por Joaquín Dicenta en las cuatro obras estrenadas durante el periodo. El estreno de *Pluma al viento* en 1931 fue el que suscitó los mejores comentarios para este autor. Menos benévola fue la crítica con *Leonor de Aquitania*. La crítica, o al menos una parte, insiste en el carácter casi anacrónico de un género que ya, en los años treinta, está dando sus últimos frutos y que tiene sus más férreos críticos entre las páginas de la prensa más progresista.”

Eduardo Marquina

“Casi sin excepción la crítica teatral fue propicia para este veterano autor que, si bien ya había pasado sus momentos de más gloria en las tablas españolas, aun seguía produciendo un tipo de teatro que tenía su propio público. *Teresa de Jesús*, estrenada en 1932, fue la obra que recibió los elogios más encendidos y más unánimes.”

José María Pemán

“Este autor teatral se convirtió desde el inicio de su carrera y hasta el final de los días en un referente inequívoco de las actitudes más conservadoras. Inicia su larga vida literaria en estos años y lo hace con un posicionamiento claro. Este hecho motivó que la crítica no fuese unánime. Los críticos de *Abc*, *Ahora* y *El Debate* se pronunciaron a favor de su quehacer literario. Con motivo del estreno de *El Divino Impaciente*, Floridor da la bienvenida a este autor, la obra: “abre con honor las puertas del teatro a persona de tan recia mentalidad”⁵.

Ante los temores de que la obra fuese leída en clave política, el propio Pemán, según explica el crítico de *El Socialista*, mandó una nota en la que se insistía en el mero carácter artístico de la obra.

“Discrepancias entre la crítica acompañaron el estreno de *Cuando las Cortes de Cádiz* en 1934. El estreno de *Cisneros* motivó la valoración positiva de la crítica. Los unánimes aplausos de la crítica son solo rotos por Díez - Canedo quien realizó esta interesante reflexión con motivo del estreno de *Cisneros*: “El teatro político en España es por ahora teatro de derechas, y bien mezquino por cierto. Sostenido por el público de los privilegios, de los latifundios, que gobierna la banca y rinde adulación a la fuerza, merecía y podía ser otra cosa. No ha encontrado un poeta. No ha sabido exaltarlo. Se lo ha dado hecho su clase misma, en un poeta de clase. Poeta estimable en muchos conceptos, pero sin la vibración, sin la personalidad de los grandes poetas”⁶”

El astracán: el consorcio Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández

“Muñoz Seca trabajó este género, muchas veces en compañía de autores como Pérez Fernández, hasta conseguir ser el dramaturgo de más éxito de todo el periodo. Pero si algunas de las obras de este prolífico autor llegaron a ser bicentenarias, no fue

5 *Abc*, 28 - 9 - 1933. [Las citas de la prensa republicana que, a partir de ahora, aparecen han sido tomadas del trabajo ya citado de Luis M. González].

6 Enrique Díez - Canedo: *Artículos de crítica teatral*, Joaquín Mortiz, Méjico, 1968, III, p. 89.

precisamente porque gozasen de la aprobación de la crítica. Por lo general ésta trató con bastante dureza al dramaturgo, con independencia de la tendencia ideológica del diario en el que fuera escrita.

La O.C.A. es una de las obras más polémicas de este autor; estrenada en 1931 suscitó opiniones muy fuertes en contra de ella. Boris Bureba la califica simplemente de “gansada” y dice que al autor “le molesta que los obreros se vean en la necesidad de exponer y defender sus reivindicaciones, que haya un problema arduo como el de la tierra, que existan obreros parados.”⁷ En términos parecidos se expresa Jorge de la Cueva para quien a pesar del buen tono del inicio de la obra “pronto se pierde el tino y la limpieza inicial, y todo se achabacana, se ordinariza, y embastece de manera deplorable”⁸. Floridor intenta quitar importancia al asunto y minimizar las consecuencias caricaturescas de la obra. Para el crítico del *Abc*. “*La Oca* es un tapiz visto por el revés. El problema social y agrario no en su justo examen y demanda, sino en sus imposibles y peligrosos extremismos, es tratado aquí en broma, y de tal suerte que nadie puede considerarse molesto.”⁹

Tampoco consiguieron buenas críticas el resto de sus obras más representadas: *Te quiero Pepe* (1932), *Anacleto se divorcia* (1932), *La voz de su amor* (1933), *La Eme* (1934), *Cataplúm* (1935) y *Marcelino fue por vino* (1935).

Es el dramaturgo que más estrenos realiza en este periodo. Con un importante respaldo de público y con una crítica tibia cuando no francamente desfavorable. Muñoz Seca está asociado con el teatro de corte conservador por sus sátiras antirrepublicanas que, sin duda, tuvieron mucho que ver con su asesinato al inicio de la guerra civil.”

La reacción innovadora

“Se puede asociar esta reacción innovadora en el teatro con una conciencia política liberal. Tienen en común, “la afirmación, como dominante, de la visión del mundo de la burguesía comercial e industrial, que crece con el librecambismo, aunque no desdeña la protección del poder.”¹⁰

La nómina de autores asociados con esta *reacción* es la más extensa de todas. Relacionado con el teatro burgués, tiene en Jacinto Benavente, por un lado, y en los hermanos Álvarez Quintero por otro, sus más fecundos representantes.”

Jacinto Benavente

“Sería demasiado extenso analizar obra a obra la recepción de la producción benaventina en esta época, por ello, me centraré, por un lado, en las tres obras que superaron el centenar de representaciones: *La melodía del Jazz Band* (1931), *La verdad inventada* (1933) y *Ni al amor ni al mar* (1934), y, por otro, en *Santa Rusia* (1932) por el contenido político de la misma.

La melodía del Jazz Band es la obra más representada de Jacinto Benavente en este periodo y también consiguió el beneplácito de la crítica. Fue unánime el rechazo por parte de la crítica a una desafortunada alusión a la vida política del momento. Todos los periódicos se hicieron eco de ello. Sirva como muestra la opinión de los diarios situados

7 *El Socialista*, 26 - 12 - 1931.

8 *El Debate*, 26 - 12 - 1931.

9 *Abc*, 26 - 12 - 1931.

10 Ángel Berenguer, *op. cit.* p.24..

en los extremos ideológicos. Para la crónica de *Abc*: “Una de ellas, que aludía evidentemente a la facilidad con que un hombre puede convertirse en ministro de Hacienda en España, produjo manifestaciones de carácter político, que no hubieran agradado mucho a Indalecio Prieto, si a éste se le hubiera ocurrido anoche pisar el teatro del Marqués de Fontalba”¹¹

Más tajante y concluyente es el diario de tendencia socialista para quien Jacinto Benavente: “Ayer ha cometido una torpeza. El atacar a una autoridad ha tenido siempre eco en el público. Ni es novedad ni puede ser signo de ingenio. Y lo que no es tolerable para un técnico tan formidable del teatro es olvidar que éste es un arte. Olvidarlo es querer convertir la escena en una tribuna de mitin. Don Jacinto ha bajado de su pedestal para convertirse en un oportunista, cual pudiera hacerlo un principiante ávido de notoriedad, aún a costa de su prestigio. ¿Ha dejado por ello Benavente de ser inteligente? No. La mejor prueba es que no ha tenido la valentía de acudir al estreno, porque sabe muy bien que ha hecho mal.”¹²

Jacinto Benavente se dejó llevar por el ambiente radical que se respiraba en España durante la II República y dedicó *Santa Rusia* a la Revolución Soviética. Para el crítico del diario socialista: “La oración era artificial. Después, en la obra, además de una mala pintura de expresión los personajes no hablan en ruso vertido al castellano, sino en un castellano de Benavente, que no puede sentir en ruso, el juego eterno de este autor “neutral”. Un halago a la izquierda, un beso amoroso a la derecha. Fraseología de relumbrón que se silencia a un lado y que se ovaciona en otro. “Nunca estuvieron cerca de los tronos los hombres capaces de decir la verdad.” Miradas furtivas. “Los países que no saben respetar todas las creencias no pueden hablar de libertad.” Rugidos. A derecha e izquierda de la taquilla hay un cepillo para recoger los óbolos de ambas aceras. Desconfía de don Jacinto, público ingenuo. Deja a los que no lo son que aplaudan “Santa Rusia”.¹³

Se puede apreciar lo difícil que fue para sus coetáneos, igual que para la crítica posterior, encasillar a Benavente en un grupo ideológico concreto. Tradicionalmente asociado con el teatro burgués presentó a las tablas madrileñas obras que provocaron la desavenencia tanto de los críticos de la derecha (*Abc* y *El Debate*), como los del centro (*Ahora*) y del ala izquierda (*El Socialista*)."

Hermanos Álvarez Quintero

“Los prolíficos hermanos Quintero no consiguieron el unánime respaldo de la crítica, quizá debido a los numerosos estrenos realizados en esta época. La producción quinteriana se presenta bastante desigual y no siempre gozó del aplauso ni del público ni de una crítica consciente de que estos autores ya habían dado lo mejor de sí mismos con anterioridad. Sin entrar a hacer un análisis pormenorizado de la recepción de cada una de sus obras, resaltaré, por un lado los extraordinarios éxitos de público y crítica de *Solera* (1932) y *Lo que hablan las mujeres* (1932) y, por otro, la cara amarga de la moneda, el fracaso de crítica, no tanto de público, de *La inglesa sevillana* (1935). “

11 *Abc*, 31 - 10 - 1931.

12 *El Socialista*, 31 - 10 - 1931.

13 *El Socialista*, 7 - 10 - 1932.

Carlos Arniches

“Se observa cierta sintonía entre las valoraciones de los críticos y la respuesta del público. *Vivir de ilusiones* (1931), *La diosa ríe* (1931), *Las dichosas faldas* (1933) y *Yo quiero* (1936), obras que sobrepasaron las 100 representaciones obtuvieron, si no unánime, sí una más que favorable acogida de crítica. Por otro lado obras como *El casto don José* (1933) y *La tragedia del pelele* (1935) no cumplieron las expectativas ni de público ni de crítica.”

Enrique Jardiel Poncela

“Discreto éxito de crítica y público el conseguido por este autor que vería llegar su mejor momento tras la conclusión de la guerra civil. Con motivo del estreno de *Margarita, Armando y su padre* en 1931, el crítico de *Ahora* apuntaba las enormes posibilidades de este autor, si bien aun no era una figura consagrada. Jorge de la Cueva calificó de inmoral la comedia *Usted tiene ojos de mujer fatal* y el anónimo crítico de *El Socialista*, que considera a Jardiel Poncela pieza clave en la renovación del teatro de la época, reconoce que “ en esta ocasión no ha puesto la flecha en el blanco”¹⁴. Las mejores críticas las recibió por *Angelina o El honor de un brigadier* (1934) y *Las cinco advertencias de Satanás* (1935).

En 1936 estrenó en colaboración con Gregorio Martínez Sierra su última obra de la etapa anterior a la guerra civil (*Morirse es un error*) que tuvo una fría acogida de público y de crítica. Floridor en *Abc* excusaba a los actores por la premura con la que a veces preparaban las obras y la incidencia que esto tenía en la representación: “Aunque hubo algunos baches en la interpretación, con lentitud a veces de reparto de premios, por la presura para estrenar la obra, defecto no imputable a los cómicos, que tienen que ir al toro, como suele decirse, sin la debida preparación muchas veces, no fue mayor inconveniente para lograr cumplidamente el efecto imaginado por los autores.”¹⁵

Pilar Millán Astray

“La dramaturga que más obras estrenó en el periodo aquí estudiado tan sólo consiguió un discreto éxito de crítica y público. En *El Socialista*, E.M.A. define lo que podrían ser las constantes del teatro de Millán Astray. Al reseñar el estreno de *Los amores de la Nati*, este crítico señala que el sainete “no es ni mejor ni peor que los otros; que es muy por el estilo de todos, con tipos y situaciones parecidos, con un diálogo fluido, pletórico de sabor y color castizos; un sainete humano con vigorosas pinturas y con las indispensables caricatura, comedidas y acertadas, un sainete sensiblero que termina muy bien, sin que haya de esforzarse nada por aceptar el fin, posible y satisfactoriamente alcanzado.”¹⁶ En la misma crítica se responsabiliza al público de la escasa calidad de estas obras dramáticas: “Pero como el público no repara mucho en esto y premia, más que otra cosa que se le haga pasar un buen rato, que sainetes como este tengan gracejo y galanura, “*Los amores de la Nati*” fueron muy aplaudidos y el telón alzóse varias”¹⁷.

14 *El Socialista*, 3 - 9 - 1933

15 *Abc*, 9 - 5 - 1936

16 *El Socialista*, 14 - 3 - 1931

17 *El Socialista*, 14 - 3 - 1931

Jorge de la Cueva aplaude el contenido ideológico de *La mercería de la dalia rosa*. “Ante todo, un aplauso a doña Pilar M. Astray, no sólo por la limpieza moral de su comedia, sino también por su ideología. Aborda el tema del divorcio y lo plantea en católico, con el tipo de una gran dama arruinada y abandonada por su marido, que como profunda creyente no acepta el divorcio y se gana la vida al frente de la tienda que da título a la obra”¹⁸.

Las palabras de Alfredo Carmona en la reseña de *Abc* a *Las andanzas de Ginesillo* apuntan a la posible lectura en clave política de esta obra: “Quienes creyeron ver en la obra alusiones políticas, porque, empezando la acción con la proclamación de la primera República, transcurre el segundo acto al ser disueltas las Cortes, el 3 de enero de 1874, y termina con el incendio de un convento en 1931. La exagerada suspicacia de los incondicionales del régimen hace ver huéspedes en los dedos. Las citadas etapas vienen empleadas como fondo más elocuente de los cuadros dibujados por la autora, y sus alcances llegan solamente a reforzar el predicado moral, sin mezcla de tendencia ni combates políticos.”¹⁹. Durísima es la reacción de Boris Bureba ante este mismo estreno: “Plenas de vulgaridades, sin maldita, ni bendita, la gracia, pesadas, lánguidas, mal construidas y con un diálogo tan chabacano y unas escenas tan cursis, que provocan las risitas hasta de aquellos que no necesitan más que una mueca para sufrir de calambres estomacales. ¡Que bufonada!...”²⁰

En definitiva tibia acogida de una autora que recibió algunos aplausos desde la prensa más conservadora pero que fue duramente criticada, sobre todo, desde las páginas de *El Socialista* por la carga ideológica conservadora que llevaba la mayoría de sus comedias.”

Antonio y Manuel Machado

“Los hermanos Machado consiguieron en los dos estrenos que realizaron en el periodo que aquí se estudian un importante éxito por parte de todos los críticos que no se vio recompensado en la misma medida con la aquiescencia del público ya que estas obras quedaron lejos de los registros de público de los grandes éxitos de la época.

En 1931 estrenan *La prima Fernanda* con elogiosas críticas en toda la prensa madrileña. Similares elogios mereció un año después *La Duquesa de Benamejí*. Jorge de la Cueva considera positivamente el uso indistinto de prosa y verso en la confección del drama. Para terminar, Díez Canedo, que coincide con el resto de sus colegas, resalta la interpretación de Margarita Xirgu con estas palabras: “Cumple elogiar el esmero en los conjuntos y destacar, en todo momento y singularmente en los arranques de pasión que exterioriza con sello propio, el temperamento extraordinario de Margarita Xirgu”²¹

Manuel Azaña

“El estreno de *La Corona* (del que llegaría a ser el último presidente de la II República) motivó el extendido apoyo, aunque con algún reparo, de la crítica, si bien no alcanzó un éxito de público importante.

Alfredo Carmona abre su reseña consciente de la dificultad de juzgar la labor de una figura de la actualidad política de la época y tan controvertida como fue Azaña. Desde

18 *El Debate*, 5 - 5 - 1932.

19 *Abc*, 16 - 7 - 1932.

20 *El Socialista*, 16 - 7 - 1932.

21 Enrique Díez -Canedo: *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*, Joaquín Mortiz, México, 1968, vol. 2, p. 157..

Abc se señalaba lo especial de dicha situación: “En suma, el autor no es de este mundo, no vive en la esfera de esa disciplina. No puede pedir igualdad de trato respecto a otro autor que estrena. Ni tampoco el crítico se la puede dar, aunque de imparcialidad e independencia alardee. Todo el mundo sospecharía que flexiona su juicio. Si alaba la obra, ¿quién evita que se tome por adulación la jaculatoria...? Si la censura, ¿quién evita que se crea enemiga política el reparo...? Ni silenciar se puede, porque entonces se achacaría a boycott la abstención.”²²

L.B., coincidiendo con la buena valoración general, no dejó de señalar como defecto que: “La obra es poco dinámica porque los personajes hablan siempre para decir cosas enjundiosas y densas”²³. Curiosamente lo que para el crítico de *Ahora* es el mayor defecto de la obra, para Jorge de la Cueva constituye su principal virtud: “Son gratas en el teatro las exposiciones un poco lentas, indican serenidad, falta de impaciencia, dominio del pensamiento y, sobre todo, un digno olvido de esa obsequiosidad para con el público, que tanto se parece a la demanda del aplauso temprano: permite, además, antes de que la acción arrebate, ir aquilatando valores y medios de expresión del autor.”²⁴

Alejandro Casona

La obra republicana del autor de *El caballero de las espuelas de oro*, tuvo una más que notable aceptación de la crítica de su momento, aunque ésta se vio condicionada, algunas veces, por el componente ideológico de algunas de las obras. Si a esto unimos el indiscutible éxito de público cosechado por *Nuestra Natacha*, Casona se convierte en un referente insoslayable en el panorama teatral español de la etapa republicana.

Alejandro Casona debuta en las tablas con *La sirena varada* en 1934. En 1935 estrena *Otra vez el diablo*. Jorge de la Cueva, aun reconociendo las cualidades de la obra, acusó a Casona de ser un autor conservador y dejarse guiar más por cuestiones estéticas que de contenido: “Si se le aclama como buen autor estamos conformes, pero se le aplaude principalmente como moderno, y al señor Casona es teatralmente un conservador. Pertenece a los autores que piensan que el teatro es un medio de decir las cosas bellas y literarias; que los personajes y el asunto son meros motivos de inspiración propia, a los que acción se somete, con lo que quitan de la escena lo que propia y substancialmente es teatro, para cambiarlo en lo que no es otra cosa que un medio de expresión.”²⁵

Nuestra Natacha fue el éxito más rotundo de Casona en estos años y una de las obras más representadas de todo el periodo republicano. Jorge de la Cueva considera *Nuestra Natacha* como una “obra peligrosa porque la envoltura es atrayente, porque la bondad superficial, el sentimiento y la frase pueden inducir a error”²⁶. En dirección totalmente opuesta se dirigen los comentarios de Cruz Salido, para quien: “*Nuestra Natacha* es una demostración contundente de que al teatro actual no le falta más que una cosa: talento. Casona lo tiene, y levanta sus comedias donde otros construyen lo que más denigra al teatro. El estreno de anoche señala quizá lo mejor que podamos tener en esta temporada.”²⁷

²² *Abc*, 13 - 4 - 1932.

²³ *Ahora*, 13 - 4 - 1932.

²⁴ *El Debate*, 13 - 4 - 1932.

²⁵ *El Debate*, 27 - 4 - 1935.

²⁶ *El Debate*, 7 - 2 - 1936.

²⁷ *El Socialista*, 7 - 2 - 1936.

La reacción novadora

“Esta reacción plantea la ruptura, pero la ruptura en una doble vertiente, por un lado la ruptura política y por otro lado una ruptura estética. Aunque la mayor parte de los autores se identifica en un primer momento con la República, de la misma manera que ocurría con algunos autores adscritos a la *reacción restauradora*, según se van desarrollando los hechos asumen posturas más radicales. Desde el punto de vista de la estética también están planteando una ruptura con el teatro burgués y con el teatro realista, estando próximos a las *reacciones vanguardistas* que están apareciendo en Europa.”

Federico García Lorca

“Las dos obras estrenadas por Lorca en Madrid durante los años de la república gozaron de un notable apoyo de la crítica. *Bodas de sangre*, que no llegó a las 50 representaciones, motivó comentarios positivos en la prensa diaria aunque no exentos de algún que otro reparo. En concreto, Floridor reprochaba a Lorca no haber sabido concluir con acierto el drama. Para el crítico de *Ahora*, el éxito de la obra supone una sorpresa tremenda, hasta tal punto que se pregunta: “¿Qué milagro ha sido este? ¿Qué cosas han pasado en el mundo para que sea posible que esta compañía acoja este poema y lo represente en este teatro? ¿Y para que el público de este teatro acepte el poema y la tragedia, y el lenguaje y el verso? ¿Y para que puesto en pie aplauda una y otra vez interrumpiendo la representación y al final de los actos?”²⁸ Boris Bureba acoge complacido la novedad del drama: “Anoche hemos visto en el Beatriz algo elogiabile, algo a lo que no estamos acostumbrados. Y por eso tal vez, nuestro también nuestro entusiasmo desborde, y perdiendo también dignamente, nuestra ecuanimidad, pasemos en silencio los lunares - pocos - que sin ese optimismo que nos comunica el triunfo de los nuevo sobre lo caduco hubiéramos podido analizar con serenidad.”²⁹

Un año después se estrena *Yerma* con una extraordinaria acogida de crítica y público, llegándose a las 125 representaciones. Alfredo Carmona puso reparos al estreno, aduciendo, sobre todo: “el empleo de crudezas innecesarias y particularmente alguna irreverencia, que hiere el oído y subleva el alma”³⁰.

En definitiva, buena acogida de la crítica aunque no estuvo exenta de algún que otro reparo. No fue así la respuesta del público que, sí dio su respaldo a *Yerma* y no tanto a *Bodas de Sangre*.”

Ramón María del Valle Inclán

“Consiguió este autor el refrendo de la crítica periodística a su labor como dramaturgo, aunque éste no se vio recompensado con un éxito de público. Quizá la crítica especializada supo ver lo que a los espectadores les costaba más esfuerzo. Valle Inclán, sin duda uno de los grandes renovadores de la escena española, mereció los elogios de la prensa de una y otra orientación ideológica.

Con motivo del estreno en 1931 de *Farsa y licencia de la reina castiza*, señalaba la “fina calidad de artista” del autor de *Lucas de bohemia* y el crítico de *Ahora* lo calificaba

28 *Ahora*, 9 - 3 - 1933.

29 *El Socialista*, 9 - 3 - 1933.

30 *Abc*. 30 - 12 - 1934.

como “gran escritor revolucionario”³¹. En *El Socialista* se destacaba la dificultad de llevar a la escena las propuestas teatrales valleinclanianas. “Teatro más para leer que para ser representado, el teatro de Valle Inclán ofrece realizaciones difíciles, y anoche bien se pudo comprender esto. Pero la realización se hizo, y fue muy afortunada.”³²

Ese mismo año se estrenaba *El embrujado* con idéntico éxito de crítica aunque tan sólo se realizasen 9 representaciones de la obra. Floridor destacaba el carácter expresionista de la obra: “En *El embrujado* todo es expresionismo, avalorado por la auténtica forma de su musculoso lenguaje. Es admirable el diálogo, tan puro en el sonido que tintinea como el oro.”³³

El último estreno lo constituye *Divinas Palabras*, acogida con más reparos que las anteriores. Alfredo Carmona señala la: “excesiva literatura en la forma y en el fondo de la tragicomedia”, mientras que Alberto Marín culpaba a los actores y actrices porque: “La interpretación de la obra adoleció tal vez de timidez. La mayoría de los intérpretes andaban por la escena con su papel a cuestas y sin saber que hacer con él.”³⁴ Más severo es Jorge de la Cueva para quien la obra es más que “Una serie de deformidades sirve de base a la comedia, aberraciones repugnantes, sordideces, miserias, pasiones vergonzosas, cobardías, un sentido religioso lleno de superstición, hembras rijosas, detalles de un adulterio, un mundo triste, agrio, duro, que culmina en escenas inadmisibles, envuelto todo ello en un propósito exterior preciosista, que todo lo empasta de frialdad y en el que sólo destacan algunas notas brillantes de observación y de folklorismo.”³⁵

Rafael Alberti

El único estreno de Rafael Alberti en los años republicanos, *Fermín Galán*, no logró el aplauso ni del público, ni, en general, de la crítica. Puesta en escena en los primeros meses de la república, como señala M.C. en *Ahora*, hay que verla más en clave política que artística: “El éxito de verdad fue para el público. Defendió la obra como a sus ideas republicanas y mucho tiempo se aplaudió a sí mismo, que era en realidad el verdadero protagonista. A sí mismo y a la República.”³⁶ Durísimas fueron las palabras de Jorge de la Cueva para quien: “todo esto es basto, ordinario, tosco, podría pasarse aun, nada es nuevo, pero lo que llega a ser un tormento es presenciar la lucha angustiosa del autor su absoluta ceguera teatral, con su simplicísimo concepto de la escena con su pobreza de medios”³⁷. Cruz Salido desde *El Socialista* tampoco aplaude la obra de Alberti: “El crítico, a veces, se ha emocionado; pero más frecuentemente ha sentido que en la escena Alberti haya puesto varias cosas. Y entre estas figuras, la virgen de Trillas pidiendo un fusil. El crítico concibe a la virgen rasgando su manto en confección de vendajes; pero pidiendo un fusil y vitoreando a la República, el crítico no la concibe.”³⁸ Por último

31 *Ahora*, 5 - 6 - 1931.

32 *El Socialista*, 5 - 6 - 1931.

33 *Abc*, 12 - 11 - 1931.

34 *Abc*, 17 - 11 - 1933.

35 *El Debate*, 17 - 11 - 1933.

36 *Ahora*, 2 - 6 - 1931.

37 *El Debate*, 2 - 6 - 1931.

38 *El Socialista*, 2 - 6 - 1931.

Díez Canedo reconoce que Alberti: “no ha acertado esta vez. Su falla sin embargo, nada arguye contra el poeta y apenas contra el autor dramático”³⁹

Ramón Pérez de Ayala

“La enorme polémica suscitada por la puesta en escena en 1931 de *A.M.D.G.*, tuvo su repercusión en las líneas que las críticas periodísticas dedicaron a su estreno. La obra de Pérez de Ayala desató las pasiones y desde la prensa conservadora se lanzaron todo tipo de acusaciones de sectarismo. El anónimo crítico de *Abc* abrió su columna con estas duras palabras: “Siempre es lamentable llevar al teatro una obra de sectarismo. Más lo es en estos momentos, en que las pasiones se hallan excitadas y hay una persecución clara y abierta contra los elementos que resultan zaheridos en la obra del Sr. Pérez de Ayala, de título *A. M. D. G.*”⁴⁰. El mismo autor continuaba unas líneas más abajo relatando cómo tuvo que intervenir la fuerza pública para sofocar el altercado: “A mitad del acto primero entraron algunos guardias de Seguridad y detuvieron o expulsaron a muchos de los alborotadores. Más tarde, como no eran bastantes para atender a tantos focos de controversia, llegaron unos guardias de asalto y otros quedaron como reserva en el vestíbulo”⁴¹.

El también anónimo crítico de *Ahora*, señalaba, además de las consecuencias del tumulto, las deficiencias técnicas de la obra: “Y naturalmente, sería inútil hacer, ni intentar siquiera, una crítica de la de la obra. Esos tres cuadros últimos y tal cual parlamento cazado al vuelo en las treguas de las escaramuzas mientras los beligerantes daban reposos a sus gargantas y a sus puños no nos permiten afirmar, en redondo, que es una equivocación el haber escenificado una novela como *A.M.D.G.*, que no es una novela dinámica. Eso hemos atisbado, empero, por lo que llegaba a nuestros oídos. Una vez más nos parece que se demuestra la dificultad, y la inutilidad, de pechar con empeños de tal monta.”⁴²

En la otra orilla ideológica, Boris Bureba, reconocía los defectos en la adaptación de la novela de Pérez de Ayala, a la vez que lanzaba acusaciones contra los que habían querido boicotear la representación: “Debe gran parte de su éxito, porque fue un éxito rotundo, a esa actitud de los “camelots” del Loyola, indignado justamente el público sensato (...), no fijó su atención en muchos detalles de ésta y lo aplaudió frenéticamente todo, para mostrar de un modo más eficaz su repulsa a los interruptores. Y los actos segundo y tercero fueron largamente aplaudidos, por lo que la cortina hubo de levantarse varias veces.”⁴³

En definitiva, uno de los grandes escándalos teatrales del periodo aquí estudiado, no se vio recompensado con la afluencia de un público que, una vez pasada la novedad de la propuesta, le retiró su apoyo.

Federico Oliver

“Desigual recepción para la única obra estrenada en estos años por Oliver. *Los pistoleros* (1931) es un drama político y por lo tanto hace difícil la objetividad del autor. L.B. señala en *Ahora* que Oliver no ha sido capaz de evitar su tendencia ideológica.”

39 Díez Canedo, *op. cit.* vol. 4, p. 121.

40 *Abc*, 12 - 11 - 1931.

41 *Abc*, 12 - 11 - 1931.

42 *Ahora*, 12 - 11 - 1931.

43 *El Socialista*, 12 - 11 - 1931.

“Los Pistoleros es un drama en el que el autor no ha podido eludir que la tendencia política rebasa y se sobreponga a lo que es la obra, pura, de arte, suprema aspiración del literato. Para un público burgués, para un auditorio de formación conservadora, como es la mayoría de nuestro público, porque son pocos los meses que vivimos en un ambiente democrático, Los pistoleros tiene que resultar obra desagradable por su crudeza.”⁴⁴ En sentido contrario se expresa Boris Bureba para quien el estreno es: “Un éxito franco y rotundo. Federico Oliver, que ya ha hecho sus pruebas de dramaturgo hondo y de mucho brío, ha escrito un drama para el pueblo que, acudiendo al llamamiento, ha llenado el Español. y este pueblo que ocupaba palcos, butacas anfiteatros y paraíso, ha aclamado frenéticamente al autor de Los pistoleros”.⁴⁵

* * *

Como hemos podido ver, el teatro español durante la Segunda República plantea en los escenarios la crisis abierta en la sociedad española. Pero esa ruptura afecta también a la necesidad de renovar nuestros escenarios y buscar nuevos públicos.

Durante los últimos años de la República, ya en plena Guerra Civil, los escenarios continuaron sus actividades en la zona republicana, ahondando en las propuestas ideológicas más radicales y también manteniendo obras para el divertimento de la sufrida población civil, sin olvidar el público de los frentes cuyos soldados asistían a las proclamas teatrales que le servían sus mandos, siempre siguiendo los presupuestos educativo-políticos de sus concepciones ideológicas y políticas.

Pero ese teatro de guerra constituye un material en sí mismo que sobrepasa los límites de esta exposición, aunque abunda en la idea rectora de mi propuesta teórica: la ruptura entre las dos Españas y su enfrentamiento no se dio sólo en los frentes de guerra ni solamente durante el período bélico. Ya se venía planteando en los escenarios, a veces violentamente, durante esta época de las crisis.

Deseo terminar estas palabras aclarando que mi propuesta teórica, los “motivos” que aparecen en el posicionamiento ideológico (su ausencia o su presencia tienen un valor significativo evidente), y las “estrategias” estéticas de los autores tienen un sentido fundamental que consiste en la perfecta adecuación de los unos y las otras. Para decir una cosa, se emplea un lenguaje adecuado y eficaz. La creación, vista desde esta perspectiva teórica, nos muestra los conflictos a que se enfrenta la persona (el Yo ciudadano) en un entorno histórico preciso.

44 Ahora, 6 - 12 - 1931.

45 El Socialista, 6 - 12 - 1931.

LECTURA DE MACHADO: EL TAPIZ DE LA VERDAD

Si la guerra viene vosotros tomaréis partido sin vacilar por
los mejores, que nunca serán los que la hayan provocado.

Juan de Mairena

Tres son las columnas que sostienen el pensamiento y la producción escrita de don Antonio Machado en la época de la Guerra Civil española (1936-1939) tanto en prosa como en verso:

- a) La guerra española como «ensayo» y representación de una guerra más extensa: «España es una pieza en el tablero para la bélica partida, sin gran importancia por sí misma, importantísima, no obstante, por el lugar que ocupa» (Machado, 1983: 206).
- b) El pueblo como portador de valores humanos y defensor de la verdad profunda. La idea de pueblo, en don Antonio Machado, trasciende, desde luego, los estrechos límites de cualesquiera fronteras geográficas. Es un concepto global, internacionalista: «Porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria; es escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas» (Machado, 1983: 124).
- c) La labor del intelectual en tiempos de guerra: obra necesaria, expresión colectiva: «Ante esta contienda el intelectual no puede inhibirse [...] Junto al pueblo ha de estar el intelectual. Y en contra de los enemigos del pueblo, que es el más interesado defensor de la cultura» (Machado, 1983: 81-82).

Si bien don Antonio Machado se negó en absoluto a que se le adscribiera a ideología concreta —mucho menos a la limitación de un partido político—, su responsabilidad creadora y partícipe del momento histórico que le tocó vivir queda nítidamente establecida en su afirmación:

Mi posición política es hoy la misma de siempre. Yo soy un viejo republicano para quien la voluntad del pueblo es sagrada (Machado, 1983: 117).

Desde el primer momento, la República española contó con su voz: «En febrero de 1931 Machado se adhiere a la *Agrupación de Intelectuales al Servicio de la República* [...] Tras las elecciones municipales del 12 de abril, el día 14 se proclama la República en España y Alfonso XII marcha al exilio. Antonio Machado participa en la jornada popular de Segovia [...]» (Rodríguez Puértolas y Pérez Herrero, «Prólogo», Machado, 1983: 9). Una República que en su primer artículo sienta una firme base sobre la que don Antonio

probablemente reflexionaría más de una vez: «España es una República democrática de trabajadores de toda clase, que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia». No podía por menos de encontrar aprobación esta relación establecida entre trabajo, Libertad y Justicia, ideal alejado del sistema capitalista que don Antonio, lúcido, barruntaba en ese dominio de lo económico y los valores corrompidos en precio. Antonio Machado defiende el reparto del trabajo como paso necesario para la liberación del hombre; para que el hombre pueda

disponer del tiempo preciso y la energía necesaria que requieren las actividades libres, ni superfluas ni parasitarias, merced a las cuales el hombre se aventaja a los otros primates (Machado, 1983: 87).

Es decir, es característica propia del hombre ejercer un tipo de actividad libre, un oficio no sometido a la artificiosidad ni plegamiento a su necesidad básica fundamental: la de subsistir. Don Antonio delimita lo que es una «necesidad ineluctable de nuestro destino» (Machado, 1983: 86) de lo propiamente humano que, si no erramos en la lectura, serían las obras del espíritu y del pensamiento (las cuales no necesariamente son elaboración exclusiva de los profesionales de tales disciplinas). Lejos de su intención el establecimiento de una elite de eruditos que cieguen con su engañoso fulgor la sabia intuición del pueblo —que lo es, sobre todo, cuando toma conciencia de su destino común—. Lo innato al hombre es ejercer su vocación y ésta debe surgir de lo esencial humano, es categoría moral y no profesional. El hombre debe ejercer su oficio (en el sentido de ‘servicio’) desvinculándolo de lo que Cernuda define como «la mano», es decir, «el acomodamiento espiritual a un oficio o profesión» (Cernuda, 1998: 495). Esta conciencia de servicio y participación es, probablemente, la que le obliga a participar en primera persona en cuantas colaboraciones se le solicitan, «sin negarse jamás a toda colaboración que se le pidiera, desde las revistas de más categoría intelectual, como *Hora de España*, hasta los remotos boletines militares de frente» (Rodríguez Puértolas y Pérez Herrero, «Prólogo», Machado, 1983: 15).

El valor de la vida humana estaría para su apócrifo Juan de Mairena —el ‘yo oculto’ de nuestro poeta—, en poder ejercer el pensamiento, en lograr la elevación del espíritu. Y ésta es su opinión acerca del trabajo: «La superstición del trabajo consiste en pensar que el trabajo es por sí mismo valioso» (Machado, 1983: 154).

En esta época, también advierte don Antonio la esencial diferencia de quien lucha guiado por la conciencia de la verdad (desconocida pero latente) y quien lo hace por motivos espurios. Es la distancia que se advierte «en los rostros de nuestros milicianos —hombres que van a la guerra con convicción moral, nunca como profesionales de ella—» (Machado, 1983: 89) y los traidores que la han vendido a la codicia extranjera e invasora. Y es que «lo que Machado no puede soportar y le hace saltar todos sus topes de tolerancia, es el hecho de la “invasión extranjera”. Una traición de este calibre le resulta imperdonable» (Rodríguez Puértolas y Pérez Herrero, «Prólogo», Machado, 1983: 29).

Los milicianos, el pueblo en armas, defienden no el brillo engañoso de lo superfluo sino la raíz más honda de lo español, la tierra que se trabaja, nuestra «gloriosa República» y son los únicos que, en verdad, merecen el nombre de españoles, ya que «La guerra civil, tan desigual éticamente, pero, al fin, entre españoles, ha terminado hace muchos meses.

España ha sido vendida al extranjero por hombres que no pueden llamarse españoles: quien vende a su patria se desnaturaliza y ha de sobreentenderse que renuncia a su patria para buscar cobijo en la patria del comprador» (Machado, 1983: 150). No quiera verse en esta defensa de la patria simplificación o reducción nacionalista de don Antonio; para él, que no era marxista según propia confesión, esta visión del pueblo tiene que ver con el género humano, con la idea internacionalista de un futuro nuevo para los hombres más allá de las fronteras geográficas:

Porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria; es escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas (Machado, 1983: 124).

Esta idea internacionalista es repetida varias veces en los textos de estos años. Parece que en el ánimo de Machado pugnaba, dolorosa y necesaria, la lucha sobre lo que significaba ser español, defender a España, cuando ese nombre y esa identidad habían sido usurpadas, secuestradas, por una ideología autoritaria y restrictiva que nada tenía que ver con los valores que don Antonio otorga al pueblo español, parte del pueblo universal: «España no era en él un esquema intelectual sino expresión poética de la “sentimentalidad colectiva”» (Tuñón, 1981: 133). Así, cuando habla del Quinto Regimiento:

El Quinto Regimiento surge de una iniciativa del Partido Comunista español [...] es una creación españolísima, un crisol de las virtudes populares, entre las cuales figura nuestro don de universalidad y nuestra capacidad de amor más allá de nuestras fronteras (Machado, 1983: 231)

Desde siempre el pueblo español está preparado para «esos milagros de la voluntad popular» (Machado, 1983: 77), cuando «el hecho es que la decisión de pelear hasta morir fue algo perfectamente maduro en el alma del pueblo» (Machado, 1983: 77). Lo que los milicianos defienden es un sistema que les protege del abuso histórico que les ha privado, por ejemplo, del acceso a la cultura. La República abogó por una cultura no epidérmica, no erudita, sino por el movimiento de tierra que supondría ir a la raíz profunda del retraso histórico de España, la conciencia adormecida del pueblo:

Para nosotros [dice Juan de Mairena a sus alumnos], difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante. ¿Cómo? Despertando al dormido (Machado, 1983: 92).

Este futuro que hay que forjar entre todos forma parte desde siempre de una conciencia popular, es el «alma popular» tantas veces esgrimida por don Antonio frente a la artificial «masa»; una voluntad basada en el concepto de patria como tierra de labor, no en un pensamiento apolillado y fijo en legajos muertos que ostentan tan sólo la grandeza de ser una herencia defendida por el poder de las armas usurpadas o negadas. Un surco que se trabaja:

Al fin y al cabo Machado concebía la patria y el sentimiento de ella como producto no de la casualidad geográfica del lugar de nacimiento sino como algo basado en el trabajo, la

cultura y el amor: «no es patria el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra» (Rodríguez Puértolas y Pérez Herrero, «Prólogo», Machado, 1983: 34).

Patria no como entidad inamovible sino como voluntad de cambio, enriquecimiento y evolución: «Un pueblo es siempre una empresa futura [...]. El hombre lleva la historia [...] dentro de sí» (Machado, 1983: 88). La patria crece y se modifica con aportaciones de otras porque hay una semilla común: la de ser humano; como hoy, como siempre.

Alerta también don Antonio sobre la autoridad que se otorga —sin filtro— al pasado. Este «prestigio desmesurado de lo pretérito» (Machado, 1983: 88) implica paralización del pensamiento y nada más lejos de la filosofía y del sentimiento machadiano que la incapacidad colectiva para el avance. El amor que siente hacia el porvenir en lo que éste tiene de crecimiento individual y colectivo y no mera parafernalia —la novedad por la novedad, hueca y sin sentido— queda reflejado, sobre todo en esta época, en los varios escritos que dirige a los jóvenes:

Reparad en que esa *revolución desde arriba* estuvo siempre a cargo de los viejos, por un lado, y de las *juventudes*, por otro (conservadoras, liberales, católicas, monárquicas, tradicionalistas, etcétera), a cargo de la vejez, en suma (Machado, 1983: 91).

«Vejez» como categoría moral y no biológica. La vejez es, para don Antonio, la inmovilidad del pensamiento, la aceptación de las diferencias sociales que propician la injusticia, el autoritarismo sobre las conciencias, la cultura como «privilegio de clase» (Machado, 1983: 93) o de «instrumento de poder sobre las cosas [...], de dominio sobre los hombres» (Machado, 1983: 93). Los escritos en prosa más importantes de Machado, los de *Juan de Mairena*, son inseparables de su labor como maestro de jóvenes (de la que tanto se puede aprender), a quienes trató con un respeto que fue para él motivo de orgullo: «Y en verdad que el único timbre de gloria que sería capaz de ostentar con orgullo es éste: no haber incurrido nunca en el desprecio de los jóvenes» (Machado, 1983: 35).

El maestro Juan de Mairena establece por esta época un programa de defensa y extensión de la cultura desde la conciencia de que «el concepto de masa aplicado al hombre, de origen eclesiástico y burgués, lleva implícita la más anticristiana degradación de nuestro prójimo que cabe imaginar» (Machado, 1983: 93) ya que, prosigue en el desarrollo de su reflexión, si consideramos que «masa» es «todo cuanto ocupa lugar en el espacio», despojamos al hombre de su esencia profunda, «hemos hecho abstracción de todas las cualidades del hombre» (Machado, 1983: 94), lo que lleva a creer que «las masas humanas ni pueden salvarse, ni ser educadas. En cambio siempre se podrá disparar sobre ellas» (Machado, 1983: 94). No podemos saber hasta qué punto estas reflexiones vienen originadas por la publicación, en 1925, de *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset, pero sí parece que la postura defendida por don Antonio es una respuesta directa al concepto de «masa» que «diagnostica» Ortega cuando afirma que «la masa se siente ofendida en sus “derechos del hombre” [¿por qué pone entre comillas este concepto?] por el arte nuevo [...] Durante siglo y medio, el «pueblo», la masa [¿sólo el pueblo integra la masa?], ha pretendido ser toda la sociedad [...] La masa cocea y no entiende» (Ortega y Gasset, 1997: 50-51). Sin embargo, Antonio Machado hace depositario al pueblo de una sabiduría profunda, histórica y, al tiempo, desliza la sospecha de que el término

«masa» es, en realidad, una construcción despersonalizadora, una homogeneización que convierte la esencia colectiva del pueblo en una «unidad de volumen» (Machado, 1983: 129). Como se apuntó más arriba, el peligro de esto está en que una masa no tiene ojos ni corazón, es un objeto necesario:

El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación [...] basada en una descalificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene de común con los objetos del mundo físico: la propiedad de ser medida con relación a unidad de volumen (Machado, 1983: 129).

Esta cosificación, evidentemente, no es ingenua, sino que sirve a un propósito bien definido y que es la preocupación básica (en este momento) de don Antonio; ya lo ha dicho en otro artículo, ahora lo reitera: «Mucho cuidado; a las masas no las salva nadie; en cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. ¡Ojo!» (Machado, 1983: 130). Este aviso cobra toda su importancia si atendemos a las instituciones que han creado este concepto de masa y que, en la etapa histórica que nos ocupa, están situadas donde siempre estuvieron, al lado, por supuesto, del poder; son «la burguesía capitalista que explota al hombre y necesita degradarlo; algo también de la Iglesia, órgano de poder, que más de una vez se ha proclamado instituto supremo para la salvación de las masas» (Machado, 1983: 130).

Y cuando reflexiona acerca de los «pobres traidores a España» (Machado, 1983: 90) pregunta desde la Retórica: «¿Cuál era el gran delito de este Gobierno, lleno de respeto, de mesura y de tolerancia? Gobernar en un sentido de porvenir, que es el sentido esencial de la historia» (Machado, 1983: 90). Este sentido, innato y profundo, está en el pueblo de una manera que aún no sabe su nombre y, sin embargo, bien claro tenía don Antonio que las fuerzas reaccionarias basaban su poder, precisamente, en el ocultamiento de esta verdad mediante la engañosa tradición de blasones y armas.

[...] nuestro pueblo ha necesitado siempre de la violencia; del frenesí entusiasta para unirse con la verdad, con su propia verdad; tantos son entre nosotros los poderes sombríos que contra ella militan, tanto los enemigos de la más humilde como de la más egregia verdad española. Por suerte, abundan ya los ojos que la han visto desnuda. Tal ha sido para muchos, para los mejores, la gran revelación de la guerra, la verdad española está en el corazón del pueblo como un arco tendido hacia el mañana, y es hoy una consciente voluntad de vivir en el sentido esencial de la historia (Machado, 1983: 149).

Si bien la producción en prosa de Machado entre 1936 y 1939 fue incesante, menos frecuente fue la producción en verso, si bien «es el mismo hombre que en verso y en prosa canta y reflexiona sobre sus temas favoritos y sobre el gran tema que la Historia le hizo vivir: la guerra civil» (Rodríguez Puértolas y Pérez Herrero, «Prólogo», Machado, 1983: 16). De esta «coyuntura temporal» nos quedan poemas tan hondos como el dedicado a Federico García Lorca o tan sencillos (esa sencillez tan difícil de Antonio Machado) como las tarjetas postales infantiles. Además, entre sus escritos en prosa, no faltan interesantes reflexiones sobre poesía; entre éstas no puede dejar de recordarse las dedicadas a la influencia de la guerra en su propia poesía y en la de los poetas jóvenes:

La guerra ha servido para liberar a los jóvenes poetas de la imaginaria barroca, les ha empujado a insertarse en la sentimentalidad colectiva, les ha llevado a una identificación cordial con el pueblo (Rodríguez Puértolas y Pérez Herrero, «Prólogo», Machado, 1983: 37).

La guerra, en este sentido, sería un punto de reconciliación poética entre Machado y los jóvenes poetas, de los que otras veces se había distanciado. Así, la llamada por Rodríguez Puértolas «Generación de la República» (y normalmente conocida como Generación del 27) sería más en concreto la Generación de la guerra, que les dio ese tema poético «que tal vez les faltaba para ser plenamente poetas» (Machado, 1983: 143). El poeta vio la guerra con intensa lucidez, como muestra la siguiente observación: «La poesía humaniza la guerra en el mejor sentido del vocablo *humanizar*, quiero decir que da motivos humanos a la lucha entre los hombres» (Machado, 1983: 249). Lejos del pacifismo hipócrita de las potencias «democráticas» (a las que Machado tanto criticó, sobre todo a la Sociedad de Naciones y a su política de *no intervención*), lo importante es dar razones para la guerra, humanizarla, para que incluso la derrota pueda ser *humanamente* una victoria, como al final ocurrió: «Los hombres que combaten saben muy bien que el bando en que militan los poetas es el que está más cerca... de merecer la victoria» (Machado, 1983: 249). Introduce así Machado el tema de la utilidad de la poesía y del papel de los intelectuales en la guerra. Según se dice en el «Prólogo» a Machado, *La guerra. Escritos: 1936-1939* (edición de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero),

Pensar en la guerra, dar testimonio de ella y de las razones por las que se lucha en forma de eficaz proyectil, acompañar a las balas con las razones. Ésa es la tarea que Machado se impone y a la que se dedica plenamente (21).

Vienen ahora a la memoria los versos dedicados a Lister: «Si mi pluma valiera tu pistola»... Pero a la pluma, a la poesía, le esperaba función tan digna y fundamental como dar «motivos humanos a la lucha entre los hombres» o, dicho de otro modo, motivos para luchar contra la guerra o la falsa paz.

Estas cuestiones sobre la paz y la guerra eran apremiantes entonces y lo son en cualquier época. En el citado «Prólogo» a *La guerra. Escritos: 1936-1939* se define así la posición de Machado: «Era pacifista, mas no por encima de todo, no cuando la paz sólo sirve para ocultar la verdadera naturaleza de las relaciones sociales o internacionales» (27). Para él, tanto la guerra provocada por los traidores como el «pacifismo» de las potencias que decidieron no intervenir eran interesados y clasistas; y no dudó en la necesidad de una revolución.

Frente a la poesía militar de corneta y panegírico, destaca el canto del pueblo en armas que representaron poetas como Antonio Machado o Miguel Hernández. No puede dejar de señalarse el sustrato popular en Machado: «Para él, el hombre del pueblo era, ahora más que nunca, lo fundamental» (32). En efecto, si siempre había sido don Antonio un enamorado del pueblo y había aprendido de su folklore, «la guerra sirvió para reafirmar a Machado en todas estas posiciones» (32). Después de todo, la traición que se estaba cometiendo era contra el pueblo. Antonio Machado mantuvo y mantiene hoy a través

de su obra «una coherencia filosófica, poética, ideológica, que es imposible pasar por alto. Es un Machado [el que escribe en el periodo de guerra] que al conservar la fidelidad consigo mismo, ha sabido también ser fiel a su pueblo y a su tiempo» (16).

Violeta Parra canta un romance titulado «Blanca Flor y Filumena» (versión popular de la mitológica historia de Procne y Filomela). Cuenta la historia de dos hermanas: Blanca Flor, casada con el duque don Bernardino, que, a su vez, pretende y viola a su hermana Filumena. Después de «cumplir su gusto», le corta la lengua para que no pueda decir nada. Sin embargo, «Con la sangre de su lengua, ella una carta escribió». En la carta, Filumena cuenta su historia. Así, puede considerarse que el pueblo español escribió, tras su violación, una carta que don Antonio Machado transcribió.

BIBLIOGRAFÍA

Cano, José Luis (1985): *Machado*. Barcelona: Salvat.

González, Ángel (1986): *Antonio Machado*. Gijón: Júcar.

Machado, Antonio (1983): *La guerra. Escritos 1936-1939* (edición de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero). Madrid: Emiliano Escolar.

Rodríguez Puértolas, Julio; Blanco Aguinaga, Carlos y Zavala, Iris M. (1978): *Historia social de la literatura*, 3 vol. Madrid: Castalia.

Rodríguez Puértolas, Julio, «Antonio Machado, Luis Cernuda y los poetas en la España Leal». En: *Ínsula*, 506-507.

(2006): «Antonio Machado, los clásicos y la guerra civil». En: *Hoy es siempre todavía. Curso Internacional sobre Antonio Machado. Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005*. Jordi Doménech (coord.). Sevilla: Renacimiento.

Tuñón de Lara, Manuel (1981): *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Barcelona: Laia.

FASCISMO Y VANGUARDIA. INTRODUCCIÓN A LA PRODUCCIÓN IDEOLÓGICA DE LA PEQUEÑA BURGUESÍA

I

El autor, ya no hay que explicarlo, está muy lejos de ser la sola y única causa -y efecto- de aquello que produce; el autor es mediador entre el objeto que produce -la obra literaria- y las relaciones de producción en las que dicho producto se inscribe. La literatura, consiguientemente, es el resultado de unos mecanismos de producción muy concretos, que funcionan dentro de una coyuntura histórica determinada. Todo esto no dista mucho de aquello que Juan Carlos Rodríguez expuso al inicio de su *Teoría e historia de la producción ideológica*:

La literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de «literarios» constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir de una serie de condiciones -asimismo históricas- muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales «modernas» o «burguesas» en sentido general (Rodríguez, 1991: 5).

La literatura, por lo tanto, no es un objeto preconcebido, una capacidad inmanente-mente humana, invariable e independiente de las relaciones de producción, sino todo lo contrario: la literatura es un concepto histórico y por lo tanto vulnerable a las transformaciones sociales, económicas, etc. En esta misma línea, Terry Eagleton (1983: 11-28) muestra la incapacidad de definir un concepto tan amplio como es «literatura» debido, precisamente, a su carácter histórico. Asimismo Adorno decía:

La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que se puede llamar *relación productiva estética*, todo aquello en lo que se encuentra integrada la fuerza productiva y en lo que se activa, son sedimentos o improntas de la fuerza productiva social. El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar en la zona de su autonomía (1970: 15).

Es decir,

...el trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero este no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez, este trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad (1970: 224).

Por lo tanto, el sujeto no es totalmente consciente de aquello que produce, ya que el objeto «arte» será la reproducción, objetiva e inconsciente, de las relaciones de producción dominantes. Es lo que Juan Carlos Rodríguez -a su modo althusseriano- denomina la lógica del *inconsciente ideológico* (Rodríguez, 1991).

La literatura, por lo tanto, es el resultado histórico de unas relaciones de producción muy concretas. Cada sistema de explotación y dominación producirá una literatura distinta. Por consiguiente, para comprender el fenómeno de las vanguardias, será imprescindible analizar el radical funcionamiento de las relaciones de producción de la época en que se producen. Para ello será necesario revisar la metodología histórica, de corte comúnmente fenomenológico y empirista, para desarrollar una teoría que demuestre cuál era el funcionamiento radical que produjo la aparición del complejo movimiento artístico que denominamos *vanguardias*.

Es preciso establecer, primeramente, una distinción entre la Historia y el hecho histórico. Entenderemos por Historia en el sentido del marxismo clásico: es decir, desecharemos la noción hegeliana de la Historia como progreso, para analizar la Historia como el producto del antagonismo de clases. Así lo exponían Engels y Marx en su *Manifiesto comunista*:

La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases [...], lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de la toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna (1848: 13).

El epifenómeno de la Historia es la lucha de clases que produce el movimiento histórico que transforma unos medios de producción -y, consiguientemente, las formas de explotación y dominación- en otros.

El hecho histórico, por el contrario, es lo que registra la crítica empirista: los datos de que ciertos fenómenos, efectivamente, han ocurrido, se han registrado, se han constatado y se ha corroborado su veracidad. La exposición de estos datos, sin embargo, que sirven -sin lugar a dudas- para conocer la Historia, no es útil para explicarla en su *radical historicidad*. Simplemente presentan una situación, pero no logran explicarla.

Juan Carlos Rodríguez introduce el término de *radical historicidad* para exponer que la Historia -en el sentido marxista de la lucha de clases- es la causa primera de la producción ideológica -y asimismo literaria. A partir de la noción del profesor granadino, aquí vamos a tratar de ir más allá, demostrando que el hecho histórico es, igualmente, un producto de la Historia (o de la radical historicidad). Asimismo, el hecho histórico no es causa de nada, sino igualmente el resultado del antagonismo de clases y de las contradicciones entre las reacciones supraestructurales y el desarrollo material de base. El «hecho histórico» no es «Historia» sino el producto de un proceso histórico específico.

Con ello, desechamos de inmediato la noción lukacsiana del reflejo. La teoría del reflejo no considera la obra de arte en sus relaciones de producción¹, sino en su relación reflectiva con la sociedad. Lukacs, muy influenciado por la filosofía de Hegel, parte de un idealismo que le lleva a considerar que la materia es un reflejo de la idea. Marx, discípulo y revisor de Hegel, consideró que la dialéctica «en Hegel estaba cabeza abajo. Es

1 Tal como aquí definimos «producción» contrasta ligeramente con lo que defiende, por ejemplo, Macherey que considera la producción en su sentido estrictamente técnico en oposición a la transmisión manuscrita feudal.

preciso invertirla para descubrir el núcleo racional, encubierto en la envoltura mística» (Cfr. Althusser, 1965: 71). La fenomenología hegeliana, en su inversión materialista, está presente en el pensamiento del marxismo clásico. Tal vez sea Lukács el representante más claro de este hegelianismo progresista. Las ciencias del espíritu —es decir, la literatura, la filosofía, etc.—, como así aparecen nombrados por esta tendencia filosófica, serán el reflejo de la economía (esto es, la materia). La inversión materialista del hegelianismo está clara. Por ello, Lukács tenía la

...ambición por demostrar que las condiciones económicas de una época eran la causa inmediata del hecho artístico, y, en segundo lugar, su tendencia a localizar lo social del arte exclusivamente en los contenidos de las creaciones artísticas (Sánchez Trigueros, 1996: 54-55).

La literatura, para Lukács, es un reflejo del hecho histórico. Lukács se dedica, sobre todo, al análisis de la novela realista decimonónica, donde la intención primera de su producción es, efectivamente, ser reflejo de la sociedad en la que escriben. No tiene cabida, entonces, ningún desliz teórico. Pero, ¿cómo se explica, entonces, la aparición de la vanguardia? El estructuralismo genético, que deriva de la concepción lukacsiana del arte, resuelve esta problemática considerando que el sinsentido de la vanguardia es un reflejo del sinsentido del mundo contemporáneo. La teoría del reflejo conduce a la siguiente interpretación de la vanguardia: el objeto «realidad» es ininteligible, porque aparece descompuesto y fragmentado, debido al impacto que ha recibido por el ascenso del capitalismo; con ello, el sujeto «artista», igualmente fragmentado y alienado, compondrá una obra de arte en consonancia con la realidad contemplada. De tal forma también lo interpreta Adorno al afirmar que «el arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos» (1970: 49). Ciertamente, la interpretación es muy válida, pero tampoco nos aporta nada acerca de la «producción» artística ni de cuáles son las causas objetivas de la aparición de: 1) el sinsentido en el mundo contemporáneo y 2) del sinsentido de la vanguardia.

El «hecho literario» como el «hecho histórico» son productos de la *radical historicidad*; No se trata de establecer conexiones entre fascismo y vanguardia, ni concluir que la vanguardia es una estética fascista, ni que la forma artística de la vanguardia —dominada por el sinsentido— sea un reflejo de la situación económica, histórica y social, que provoca el ascenso al poder del fascismo o el estallido de las guerras mundiales. Ni que el fascismo sea la consecuencia del irracionalismo burgués². Nada de eso. Por el contrario, estableceremos que tanto el fascismo como la vanguardia aparecen en el mismo momento histórico porque ambos hechos —el hecho histórico y el hecho artístico— son una reacción al ascenso del capitalismo liberal. Tanto fascismo como vanguardia funcionan como reacción supraestructural al liberalismo, que cuestiona las formas de organización y explotación tradicionales, por un lado, y las formas artísticas por otro. Fascismo y vanguardia, hecho histórico y hecho artístico, son el producto de la misma lucha de clases, de la misma contradicción ideológica, de los mismos medios de producción. Fascismo y vanguardia son producto de la misma *radical historicidad*.

2 Esta tesis la defiende Lukács (1952) en *El asalto a la razón La trayectoria del irracionalismo desde Shelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo.

II

Ernest Mandel (1972) distingue tres fases del capitalismo: el capitalismo de producción, el capitalismo de consumo y el capitalismo tardío³. Tal vez habría que añadir una fase anterior y hablar de capitalismo clásico para referirnos a la época en que se forma la noción de «sujeto libre», al producirse el proceso de expropiación/proletarización, que divide al productor de los medios de producción. Tras la usurpación de los medios de producción, el sujeto sólo depende de sí mismo, de su propio cuerpo y de su propio tiempo, y del beneficio que pueda extraer de su venta en las relaciones de mercado burguesas⁴.

En todo caso, las relaciones de producción del capitalismo están consolidadas en el funcionamiento objetivo de base de la sociedad. Pero, como nos recuerdan las palabras de Benjamin, que toma de Lenin, «el revolucionamiento de la supraestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura» (Benjamin, 1936: 37). Efectivamente, esto es así y por ello la burguesía va a encontrar una reacción supraestructural que evitará que el liberalismo se constituya como ideología dominante. Pues bien, esta es la *radical historicidad* del fascismo y la vanguardia: la contradicción —o la coexistencia— de dos medios de producción radicalmente opuestos. El enfrentamiento de la burguesía, que ocupa el funcionamiento de base, y la pequeña burguesía que, desde la superestructura, reacciona contra el liberalismo que cuestiona y hace peligrar los medios de producción tradicionales.

De esta fricción surge la vanguardia. Walter Benjamin, denominado por el propio Lukács como el teórico de la vanguardia, fue quien mejor supo analizar el fenómeno artístico que nos ocupa. Benjamin estudia cómo la consolidación del capitalismo propugna la transformación radical del objeto-arte. Se produce el fenómeno de secularización de la arte a partir de la irrupción de la masa en la cultura. Efectivamente, este fenómeno sólo puede darse en la coyuntura histórica concreta del capitalismo de producción, cuando se inicia la decadencia del campo en virtud de los espacios urbanos, donde una masa de obreros se concentra para acudir a las fábricas.

La literatura y el mercado, a partir de este momento, se vinculan de una manera muy significativa. La figura del escritor recibe un trato muy distinto al que había recibido en la tradición. El dinero constituye un factor esencial. Émile Zola observa que tradicionalmente la literatura había sido símbolo que distinguía a la clase dominante, cuyo tiempo podía estar abocado al ocio en su totalidad. Para el escritor

...nunca la idea de beneficio se halla en la meta de la tarea; el escritor hace frases como el pájaro hace trinos, para su placer y para el placer de los demás. No tiene porqué pagársele, al igual que no se paga al ruiseñor (1880: 148).

3 Mencionar de pasada que Mandel reconoce que el término *capitalismo tardío* «no es satisfactorio porque es de carácter cronológico y no sintético». Los teóricos de hoy, con mayor perspectiva histórica de la que Mandel poseía a principios de los setenta, hablan de *capitalismo avanzado* (Jameson), *capitalismo flexible* (Richard Sennett), *capitalismo de ficción* (Verdú). Anteriormente, Marcuse lo llamó «sociedad unidimensional». También: *capitalismo posmoderno*, *neocapitalismo liberal*, *poscapitalismo*, etc.

4 Vid. Pierre VILLAR (1973: 53-69). También: Alfred von Martin (1932). Lógicamente, resulta imprescindible la lectura del capítulo «La acumulación primitiva», de *El capital* de Karl Marx (1867: 753-825).

Esto implica que

...el escritor se queda entonces en las letras puras, los hermosos juegos de retórica, las discusiones de la lengua, la descripción literaria y de las pasiones, no buscados en la verdad psicológica, sino sabiamente colocados en parrafadas de tragedia o en párrafos de elocuencia (149).

La literatura, consiguientemente, está reservada al gusto refinado de la clase dominante. Su carácter elitista impide que para

...el gran público, lo que nosotros llamamos opinión, el sufragio universal, por así decirlo, no existe en literatura, y los salones, algunos extraños grupos de personas elegidas, son los únicos en emitir juicios (150).

Pero esto no preocupaba al escritor de la sociedad precapitalista porque existía el mecenazgo. En la sociedad burguesa, sin embargo, la figura del mecenas desaparece y el escritor tiene que someter las obras a las leyes del mercado, convertir el arte en producto comercial para comer de su beneficio. Como dice Leslie Stephen: «el tradicional mecenazgo individual quedaba aquí reemplazado por un accionariado de patronazgo colectivo» (Cfr. Eagleton, 1984: 34).

El escritor, apunta Zola, «es un obrero como otro cualquiera que gana su vida con su trabajo» (1880: 161). El oficio de escritor es como

...la labor de un obrero que debe ganar su pan y que no puede retirarse hasta haber hecho una fortuna. Además, si el escritor se para, el público le olvida; está obligado a producir volumen tras volumen, al igual que un ebanista hace mueble tras mueble (174).

El dinero es lo que da dignidad y libertad al autor pues es

...lo que ha librado al escritor de toda protección humillante, lo que ha hecho del antiguo saltimbanqui de la corte, del antiguo bufón de antecámara, un ciudadano libre, un hombre que sólo depende de sí mismo (171).

Asimismo aparece la noción de escribir por dinero. Es decir, en términos estrictamente marxistas, el arte pierde su valor útil para adquirir un valor de cambio.

El materialismo y pragmatismo de la sociedad capitalista y su filosofía positivista provocan en el artista un resentimiento al ver que su fuente de ingresos no depende del valor artístico de la obra sino de su relación social. Como apuntaba Bécquer, con suma ironía, en su rima XXVI, su oda sólo tendrá valor al estar escrita al reverso de un billete. Es decir, vivir de la literatura será someterse a la banalidad de la mercancía. Esto provoca la aparición de nuevas formas literarias como es el surgimiento del folletín y la novela por entregas; esto es, la literatura de consumo.

El arte se ha desacralizado debido a su democratización. Esta es la dialéctica que sostiene Walter Benjamin (1936) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: el proceso de secularización de la cultura que provoca la pérdida del *aura*

que, hasta el momento, era propio del proyecto artístico. Basta recordar el pasaje de Baudelaire («Aureola perdida», en *Pequeños poemas en prosa*) en el que la aureola se le cae en la acera para evitar ser atropellado por un coche de caballos. Baudelaire, sin embargo, reconoce que no quiere recoger el *aura*. Prefiere deambular por los bulevares, recorrer las calles de París y mezclarse entre la muchedumbre. Este acto, sin embargo, representa la rebeldía contra el sistema burgués. El retratar el mundo de los desheredados, el *lumpen* de prostitutas y ladrones, resulta un enfrentamiento contra el arte burgués. Es una forma de *épater le bourgeois*. El sistema burgués ha recompuesto el concepto *aura*: lo aurático-burgués es lo que genera dinero. Por ello Baudelaire, al desentenderse de la aureola, está reivindicando la resacralización del arte antecapitalista.

La pérdida de *aura* era un asunto que preocupaba a la pequeña burguesía. La reacción supraestructural pequeño-burguesa se constata con la intervención directa del Estado ante la invasión del folletín en el mundo de la literatura. Así expone los datos Benjamin:

El Parlamento intentó bajo la Segunda República luchar contra la preponderancia del folletón. Se cargaba con un impuesto de un céntimo de entregas, una por una, de la novela. Pero tal prescripción quedó en corto plazo fuera de vigor con las leyes de prensa reaccionarias que, al limitar la libertad de opinión, dieron al folletón un valor elevado (1939: 43).

El pragmatismo del arte de consumo obligó, igualmente, a los artistas a tomar medidas. Los poetas románticos pretendieron combatir el materialismo de la sociedad capitalista con la exaltación del espíritu. La dialéctica espíritu/materia compone su poética. Como dice García Montero, «los poetas contemporáneos han sublimado sus sentimientos de insatisfacción ante la realidad construyendo alas falsas, consuelos huecos, territorios sagrados sin una verdadera divinidad» (1996: 11).

La estética sublime posibilita al poeta fundirse con lo absoluto, salvar la analogía mediante la creación de un paraíso artificial -en el sentido baudelaireiano- ajeno a la vulgaridad pragmática de la sociedad capitalista. Las transformaciones sociales han desplazado la posición del artista en la sociedad; por ello, el artista tiene que reivindicarse situándose al margen de esta sociedad que le desvirtúa. En este sentido, Octavio Paz afirma que el arte moderno nace contra la modernidad: «la poesía romántica es revolucionaria no *con*, sino *frente a* las revoluciones del siglo» (1974: 80). El poeta tiene que recuperar el *aura* que la modernidad le ha arrebatado; para ello es preciso trascender la realidad a partir de una estética sublime en su sentido kantiano. Para Kant

...lo que en la naturaleza es sublime no es otra cosa que la autonomía del espíritu frente a la preponderancia de la existencia sensorial, y la autonomía no triunfa hasta llegar a la obra de arte espiritualizada (Cfr. Adorno, 1970: 129).

Para alcanzar la analogía el sujeto tiene que lograr el estado de autonomía del espíritu. Y esto sólo es posible por medio de la experiencia eidética. El sujeto kantiano es capaz de trascender la realidad a partir del entendimiento intuitivo de la naturaleza. En la epistemología kantiana, el objeto es poseído por el sujeto para trascenderlo. Si bien Kant no sólo no niega sino que reafirma la existencia de la condición humana, esta aparece

corrompida por el materialismo de la época capitalista. El sujeto humano, para la filosofía kantiana, funciona dentro de la dialéctica pureza/decadencia. La modernidad muestra la decadencia de los valores puros del sistema de explotación tradicional. Es por lo que no todo sujeto es capaz de identificarse con el objeto como principio esencial de la realidad. Consiguientemente, la analogía será privilegio de aquellos cuyo espíritu logre trascender la materialidad del mundo, porque como dice Ortega «la realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión» (125: 28). Sólo cuando el arte logra deshacerse de todo componente anecdótico o social, se constituirá –según palabras de Ortega– como «arte artístico» (19). En terminología kantiana, la noción de Ortega es referencial a «la cosa en sí». El arte debe funcionar según sus propias leyes, independientes a todo lo externo a lo que está «en sí». Es decir, el arte es un elemento autónomo que se rige por sí mismo.

Para Ortega la vanguardia –o el arte joven–, desde su concepción fenomenológica de la realidad, constituye «el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres» (15). Efectivamente, su sinsentido provoca que quede

...el hombre humillado, con una oscura conciencia de inferioridad [...]. Obliga al burgués a sentirse como lo que es: un buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura (14).

Ortega, claramente, se refiere a lo puro en el sentido kantiano. Sin embargo, mientras que para Kant lo puro se extrae del entendimiento eidético, para Ortega «el placer estético tiene que ser un placer inteligente»⁵. El espíritu romántico se constata con la expresión, con el llanto y las lágrimas. Para la expresión del romanticismo no existen mediaciones entre el sujeto y el objeto. La ideología de la sensibilidad representa la legitimidad del espíritu frente a la razón. Las lágrimas son una forma de cuestionar el positivismo, pues constituyen la

formación del lenguaje de las emociones [...], el lenguaje de la naturaleza, de la verdad íntima y, en una palabra, [es] un intento de expresión del alma, del lugar oscuro del hombre, de lo que los románticos llaman el hombre subterráneo (Rodríguez-Salvador, 1987: 189).

Para la expresión (espíritu) las palabras son un obstáculo (razón, materia). La dialéctica entre el lenguaje y la expresión es un rasgo esencial de la poética romántica. La analogía será improbable por mediación del lenguaje, pues este es producto de la razón y remite, inevitablemente, a la materia. La música se constituirá como ideología y poética al funcionar sin mediaciones, por lo que se entenderá como la máxima expresión del espíritu. Wagner, precisamente por esto, considerará que la música ocupa un estadio superior al de la poesía. Pero incluso la música conducirá, irreversiblemente, a la ironía⁶. Entonces, solamente el silencio podrá ser la expresión del espíritu. En este sentido, Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus*, expuso que «de lo que no se puede hablar, mejor es callarse».

5 *Ibid.*, pág. 32.

6 En el sentido de Octavio Paz. La ironía es el término irreconciliable a la analogía. Es el descubrimiento del tiempo histórico y de la mortalidad como prueba de que la analogía es inaccesible.

El placer inteligente, por su lado, que va desde la poesía pura de Mallarmé hasta la vanguardia, bien se podría constituir por mediación de la razón. Asimismo funcionaría según la noción de Hegel, donde el tránsito del entendimiento a la razón es una superación. Sin embargo, para Ortega el placer inteligente es espiritual, no mecánico, con lo cual se opone diametralmente a la noción hegeliana. La inteligencia será, igualmente, un proyecto irracional cuya función es demostrar la existencia del espíritu. En este sentido, Schelling considera que la razón destruye y deja atrás las categorías intelectuales. Para Schelling, «la intuición intelectual es algo que está por encima de toda posible duda» (Lukacs, 1952: 115). Tanto Schelling como Ortega postulan el carácter aristocrático de su teoría del conocimiento, incorporando al irracionalismo un motivo gnoseológico. Así lo explica Lukács:

La intuición intelectual deja de ser susceptible de ser “aprendida” y asequible a todos. Y huelga decir que esta imposibilidad del conocimiento esencial para todos los hombres, esta limitación los “elegidos” por la gracia del nacimiento, vale en medida todavía mayor para la misma intuición intelectual (120).

La razón positivista cuestiona un rasgo de la cultura tradicional como es su valor de totalidad y unicidad. El tecnicismo burgués, ejemplificado con el trabajo de producción en serie del fordismo, desvirtúa estos valores. La escisión entre los medios de producción y productor provoca en este un estado de alienación. Al no pertenecerle los medios de producción —y dentro del contrato de plusvalía—, el productor contempla que su producto no le pertenece. Pues bien, esto se radicaliza con la especialización del capitalismo de producción ya consolidado. El productor, que ya no posee su producto, además ha perdido la noción de totalidad. En la producción de una mercancía intervienen distintos factores y operarios que alejan —y por lo tanto alienan— al sujeto del objeto. La misma dialéctica entre la especialización y la totalidad funciona en la producción artística. La educación positivista⁷ construye sujetos fragmentados, al crear individuos expertos en mínimas fracciones del conocimiento, pero que ignoran el resto del universo cultural. Esto es lo que produce la neurosis del *spleen*: la incapacidad de aprehender todo el conocimiento, a consecuencia del saber especializado. Por otro lado, el positivismo atribuye especial atención a las ciencias pragmáticas, útiles para el desarrollo de la sociedad, sin entrar a considerar las ciencias humanas para su proyecto de modernización. El artista, con ello, es una víctima del proceso.

El capitalismo instituye la razón como eje que estructura la sociedad moderna. Mediante la razón se encuentra el equilibrio entre los intereses privados y las convenciones públicas con tal de no desarticular el orden establecido. La pequeña burguesía encuentra en el irracionalismo el mecanismo para enfrentarse al orden burgués. El espíritu legitima la lucha contra la burguesía. En este sentido Adorno presenta la noción de *estética negativa*, esto es, el arte como liberación de la sociedad cosificada. La pequeña burguesía reacciona contra el orden burgués al establecer las categorías del espíritu y lo irracional frente al materialismo y la razón capitalista. Como dice Juan Carlos Rodríguez, «lo que está en crisis es la idea misma de lo que

7 En *La rebelión de las masas* de Ortega (1930: 107 y ss.) se cuestionan, de manera muy crítica, los aparatos educativos del positivismo.

el positivismo del XIX nos legó como el *objeto-poesía*» (1984: 241). La pretensión de recuperar la forma pura del arte, aunque se enfrenta al capitalismo, no es un gesto en absoluto revolucionario. El marxista alemán Franz Mehring, «manifestó también que el arte por el arte esconde una intención reaccionaria» (Cfr. Sánchez Trigueros, 1996: 33). Como dice Benjamin, *l'art pour art* se opuso al arte secularizado pero derivó a «una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo» (1936: 50). En este sentido, Trotsky carga contra el futurismo con las siguientes palabras: «El hecho de que los futuristas rechacen exageradamente el pasado no tiene nada de revolucionarismo proletario, sino de nihilismo bohemio» (Cfr. Paz, 1974: 151). No obstante, en un primer momento, la Revolución de Octubre, con Lenin y Trotsky al frente, convivió con la libertad en el arte, como constata la existencia de distintas formas y tendencias desde el futurismo al *Proletkult* (Rodríguez Puértolas, 1984: 225). Sin embargo, con el ascenso de Stalin al poder la situación cambió y se estableció una literatura impuesta directamente desde la supraestructura ideológica: el *realismo socialista*. El escritor debía responder a las exigencias estéticas del Estado, como el obrero respondía positivamente a los Planes Quinquenales, puesto que, como dijera Stalin, «los escritores son los ingenieros del espíritu» (*Ibid.*: 225). No producir según la estética oficial condujo a los artistas al exilio; es de sobras conocida la expulsión de la Escuela formalista de la URSS, tras la Revolución. Aunque muchos pensadores y artistas marxistas no se avenían a ello, y, como Brecht, pensaban que «no es misión del Partido Marxista-Leninista organizar la producción de poesías como si fuera una granja avícola, pues de ser así las poesías se parecerían como un huevo a otro» (Brecht, 1967: 423).

La revolución soviética, transformando la supraestructura de la sociedad, pretendió entonces transformar la base de un modo inmediato. Sin embargo, la historia de las revoluciones constata que, para que una revolución no sea fallida, tiene que ser la base la que transforme la supraestructura, y no al contrario. Stalin impuso «desde arriba» los medios de producción socialistas que, lógicamente, no cuajaron porque la base todavía funcionaba según la lógica productiva de la transición feudo-burguesa. El socialismo no se constituyó en la práctica no porque la condición humana lo impida —el hombre es malo, egoísta, etc.—, sino porque no se dieron las condiciones históricas precisas para ello; esto es, la revolución desde la base. Stalin, al no reconocer la autonomía de la infraestructura, reprimió todo intento de contrariar su hegemonía. Incluso las formas artísticas. La matriz ideológica de la base social producía arte *aurático*, sin embargo, la supraestructura demandaba el *realismo socialista* como arte *reflectivo* de la sociedad soviética. Lo que no cabe duda, al margen de todo esto, es que el carácter *aurático* del arte encierra un componente reaccionario. Según Benjamin:

Son tesis que hacen de lado un buen número de conceptos heredados —como “creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”— cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista (1936: 38).

Esta es la conclusión de mayor interés en la obra de Benjamin y sin embargo no ha recibido la atención que merece. La crítica suele pasar por alto la vinculación que establece Benjamin entre la política y el arte de su tiempo. Asimismo, el crítico italiano Sergio Givone considera que «no existe en Benjamin [...] ninguna apología del presente» (1990: 122). Benjamin establece, de este modo, una identificación entre el fascismo y el arte *aurático*. Deja entrever, sin embargo, un atisbo de esperanza al contemplar que mediante los mecanismos del arte secularizado, próximo a las masas y por lo tanto a la clase obrera, se puede constituir un arte comprometido con la realidad social. Estas son sus palabras:

Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte (Benjamin, 1936: 38).

En esta misma línea, Antonio Gramsci expone su teoría de la «producción artística popular», donde considera que la literatura de consumo, con un proyecto ideológico y social firme, puede ser útil para la transformación revolucionaria de la sociedad: «sólo entre los lectores de la literatura folletinesca se puede encontrar el público suficiente y necesario para crear la base cultural de la nueva literatura» (Gramsci, 1967: 269). Pero la vanguardia carga contra el capitalismo no desde el plano revolucionario gramsciano, sino a partir del discurso irracional. Como dice Lukács, el irracionalismo es

una simple forma de reacción [...] al desarrollo dialéctico del pensamiento humano. Su historia depende, por tanto, del desarrollo de la ciencia y de la filosofía, a cuyos nuevos planteamientos reacciona de tal modo, que convierte el problema mismo en solución, proclamando la supuesta imposibilidad de principio de resolver el problema como una forma superior de comprender el mundo (1952: 83).

Sin embargo, Lukács considera que el irracionalismo es la representación propia de la filosofía burguesa; pero para nosotros la dialéctica razón/espíritu es una producción de las contradicciones de clase de la época, es decir, el antagonismo entre la reacción supraestructural pequeño-burguesa frente al funcionamiento objetivo de base, capitalista y liberal. Lukács, por el contrario, opina que tanto el discurso irracional como el racional son una manifestación de la ideología burguesa que se representa en el plano de lo individual y lo subjetivo. Es decir, en el ámbito de lo privado. Considera la filosofía de Schopenhauer, de este modo, como la «primera variante burguesa del irracionalismo» Lukács, 1952: 158). Según lo expuesto por Lukács, no habría confrontación ideológica entre ambos sistemas epistemológicos. Lo racional/irracional sería, simplemente, un matiz sin importancia, que en absoluto sería la representación de dos medios de producción contrarios.

Así, pues, mientras que para Lukács el irracionalismo es una vertiente de la filosofía burguesa, para nosotros el irracionalismo es producto “de reacción” contra la razón burguesa. El irracionalismo surge –y sólo puede surgir– en el contexto de confrontación ideológica entre burguesía y pequeña burguesía. Con lo que se resolvería la disyuntiva

de si la obra de arte es un producto de la supraestructura o, por el contrario, de la infraestructura o base material, que los detractores del marxismo han utilizado para evidenciar la imposibilidad de una teoría marxista satisfactoria; puesto que, a partir de lo expuesto hasta el momento, vemos que la literatura (el arte en general: luego veremos el «hecho histórico») es resultado de las relaciones productivas. Al analizar las fuerzas de producción, apreciamos la contradicción -o coexistencia- entre ellas. La producción ideológica depende de esta contradicción. La vanguardia -como el romanticismo y el modernismo- es una reacción, pues, de la pequeña burguesía contra el capitalismo liberal: con ello reivindica los valores tradicionales que el capitalismo cuestiona, reivindicando el *aura* frente a la secularización, mediante un arte artístico dentro de la lógica kantiana de la «cosa en sí», la dialéctica espíritu/materia, el irracionalismo, etc.

La forma artística, al ser producto de la contradicción de las fuerzas productivas, entraña, de igual modo, un componente infraestructural. Los aparatos para combatir el liberalismo, consiguientemente, son propiamente liberales. La matriz del inconsciente ideológico se construye en la lógica de dicha contradicción. Es por eso por lo que la vanguardia combate el capitalismo con aparatos no ya pequeño-burgueses, sin propiamente burgueses. A saber: 1) alienación y deshumanización, 2) radicalización del yo y 3) ideología de la diferencia. Por eso, si la reacción contra el arte de los salones burgueses inspiraba cierto compromiso entre los artistas, no había nada revolucionario en ello. La revolución estética no conllevaba una revolución social. Las vanguardias distanciaron, de hecho, al artista de la sociedad, corroborando el elitismo social y la desigualdad *esencial* de los hombres.

III

La consolidación del capitalismo fue la causa de la secularización de la cultura. La pérdida del *aura* en el objeto artístico provocó la insatisfacción del poeta ante la sociedad secularizada. Pero no sólo el arte reaccionó ante el desarrollo de las relaciones sociales de la burguesía: la reacción ideológica de la pequeña burguesía se constató también mediante la aparición del fascismo.

En la crítica y la teoría historiográfica, las interpretaciones⁸ sobre los orígenes del fascismo van desde la concepción orteguiana del fascismo como el resultado del ascenso al poder de unas masas amorfas (Ortega y Gasset, 1930), hasta los distintos análisis que se han hecho desde la teoría marxista. A. James Gregor, con su *Ideology of Fascism*, consideró el fascismo como un producto del derrumbamiento cultural o moral debido a la dislocación económica y a los conflictos sociales. En la línea lukacsiana, las obras de Clara Zetkin o Daniel Guérin entienden el fascismo como el agente violento y dictatorial del capitalismo burgués. La aparición del fascismo, para Lukács, tal como muestra en *El*

8 Vid. Stanley G. PAYNE (1980): «Teorías del fascismo», en *El fascismo*, Madrid, Alianza, 188-201. El capítulo citado de Payne es una excelente recopilación de la historiografía fascista, aunque no está exento de perspectivismo interesado. El resto de la obra de Payne no debería tener ningún valor historiográfico, debido a que su visión sesgada de la realidad llega a concluir -aunque no de forma abierta y explícita- que el fascismo no existió: simplemente hubo ideologías ultraconservadoras pero que entre ellas los puntos en común eran irrelevantes en comparación de sus significantes diferencias. No obstante, Payne vincula constantemente el totalitarismo del nazismo alemán con el comunismo soviético.

asalto a la razón, no se produce a partir del antagonismo existente entre la ideología pequeño-burguesa y el capitalismo ya constituido y consolidado en la base infraestructural. Lukács defiende que el fascismo es la radicalización de un capitalismo que, en su última fase, se caracteriza por el monopolismo. A partir de esto, Lukács puede concluir que el antagonismo que conduce a la II Guerra Mundial es la pugna entre el capitalismo y el proletariado. Pero el capitalismo, basado en la división entre lo público y lo privado, no puede nunca derivar hacia un sistema monopolista, donde, como sucede en el totalitarismo nazi, todo esté controlado desde la esfera de lo público. Ni el irracionalismo, ni el monopolismo económico, ni el totalitarismo de lo público y, por consiguiente, la ideología fascista, son producto de un capitalismo en fase avanzada, sino todo lo contrario: una reacción al capitalismo liberal. Por lo tanto, la pugna no es socialismo-proletariado/capitalismo imperialista (fascismo), sino capitalismo liberal/fascismo imperialista.

El enfoque psicosocial propuesto por Erich Fromm en su ensayo *El miedo a la libertad*, abrió vías muy productivas. La tesis central de su obra es que la libertad entraña, de inmediato, la sensación de desprotección e inseguridad, cosa que se debe paliar con la vinculación del individuo a un grupo que le otorgue la integridad que la libertad le ha arrebatado. El individuo liberado interpreta la libertad en sentido negativo

...el hombre, cuanto más gana en libertad, en el sentido de su emergencia de la primitiva unidad indistinta con los demás y la naturaleza, y cuanto más se transforma en «individuo», tanto más se ve en la disyuntiva de unirse al mundo en la espontaneidad del amor y del trabajo creador o bien de buscar alguna forma de seguridad que acuda a vínculos tales que destruirán su libertad y la integridad de su yo individual (Fromm, 1947: 45-46)

Pero, a pesar de que Fromm afirma que este hecho es propio de la estructura psíquica humana, no por ello niega la relación dialéctica entre psique y estructura social; pues es muy propio de la pequeña burguesía manifestar esa ansiedad, especialmente en tiempos de crisis:

Parece claro que la pequeña burguesía en crisis es su componente básico. Son gentes que ante esa crisis y ante la inseguridad de un mundo que parece descomponerse [...] buscan como salvación personal “entrar en algo más macizo y sólido”.

El individuo necesita formar parte de un grupo que le proteja. La noción «Patria» resulta un buen mecanismo para ello. José Antonio Primo de Rivera consideró la Patria como «una unidad total» y «una síntesis trascendente» capaz de integrar a «todos los individuos y todas las clases»⁹. El sistema capitalista implica la desaparición de los vínculos sociales, la incapacidad de formar una identidad; el fascismo reacciona contra esto al contemplarse a sí mismo como el aparato político consignado a recuperar el destino nacional, la esencia del pueblo:

9 José Antonio PRIMO DE RIVERA «Discurso de la fundación de Falange española» (Pronunciado en el Teatro de la Comedia, de Madrid, el día 29 de octubre de 1933), en *Escritos y discursos (1922-1936)*, I, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, pág. 192.

Los fascismos se enfrentan a la cuestión de la organización del trabajo y producción desde la perspectiva de impedir que se reproduzca la incertidumbre que ofrece normalmente el funcionamiento del capitalismo en su versión más liberal, al que atribuye un papel en la desintegración de la cohesión social, la dilución del “paisaje comunitario” en el que consideran que se encuentran depositadas las “esencias”, el “cemento vital” que constituye la nación¹⁰.

Este es el condicionante de los dos conflictos bélicos mundiales. El fascismo –si bien en la primera guerra mundial todavía no se había constituido de modo auto/conscientemente- desarticula la lucha de clases al considerar a todos los miembros de la sociedad como participantes activos de la esencia nacional. Con ello, la lucha de clases queda relegada a un segundo plano en virtud de la lucha imperialista. La nación tiene que demostrar mediante la lucha su esencia por encima de las de los otros pueblos. Como escribió Fromm

...el orgullo nacional [...] también contribuía a darle un sentimiento de importancia [al individuo]. Aun cuando no fuera nadie personalmente, con todo se sentía orgulloso de pertenecer a un grupo que podía considerarse superior a otros (1947: 138)

Efectivamente, la “pérdida de la esencia” es una consecuencia del sistema capitalista. Así como hemos estudiado arriba que la secularización social del capitalismo produce en el arte la pérdida del *aura*, la sociedad pierde igualmente su *aura*. Ortega (1930: 81) propugna que la sociedad es siempre aristocrática porque esa es su esencia. Así como en *La deshumanización del arte* Ortega reivindica un arte que evidencie la imposibilidad de la igualdad esencial entre los hombres, en *La rebelión de las masas* postula la esencia aristocrática de la sociedad, pero que, sin embargo, se encuentra en decadencia debido a la irrupción de la masa. La sociedad, igual que el arte, ha perdido su carácter *aurático*. La concepción organicista de la sociedad pierde su validez con la instauración de las relaciones sociales y fuerzas de producción capitalistas que permiten al individuo variar de posición social. La posición social del individuo ya no responde al orden de las esencias que defendía Ortega. Así lo lamenta Ortega: «Cada cual –individuo o pequeño grupo- ocupaba un sitio, tal vez el suyo, en el campo, en la aldea, en la villa, en el barrio de la gran ciudad» (1930: 75). Sin embargo, en la sociedad capitalista los individuos ya no ocupan su posición social esencial y se han aglomerado en la ciudad, diluyéndose en la masa. Ortega lamenta, igualmente, que en la sociedad masificada «ya no hoy protagonistas: sólo hay coro» (75).

El sistema capitalista introduce en la economía los factores de inseguridad y riesgo. Marx analizó que para que se produjera la acumulación de capital era precisa la circulación del dinero. Y esto, claramente, presupone un riesgo. La pequeña burguesía, a diferencia de los grandes capitalistas, no dispone del “capital de riesgo” preciso para desarrollar el proceso que transforma el dinero en capital. Por ello, como dice Fromm

...el pequeño y medio hombre de negocios, que se ve virtualmente amenazado por el poder abrumador del gran capital, puede continuar realizando beneficios y preservar su

10 Alejandro ANDREASSI CIERI, «Trabajo y empresa en el Nacionalindicalismo», en Ferran Gallego y Francisco Morente (2005: 13).

independencia, pero la amenaza que pende sobre su cabeza aumenta su inseguridad e impotencia en una medida mucho mayor de la que podía observarse anteriormente (1947: 140)

La ideología pequeño-burguesa es altamente conservadora. La pequeña burguesía no está dispuesta a arriesgar sus ahorros poniéndolos en circulación. La transformación del dinero en capital depende de las fluctuaciones económicas. El desarrollo económico puede ser negativo y de la inversión no extraer ningún beneficio o incluso tener pérdidas. Los resultados variarán los precios de mercado por lo que no sólo los inversores saldrían malparados de una crisis, sino la sociedad en su totalidad. Así sucedió en el *crack* del 29, corroborando las sospechas de un sistema inestable. La pequeña burguesía reacciona contra el liberalismo que puede poner en riesgo los ahorros de toda una vida...

La inflación, por otra parte, ejerció no sólo efectos económicos sino también psicológicos. Constituía un golpe moral contra el principio del ahorro así como contra la autoridad del Estado. Si los ahorros de tantos años, que habían costado el sacrificio de muchos pequeños placeres, podían perderse sin ninguna culpa propia, ¿para qué ahorrar? Si el Estado podía romper sus propias promesas estampadas en sus billetes y sus títulos, ¿en qué promesas podría confiarse de ahora en adelante? (Erich Fromm, 1947: 222).

En el liberalismo, el Estado se caracteriza por su no-intervención en la economía. Con ello, la pequeña burguesía se siente no liberada del peso del Estado, sino desprotegida. Es por ello por lo que en el fascismo encontrará la seguridad y el amparo que necesita. Al precio de su libertad. La ideología pequeño-burguesa interpretó el liberalismo como un estado de decadencia social. Esto fomenta el desarrollo de la conciencia trágica y nostálgica de un mundo en estado puro. Del esplendor de las antiguas glorias sólo queda un hueco, el vacío, el pesimismo de Schopenhauer y el sinsentido de la existencia de Kierkegaard (Rodríguez, 2002: 484). El estado de decadencia que representa el capitalismo se debe resolver reivindicando el pasado histórico. Sin embargo, el acercamiento a la Historia es por la vía del irracionalismo, ya que, como creía Kierkegaard: «El saber histórico es una ilusión de nuestros sentidos, pues es un saber puramente aproximado» (Lukács, 1952: 220). La razón y la objetividad, postulados del positivismo capitalista, pone diques al saber; por eso, sólo a través de la subjetividad y el conocimiento irracional podrá alcanzarse la verdad, según la ideología pequeño-burguesa. En terminología lukacsiana, el fascismo es un «asalto a la razón».

Tanto el «hecho artístico-vanguardia» como el «hecho histórico-fascismo» son una segregación de la matriz ideológica pequeño-burguesa que reivindica los valores «eternos» de la sociedad y el arte para hacer frente al sistema capitalista liberal que cuestiona los medios de producción tradicionales con su estructura social secularizada. No hay *aura* artística ni esencia histórica en una sociedad pragmática, positivista y regida por la razón burguesa. La ideología pequeño-burguesa reacciona contra esto con la producción ideológica de la vanguardia y la formación política del fascismo. Con esto, no pretendemos demostrar que la vanguardia es una proyección de la estética fascista, ni que los artistas de vanguardia sean, consiguientemente, fascistas. El proyecto estético fascista

dista mucho de parecerse a los de la vanguardia¹¹. La estética fascista funciona dentro del plano consciente y programático del Estado totalitario; es decir, el autor –diluido en la ideología del Partido– se convierte, en terminología de Althusser, en AIE (Aparato Ideológico de Estado). La vanguardia, por su lado, no se somete, conscientemente, a ninguna ideología. Pero hemos apuntado arriba que el autor está lejos de ser causa y efecto del objeto que produce; su papel es únicamente el de mediador entre el objeto y las fuerzas productivas. Es por lo que no hay discurso *inocente*, pues tras todo discurso asoma la ideología. Y el proyecto ideológico estético de la vanguardia se nutre de los mismos fundamentos *reaccionarios* que el fascismo: la recuperación de la noción de *esencia*, desmantelada por la secularización capitalista liberal; la nostalgia de un sistema de producción y dominación organicista, y la especulación de que la igualdad entre los hombres es imposible. Cimientos muy poco revolucionarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis (1965/1974): *La revolución teórica de Marx*, Madrid, Siglo XXI.
- Adorno, Th. W. (1970/2004): *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- Baudelarie, Charles (1868/2004): *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Arquitectura.
- Bajtin, Mijail (1989/1975): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1936/2006): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca.
- (1939/1998): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.*, Madrid, Taurus.
- Brecht, Bertolt (1967/1973): *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- Eagleton, Terry (1983): «Introducción: ¿Qué es literatura?», en *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 11–28.
- (1984/1999): *La función de la crítica*, Buenos Aires, Paidós.
- (1995/1997): *Ideología. Una introducción*, Buenos Aires, Paidós.
- Fortes, José Antonio (2003): «Fascismo y literatura: propuestas de investigación», en Remedios Morales Raya (ed.), *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Universidad de Granada, 205–222.
- Fromm, Erich, (1947/2006): *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós.
- , (1990): *Lo inconsciente social*, Barcelona, Paidós.
- Gallego, Ferran y Francisco MORENTE (eds.) (2005): *Fascismo en España. Ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, Madrid, El Viejo Topo.
- García Montero, Luis (1996): *Las palabras de Ícaro. Estudios literarios sobre Lorca y Alberti*, Universidad de Granada.
- (2001): *Poesía, cuartel de invierno*, Madrid, Seix-Barral.
- (2006): *Los dueños del vacío*, Barcelona, Tusquets.
- Givone, Sergio (1990): *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos.
- Gramsci, Antonio (1967): *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.

11 Para un estudio de la estética fascista, *vid.* Rodríguez Puértolas (1986); y los artículos de Enrique Selva, «Gecé y la “vía estética” al fascismo en España» y Jordi Gracia «Fascismo y literatura o el esquema de una inmadurez», ambos recogidos en Gallego y Morente (2005).

- Jameson, Fredric (1984/1991): *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- Lukács, Georgy (1952/1976): *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Shelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo.
- Mandel, Ernest (1972): *El capitalismo tardío*, México, Era.
- Marcuse, Herbert (1967/2005): *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel.
- Marx, Karl (1867/1972): *El capital*, Jesús Prados Arrarte (ed.), 2 vols., Madrid, Edad.
- y Friedrich ENGELS (1848/1998): *Manifiesto comunista*, Madrid, Debate.
- Ortega, José (1989): *Conciencia estética y social de la obra de García Lorca*, Universidad de Granada.
- Ortega Y Gasset, José (1925/2004): *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza.
- (1930/2005): *La rebelión de las masas*, Madrid, Austral.
- Payne, Stanley G. (1980/2001): *El fascismo*, Madrid, Alianza.
- Paz, Octavio (1974/1993): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix-Barral.
- Perniola, Mario (1997/2001): *La estética del siglo veinte*, Madrid, Antonio Machado.
- (2002): *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Rodríguez, Juan Carlos (1991): *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- (1994): *Lorca y el sentido. Un inconsciente para la historia*, Madrid, Akal.
- (2001): *La norma literaria*, Diputación de Granada.
- (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.
- y Álvaro SALVADOR (1987): *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1984): «La crítica literaria marxista», en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 209-250.
- (1986): *Literatura fascista española*, 2 vols., Madrid, Akal.
- (coord.), Carlos Blanco Aguinaga e Iris M. Zavala (1981): *Historia social de la literatura española (en castellano)*, II, Madrid, Castalia.
- Sánchez Trigueros, Antonio (dir.) (1996): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- Sennet, Richard (2000): *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Madrid, Anagrama.
- Suárez Díez, José M^a (2006): «Del Amor, de Héroes y Titanes. El Romanticismo trágico». Trabajo inédito. Universidad Autónoma de Madrid.
- Umbra, Francisco (1970): *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Verdú, Vicente (2003): *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*, Madrid, Anagrama.
- Villar, Pierre (1973): «La transición del feudalismo al capitalismo», en *El feudalismo*, Madrid, Ayuso, págs.53-69.
- Von Martin, Alfred (1932/1981): *La sociología del Renacimiento*, México, FCE.
- Zizek, Slavoj (comp.) (1994): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE.
- Zola, Émile (1880/1989): *El naturalismo*, Laureano Bonet (ed.), Barcelona, Península.

PAPELES PROHIBIDOS DEL FASCISMO EN ESPAÑA

Crujían los papeles prohibidos
J. M. Caballero Bonald, "El registro",
Pliegos de cordel, 1963

Habrà que decirlo una vez más. La situación está controlada. Hoy, a punto de legalizarnos el estado socialdemócrata su operación Memoria Histórica, a nadie le cabe duda alguna: el alto coste a cargo de los presupuestos públicos imposibilitará de hecho desenterrar los cadáveres, saber quiénes y cuántos o hasta qué punto aguantaremos nuestros vómitos ante el tamaño infinito del genocidio o volumen insondable de la masacre ejecutada por el fascismo en los años de la contrarrevolución y de la guerra de clases (1936/1939) y, tras su victoria, desde los Años Triunfales o años cuarenta hasta su socialización o *natural transición* –política, social, económica e ideológica–, la supuesta o falsa transición de la dictadura a la democracia, al fascismo democrático, hasta hoy¹.

No se revisarán ni siquiera los crímenes de estado oficiales, aquellas sentencias de los Tribunales Militares cuya jurisdicción perdurará desde los primeros meses de la guerra hasta entrecruzarse con el TOP (o Tribunal de Orden Público)². No sabremos nunca nada sobre las operaciones de *limpieza* y sus órdenes ejecutivas no sólo por parte de la autoridad militar de campo, sino por parte de las autoridades políticas o ya gubernamentales, convertida ya toda España en una inmensa retaguardia, en un campo de concentración o en una cárcel inmensas³. Nada que saber de la composición voluntaria de los pelotones de ejecución, ni de los denunciantes no menos voluntarios, de las acusaciones particulares y persecución de *rojos* y sus delitos retroactivos en una *Causa General* permanente abierta, ni del reparto del botín de guerra ni de las peleas internas entre los vencedores por acapararse las prebendas que otorga el *Nuevo Estado*, el *nuevo orden* en los poderes políticos, sociales o eclesiásticos, municipales o en las diputaciones provinciales, en organismos e instituciones profesionales, culturales, universitarias, etc.⁴ Nada que saber de los jefes y jerarcas de Falange e incluso de sus afiliados, tampoco de los dirigentes contrarrevolucionarios, delegados del gobierno y del Movimiento, ministros o subsecretarios, directores generales o directores de periódicos, policías, alcaldes o censores, obispos o la última jerarquía de la Iglesia o de Falange Española Tradicionalista y de las JONS (Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas), etc.⁵

Nada que saber de los representantes, gestores y agentes ideológicos de la contrarrevolución y el fascismo; de quienes personificaron y ejercieron las funciones funda-

1 Cf. Aguilar, 1996; Casanova, 2002; Espinosa, 2003; Brendel y Simon, 2004; Malefakis, 2006: 16-17.

2 Cf. VV. AA., 1990; Águila, 1991; Domínguez, 2004; Espinosa, 2005.

3 Cf. Colectivo 36, 1976; Moreno, 2001; Vinyes, 2002; Hernández, 2003; Acosta et alii., 2004.

4 Cf. Eiroa, 1995; Cenarro, 1997; Martín, 2002; Palomares, 2002.

5 Cf. Jerez, 1982; Chueca, 1983; Parejo, 2004; Iglesias, 2007: 54.

mentales de legalización y legitimación de los crímenes, del genocidio político social de clase ejecutado desde aquel verano del 36 al largo año del 75 y cuyos cadáveres tampoco reconoceremos. Nada que saber del cuerpo de funcionarios jurídicos, encargado de levantar un *nuevo estado de derecho* allí donde no había sino facciosos y asesinos, criminales lúcidos, conmitones africanos de razzias y matanzas, *horda de bárbaros* para nada patológicos sino conscientes del trabajo sucio que los dueños de los medios de producción o burguesía de terratenientes y capitalistas le exigían frente a la amenaza de una inviable revolución proletaria y campesina en España⁶. Y aun más, nada que saber de sus compañeros funcionarios del intelectualismo orgánico contrarrevolucionario y fascista, los ideólogos e intelectuales, los maestros nacionales y profesores universitarios, los escritores, los novelistas y dramaturgos, los periodistas, los poetas.⁷

Así, nada que saber del funcionariado jurídico contrarrevolucionario y fascista; jueces y abogados, del aparato legislativo de represión y castigo, del cuerpo de leyes del terrorismo de estado. Pero, qué decir cuando “nunca las columnas de la Gaceta o el Boletín Oficial [del Estado] han hablado a los españoles con tan solemne y habitual dignidad”, como cuando redactaban si no las leyes sí sus preámbulos –perfectos panfletos de legitimación y gloria, de exaltación y triunfo del fascismo y contrarrevolucionarismo– los D’Ors, los Pemán, etc.⁸ Qué decir cuando la propaganda resultaba fundamental para la causa de las armas facciosas, para asesinar también ideológicamente, para el control y encuadramiento ideológico, para la ideologización de “España y los españoles”. Qué decir cuando una consigna clave, un dogma de combate fija toda la política cultural e ideológica fascista desde su proclamación y en todas las fases de su proceso de formación, ascensión e imposición, que “a los pueblos no los ha movido nunca más que los poetas, y ¡ay del que no sepa levantar, frente a la poesía que destruye, la poesía que promete!”¹⁰.

Nada que saber, pues, del *poeta conductor o caudillo de los pueblos*. Nada que saber, ni en la teoría –escasa– ni en la práctica –abundante–, en los papeles que el funcionariado ideológico de clase –los FICs– y de estado produce, escribe y hace público por el aparato de *P. P. y P.*, esto es, *Prensa y Propaganda y Publicaciones*. Nada que saber del poeta o escritor –esto es, el intelectual orgánico– jefe o jerarca o camarada. Que sirve o milita “como escritor falangista, con jerarquía de gobierno”¹¹ o encuadrado en las filas del bloque de fuerzas coaligadas contrarrevolucionarias victoriosas en la guerra de clases de 1936/39, en los lugares que corresponda al servicio, ya lugares de dirección –esto es, lugares ocupados por el fascismo y sus funcionarios– o ya lugares subalternos –igual fascistas que contrarrevolucionarios– en las entrecruzadas e interconflictivas jerarquías del funcionariado en los aparatos del Estado o del Movimiento, de la Falange.

Nada que saber de escritores e ideólogos o intelectuales orgánicos, o de simples funcionarios ideológicos, jefes o jerarcas o camaradas. ¿Por qué?

6 Cf. Morodo, 1985; Rivaya, 1998; Malefakis, 2001.

7 Cf. Pérez y A. Fuentes, 1986; Andrés Gallego, 1997; Morente, 1997; Claret, 2006.

8 Cf. Aranguren, 1945 (y no la edición revisada por el propio autor, con prólogo de J. L. Abellán, Madrid: Austral, 1981).

9 Cf. Reig Tapia, 1986; 1990; 2006. Cf. también Vilanova, 2005.

10 Cf. Primo de Rivera, 1954.

11 Cf. Ridruejo, 1940: 93-100.

Hay tres tendencias de razones que explican este vacío, este silencio, este olvido, este pacto o transacción firmado en los años de la falsa o natural *transición* de la dictadura a la democracia y al fin al fascismo democrático a día de hoy, cuando el hueco este adquiere ya proporciones de agujero negro, por donde se pierde todo conocimiento y donde se abre una desmemoria tan voraz que no sólo borra sino que además falsifica, tergiversa, engaña, estafa, levanta las banderas de *nuestros adorables héroes laureados* allí donde sólo encontramos *miserables* legitimadores del terrorismo de clase y de estado.

La primera razón se sitúa a la par de las dificultades con que trabajan las investigaciones históricas. Los historiadores tienen complicado el acceso a los archivos, a las fuentes primeras de información y documentación¹². Y así también nosotros. Por centrarme en un caso concreto que a partir de aquí voy a tomar como referente obligado, para no quedarme en generalidades ni en cómplices aporías; sino en un caso notorio y socializado, con premios y prestigios alcanzados hasta el máximo que les otorgan los poderes de clase a sus más fieles, eficientes y eficaces servidores; el caso de nuestro intelectual orgánico del fascismo, poeta, escritor y novelista Camilo José Cela. Así que, respecto de este caso y entre otros hechos: primero, en el Archivo General de la Administración no está, ha desaparecido su expediente de funcionario; segundo, si buscamos en el cúmulo de infundios¹³ que se intitula *Memorias, entendimientos y voluntades*¹⁴ y pretendemos averiguar algo sobre la “chapa de identificación militar” de Cela, nos encontraremos con que precisamente remite a regimientos y batallones en los que se han perdido sus archivos por completo, y, si no abandonamos la página en la que aparece fotografiada la chapa, imposible resultará contrastar la autenticidad de la firma de Indalecio Prieto como ministro de Defensa Nacional autorizándole a Cela nada más y nada menos “para marchar al extranjero”; aunque más fácil resulta descubrir el montaje en el “grupo de soldados de artillería” fotografiado precisamente “en lo que hoy se llama Paseo de Camilo José Cela”, que se publicita en la página de fotografías de al lado, incorporando sombras estratégicas junto a una nitidez insólita para esas fotos de época, unos personajes de uniformes abigarrados e imposibles en “el ejército nacional”, un tal “teniente Ordax” que vaya usted a saber de su existencia en los archivos militares o averiguar el sastre que lo viste no sé para qué ocasión o carnaval, que no para “nuestra guerra”, ni aun menos acompañado de ¿su? “perro Wolf”, cuando por si aun faltara algo se parece mucho/muchísimo al general Franco de los años 50. Y a todo esto, los datos e informaciones colaterales e indirectas que nos llegan inequívocamente señalan y ubican al *soldado* Cela en la legión, para nada o nunca en Madrid —donde fantasea aventuras sin cuento ni relación alguna con la situación interna ciudadana, ni con la quintacolumna falangista, etc., aunque sí con Prieto de “ministro” y otras tantas afinidades republicanas o amistades varias de familia, por supuesto— sino “prófugo en 1936, soldado nacional en 1937”, en la retaguardia de Galicia, en el frente de Extremadura, “cabo del Regimiento de Artillería número 16” o “legionario”, siempre a las órdenes de “mi general” Millán Astray, etc.¹⁵

12 Cf. notas precedentes. También Viñas, 2006; 2007. Cf. Bolloten, 2005; pero, cf. Southworth, 1999: 265-310. Cf. Southworth, 1963; 1967.

13 Cf. García Serrano, 1947.

14 Cela, 1993.

15 Cf. Figueres, 2004; Cervera, 2006. Cf. Z[unzunegui], enero 1943; C[astro] V[illacañas], febrero 1943; Giménez Caballero, abril 1943: 3-4; Aparicio, 1945; Umbral, 1993; Rodríguez Rivero, 28 noviembre 1998: 3.

La segunda razón se completa con esta primera, para que no quede ni rastro documental ninguno del pasado de militancias y servicios de nuestros FICs fascistas y contrarrevolucionarios. Se trata del oneroso capítulo de sus inventos y mixtificaciones, de sus *memorias* y *descargos de conciencia*, que les lleva a situarse en lugares mucho más aun que indocumentables, esto es, falsos o falsificados. No hablo ahora de los casos *por excelencia* de Ridruejo o Laín Entralgo –de los que se habría de ocupar la tercera razón–; hablo de Cela en concreto y como digo, porque sus palabras han quedado aceptadas e incuestionables, configurando la versión oficial establecida de la historia de la novela y desde ahí toda la literatura de postguerra. Entre otros hechos, las presuntas censuras sufridas por *La colmena* y *La familia de Pascual Duarte*. ¿Que nadie se ha molestado en ir al Archivo General de la Administración? Ah, no importa. Nos valen los artilugios montados: que si irse a Emecé y la Argentina fascista de Perón, por empecinarse en no aceptar las “tachaduras” mínimas del “lector nº 1”, su amigo Leopoldo Panero, ni oponerse al lógico informe negativo del lector eclesiástico –el padre Andrés de Luna, también lector, eclesiástico pues, de *La familia de Pascual Duarte*, sin que censurase ahí nada–. Años de empecinamientos y no de huidas de la censura, los años 1946/51/53, cuando sus camaradas, altos jerarcas de Falange todavía en la Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda / Subsecretaría de Educación Popular, Dirección General de Propaganda, no ocupan los puestos ejecutivos, tomados ahora por jóvenes Propagandistas y mandos de Acción Católica¹⁶; precisamente, donde coloca a sus Directores Generales de Prensa y de Propaganda que en dos tarjetas privadas –ninguna oficial; ninguna con sello ni registro de salida– se dedican a lamentarse del sexo de los ángeles: se cartean, pese a estar sus respectivos despachos pared con pared en el mismo edificio, “Monte Esquinza, 2, esquina a Génova”; no leen los ejemplares de censura, sino volúmenes personales que mutuamente “tengo a tu disposición” y que se compran no al precio de 1945/46, a “veinte pesetas”, sino a “cuarenta pesetas”, precio de los finales años cincuenta; se citan mal y torpemente la referencia de “la calificación moral” de *Ecclesia* (*Órgano de la Dirección Central de la Acción Católica Española*) emitida en marzo de 1944, esto es, hacía ya más de dos años y como si estuviese de actualidad; en una entrega doble –sintomáticamente una garabateada, más que firmada, y la otra ni siquiera eso– hecha pública ¡a fecha de 1989! nada menos, cuando Cela decide al fin ¡“revelar la censura”! de *La familia*¹⁷; etc.

La tercera razón complementa y supera las dos primeras razones, en tanto que no se pierde en la mera destrucción de pruebas o documentos ni en la burda falsificación de papeles; sino que directamente los pone a recaudo y fuera de la circulación intelectual, fuera del trabajo de investigación y crítica de la literatura, fuera del pensamiento literario. Directamente los prohíbe, o aun más, los clasifica o cataloga como papeles prohibidos; por supuesto, sin que se note su artimaña, su clasificación o catalogación, su prohibición.

Esta tercera razón la elaboran, la organizan, la publicitan e imponen al fin una serie de funcionarios ideológicos situados preferentemente en las altas jerarquías administrativas docentes del aparato universitario; esto es, el funcionariado ideológico de clase y de estado –los FICs– en el ejercicio de sus funciones fundamentalistas en primer lugar del

16 Cf. Montero, 1993.

17 Cf. Cela, 2 junio 1989: 1 y 16; Zamora Vicente y J. Cueto, 1995. Cf. Bedoya, 4 marzo 1982.

intelectualismo orgánico del fascismo, y en último lugar o lugares del propio fascismo y su dominio de clase en la historia. Servicio fundamentalista pues que hacen con diversas fórmulas; entre las más reproducidas, socializadas o aun vulgarizadas están: el absurdo *falangismo liberal* del intelectualismo fascista de estado o “en la alta manera” –dicho con su ideólogo, el intelectual fascista don Pedro Laín Entralgo, noviembre de 1940– o “con jerarquía de gobierno” –dicho ahora con el intelectual fascista Dionisio Ridruejo, noviembre 1940–; la gruesa *resistencia silenciosa* o *exilio interior* al dominio –no sólo ideológico– de clase del fascismo en España; la exaltación y gloria de “nuestros adorables reaccionarios” o “héroes” o “virtuosos de la integridad”, nuestros fascistas¹⁸.

Una “solución final” para el fascismo o “ley de punto final” para los fascistas. Un asalto a la razón y a la historia, que hoy se propala con todo el aparato de los poderes de clase (económicos, sociales, políticos, ideológicos e intelectuales) en un mercado ávido y consumista de un pensamiento único, postmoderno o reaccionario, cuando no abiertamente fascista o neofascista, como ideología de uso y consumo para el régimen de fascismo democrático bajo el que vivimos¹⁹. Contra el que sólo cabe la desclasificación de papeles prohibidos.

Tengamos el caso de Cela. ¿Qué hacer? De una parte, qué hacer para demostrar lo evidente o lo legible, lo que está escrito, lo que está por escrito o hecho público, publicado y aun hoy todavía constituye un cuerpo de textos –literarios, por supuesto; periodísticos a lo sumo– con el que se ideologiza a unos *ciudadanos normales* desde sus estudios de bachillerato, con lecturas regladas y obligadas de *La familia de Pascual Duarte* más que *La colmena* o cualquier otra de sus novelas. Se trata de materiales, documentos textuales puestos en circulación a las claras y a las bravas, sobre los que interviene o recae una abrumadora cantidad de interpretaciones, de lecturas establecidas, oficializadas por el prestigio que en un círculo vicioso les confieren los FICs y los propios aparatos ideológicos de clase y de estado que masivamente los producen y reproducen respectivamente sin solución de continuidad. Aquí y en primer lugar, cabría poner a disfuncionar esa cadena de transmisión y su montaje con una lectura bifurcada y entrecruzada: una lectura escritural que descubra la lógica interna del texto en sus razones, en sus contradicciones e incoherencias, en su escritura e inescritura, en lo que escribe e inescrive, en lo que alude y lo que elude, en hueco o vacío, con fuerza o incompetencia, etc.; y al tiempo una lectura histórica, dirigida hacia los lugares, situaciones, hechos, acontecimientos y coyunturas hacia las que la escritura nos conduce e induce al señalarlas expresamente. Así, entre otros asuntos, las lecturas del notario, del cura y el guardia civil, de la mano del escritor, para dar realidad y vida a Pascual Duarte, criminal y reo “convicto y confeso” del “asesinato” del “patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar”, “durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo”; de la “Cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937” y de la cárcel de “Mérida (Badajoz) y

18 El asunto comienza en la coyuntura de 1968, con las propuestas de E. Díaz y J. C. Mainer, que hoy alcanzan cotas inigualadas de prestigio y reconocimiento. Contra su mercado, cf. Rodríguez Puértolas, 2007. Por mi parte, lo investigo en un ensayo en curso, *La última piel de la serpiente. Hagiografismo y apología del intelectualismo fascista en España, 1966-[-...]*. Cf. Fortes, enero-junio 2006: 18-19. Una última escalada apologética y hagiográfica la mercantiliza Gracia, 2007, donde al fin resulta y se publicita ¡“el fascismo como ruptura violenta del orden burgués”!

19 Cf. Negró. 2006; García Viñó. 2006.

en trance de muerte, a 11 de mayo de 1937”; de las cárceles, y de las monjas y los curas en las cárceles; no del juicio, sino de la condena y de la ejecución no por fusilamiento sino a “garrote vil”; etc.²⁰

Está pues la prohibición implícita, a veces gruesa y nada subliminal, sobre textos notorios, conocidos, leídos oficialmente por activa y por pasiva, que por contra nos obliga a cuestionar y denunciar de arriba hasta abajo toda la historia de la literatura y del intelectualismo que la produce, en estricto, como una cadena –de transmisión– de lugares y complicidades necesarias para la fundamentación del dominio de clase burgués capitalista a través del fascismo y su ideología. Así por ejemplo, téngase la sistemática exaltación de *La familia de Pascual Duarte*, hasta encontrarse nombrada expresamente en la concesión del Premio Nobel a Cela, los homenajes y nominaciones que recibe, el dogma de fe que la levanta “en 1942, cuando todo –hasta el honor y la novela– parecía perdido en este país”, “en solitario y de repente”, desde entonces “destinada a convertirse [...] en el ejemplo y el revulsivo de nuestra literatura, refugiada en el exilio o en la forzosa clandestinidad del silencio, y del desánimo, [que la] necesitaba para levantar cabeza y ponerse de nuevo en marcha”²¹. Sin embargo, este fundamentalismo no se basta a sí mismo en su cadena de burdas y gruesas prohibiciones implícitas, y ha de echar mano de un cuerpo absoluto y totalitario de prohibiciones explícitas.

Sin estas prohibiciones explícitas, imposible producir y reproducir la función fundamentalista del dominio –no sólo ideológico– de clase burgués capitalista, a través del fascismo y su ideología e intelectualismo orgánico. Y ello, aunque suponga sostener un continuo asalto a la razón y a la historia.

Téngase el desconocimiento impuesto –prohibitivamente, pues– en torno a los Años Triunfales o años 40 del fascismo de estado, considerados como los “años oscuros” cuando ello constituye un caso flagrante y torpe de empecinado oscurecimiento de los hechos, puestos al revés, en la negación y ocultamiento atroz, como si nunca hubieran ocurrido, “años oscurecidos”²². Contra lo que sólo cabe el descubrimiento de pruebas y documentos, poner al descubierto los papeles prohibidos del fascismo en España. Sacarlos uno a uno del olvido, del borrado histórico, de la inexistencia histórica. Para su lectura e investigación.

Por supuesto, en una tarea ingente e imposible, si la emprendemos de golpe y todos o ninguno. Por el contrario, puede que la exhaustividad resulte una trampa, en la que no hay por qué caer, sino que, una vez oído y eludido su canto de sirena, el camino se emprenda paso a paso, poco a poco, texto a texto, documento a documento, periódico o revista o libro o editorial de una a una, de uno a uno cada escritor o intelectual orgánico de *nuestro adorable* fascismo. Sólo, ateniéndose a la materialidad de los hechos, de los papeles o escritos publicados. Así por ejemplo y en el caso de Cela, se comenzaría por una recopilación de artículos o sueltos o cuentos o poemas o colaboraciones, etc., en las

20 Cf. Espinosa, 2006.

21 Cf. el *Manifiesto* con el que “un grupo de escritores destaca el valor de ruptura de la obra literaria de Cela”, *El País* (17 julio 1983): 21; seguido del panegírico de J. Cruz, “La luz de esta memoria”. Cf. *Suplemento especial de El País* (20 octubre 1989).

22 Cf. Martínez Cachero, 1973; que inicia una especie de saga inmutable y acumulativa *entre 1936 y 1975* (1979), *entre 1936 y el fin de siglo* (1997), etc.

revistas y periódicos de la prensa o cadena del Movimiento; con resultados precisos y subversivos.

Esta recopilación del trabajo y participación de Cela en los aparatos de prensa y propaganda del fascismo —por la prueba de los hechos y como asunto colectivo—, volvería obsoletas y absurdas todas y cada una de las mil coartadas con las que se premia los servicios prestados al intelectualismo y funcionariado ideológico fascista, cuyo punto de inflexión y no retorno va a alcanzarse en los pactos y transacciones de la transición política del 75/82, a cuyos nombres el publicismo de clase les reconoce el rango de *ley de punto final* o *solución final*, aunque su denominación cambie según los lugares de trabajo o servicio; en el campo de la literatura y alrededores se les denomina *posibilismo* sin más²³ y en contadas ocasiones *colaboracionismo* al menos²⁴. Esto, en primer lugar. En segundo lugar, se caen por su propio peso de uno a uno todos los subterfugios colaboracionistas, hasta descubrirse en su exacta dimensión, como una pieza más pero pieza indispensable para la producción de ideología fascista, de fascismo y su ideología ajustada a cada necesidad o cada problema, a cada utilidad o cada propuesta de construcción del Nuevo Estado y la España Nueva *nacionalsindicalistas* que el fascismo organiza y desde su predominancia batallará por imponer al resto de fuerzas coaligadas contrarrevolucionarias vencedoras en la guerra de clases de 1936/39.

En este segundo lugar, y para que se me entienda, no bastará con que se descubra, se publique y señale la procedencia de los cuentos recopilados en *Esas nubes que pasan* (1945); o que la prensa o cadena del Movimiento se vuelque en reseñar *La familia de Pascual Duarte* que —¿con errata inicial incluida?— se publicita en *El Español* (6 [5 diciembre 1942]: 15), al igual que *Pabellón de reposo* (20 [13 marzo 1943]: 14; y ss.) o *Viaje a la Alcarria* como “Itinerarios españoles. Las botas de siete suelas. Camilo José Cela se hace viajero” (191 [22 junio 1946]: 1, 7), y “Primera salida. La Alcarria (192 [29 junio 1946]: 16, 4), etc.; o que “las primicias”, el capítulo primero de *La colmena* se traslade desde Emecé —esto es, sin corrección de tachaduras— a *Cuadernos Hispanoamericanos* (15 [mayo-junio 1950]: 535-563), al tiempo que se monte una discusión pública o literaria sobre *La colmena* ya leída en *Índice de artes y letras* (44 [15 octubre 1951]: 1, 21); etc., etc. Sino que, han de explicitarse las razones, por qué esta situación, estas relaciones, toda esta red de lugares e influencias, como no se producirá en ningún otro “adorable escritor” de los años triunfales del fascismo —del fascismo de estado— y de los años inmediatos a su derrota política en las jerarquías del gobierno.

¿Por qué? La complejidad intrincada e ignota —supuestamente— de las razones puede empezar a desvelarse o deshacerse en cuanto comencemos a leer los textos o documentos originarios. Por ejemplo: en el suplemento *Sí*, de *Arriba* —aparato directo de prensa y propaganda de Falange en sus “altas jerarquías de gobierno”—, publica Cela el panegírico “De la interpretación española de la muerte” —“demostrada sobre las tierras soviéticas” como reza el pie de foto adjunta de soldados de la División Azul—, con el subtítulo de “Reflexiones al borde de un octavo aniversario”, dentro de un monográfico

23 El posibilismo circula sin problema alguno en la historiografía al uso, tanto en la generalista como en la especializada; aunque alcanza sus mayores cotas de propagación con las ocasiones necrológicas, en los panegíricos y hagiografías puntuales con motivo de la muerte del escritor o ideólogo o intelectual fascista o colaboracionista de turno. Ténganse las de Cela, Laín Entralgo, Torrente Ballester, García Nieto, Rosales, José Hierro, etc.

24 Cf. Martínez Cachero, julio-agosto 1978: 34-50; Martín, junio 1982: 14-18.

-6 [8 febrero 1942]: 14- dedicado a la exaltación de “El estudiante caído”, estudiante del SEU (Sindicato Español Universitario) en cuyas escuadras de combate -y por tanto de muerte callejera- militaba Cela, el escuadrista que ahora “da razón” y consignas, junto con todos los camaradas victoriosos que se reparten las prebendas de la victoria en la guerra. La segunda entrega del panegírico -“De la interpretación española de la muerte (Tres reflexiones más, sangrante aun su recuerdo”); se refiere a Matías Montero, protomártir del “estudiante caído”- la publica en *Haz. Semanario de la juventud. SEU* (3ª época, 69 [3 marzo 1942]: 11), cuando su redacción o sus prietas las filas falangistas de periodistas ya se han multiplicado en *Juventud. Semanario de combate del SEU* (24 febrero 1942), donde trabaja o sirve Cela con jerarquía de redactor jefe, y al año en *Haz* (4º época; febrero 1943), etc.

Así que, en tercer lugar, la situación y las relaciones adquieren ya su materialidad real e histórica, en los puestos de servicio, en estricta “jerarquía de mando y de gobierno”, en los aparatos y el funcionariado ideológico del fascismo de estado en España. En *Haz* (3ª época; 9 [7 enero 1941]: 11), bajo el titular a toda la página de “Tres españoles [Luis Escobar, Tomás Borrás, Huberto Pérez de la Ossa] dedicados por completo a la dignificación de la escena española escriben para *Haz*”, y con motivo de “la representación del 1 de enero [que] el T.E.U. [Teatro Español Universitario] de Valencia, de paso para la capital burgalesa, donde ha de intervenir en la conmemoración que esta ciudad ha hecho del VIII Centenario del Poema del Cid”, montó en el Teatro Español de Madrid, se publica la “PRESENTACIÓN que el camarada Camilo José Cela, Secretario de la Delegación Nacional de P. P. y P. para el Distrito Universitario de Madrid, hizo de ‘Las mocedades del Cid’, en el Teatro Español, la noche del día 1º de año.

Señoras y señores, camaradas:

El Teatro Español Universitario se presenta esta noche ante vosotros con lo que tiene: una inmensa voluntad, un ansia de renovación extraordinaria y un deseo sanfisi-mo de contribuir -en la proporción que nos sea dada- a la desintoxicación de la escena española. Cuando compañías de profesionales, con medios y con una técnica casi buena a su disposición se pierden en papiрусismos pequeños burgueses, o lo que es peor, en los recovecos pedantéelos de las denominadas enfáticamente ‘Obras de tesis’, nosotros -los estudiantes- propugnamos y realizamos un teatro, que nos saldrá mejor o peor, pero que cuando menos -y no es poco- es sincera y honradamente llevado.

El T.E.U. Nacional -en vías de total reorganización- ha encargado a los camaradas de diversas provincias el estudio y la puesta en marcha de varias obras clásicas. Hoy ha sido a Valencia a quien ha correspondido trabajar; los estudiantes valencianos llegan a nosotros con sus Mocedades del Cid perfectamente montadas... si todavía queda un fondo de conciencia entre los gerifaltes del Teatro comercial, ¿no han de sentirse un poco avergonzados de que hayamos sido nosotros quienes, liándonos la manta a la cabeza, nos hayamos metido de lleno en el berenjenal en que nos hemos metido, por nuestra sola intención -quijotesca si queréis- de levantar a nuestro teatro de la postración en que, quien haya sido, le ha sumido?

Habríamos cumplido sobradamente nuestro propósito si, después de esta representación, uno tan sólo de los que ven en el teatro no una función social y docente a realizar, sino un negocio, pensase -desapasionadamente- durante cinco minutos en lo que hacemos o en lo que queremos hacer. Pero como no venimos, gracias a Dios, a cosechar lau-

reles con una propensión mayor o menos a la sequía, ni a intrigar a ninguno con los misterios que en cualquier bajo de Madrid, y alrededor de la camilla, podrían suceder cada lunes y cada martes, sino que venimos a cumplir seriamente lo que nos hemos propuesto, que es llevar a la masa estudiantil la convicción de que el teatro es otra cosa, y mayor de lo que el vulgo errante, municipal y espeso –como lo hubiera clasificado Rubén– se cree, no nos consideraremos saciados mientras todos vosotros –y uno por uno– no estéis completamente acordes, no estéis totalmente sintonizados con lo que representamos.

Día llegará, no lo dudéis, en que lo que hoy es un experimento, sea una bella y agradable realidad. Hasta entonces... una única y constante actitud; el Teatro al uso no nos sirve, queremos otra cosa mejor y más de acuerdo con nuestra manera de entender la vida; proclamamos nuestra incompatibilidad con lo que se hace, y como no encontramos –entre los que lo hacen– quien pueda mejorarlo, nos irrogamos una obligación más a las muchas que ya tenemos: hacer teatro.

¡Arriba España! ”²⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, G. et alii (2004): *El canal de los presos (1940-1962)*. Barcelona: Crítica.
- Águila, J. J. del (1991): *El TOP*. Barcelona: Planeta.
- Aguilar, P (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza.
- Andrés Gallego, J. (1997): *¿Fascismo o Estado católico?* Madrid: Encuentro.
- Aparicio, J. (1945): *Espanoles con clave*. Barcelona: Caralt Editor.
- Aranguren, J. L. (1945): *La filosofía de Eugenio D'Ors*. Madrid: EPESA.
- Bedoya, J. G. (4 marzo 1982): “Cartas de censores”. En: *El País*.
- Bolloten, B. (2005): *Revolución y contrarrevolución*. Madrid: Alianza.
- Brendel, C. y H. Simon (2004): *Ilusiones políticas y lucha de Clases*. Bilbao: Virus.
- Casanova, J. (coord.) (2002): *Morir, matar, sobrevivir*. Barcelona: Crítica.
- C[astro] V[illacañas], A. (febrero 1943): “Primera novela de un universitario”. En: *Haz* (4ª época).
- Cela, C. J. (1993): *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona: Plaza y Janés, 3ª ed.
- (2 junio 1989): “Datos para la historia”, Desde el palomar de Hita (XIII). En: folletos de *El Independiente*, 1 y 16.
- Cenarro, A. (1997): *Cruzados y camisas azules*. Zaragoza: Universidad.
- Cervera, J. (2006): *Madrid en guerra. La ciudad clandestina*. Madrid: Alianza.
- Chueca, R. (1983) *El Fascismo en los comienzos del régimen de Franco*. Madrid: CIS.
- Claret, J. (2006): *El atroz desmoche*. Barcelona: Crítica.
- Colectivo 36 (1976): *Libro blanco sobre las cárceles franquistas*. París: Ruedo Ibérico.
- Domínguez, A. (2004): *El verano que trajo un largo invierno*. Cádiz: Quórum.
- Eiroa, M. (1995): *Viva Franco*. Málaga: Aprisa.

25 “El camarada Camilo José Cela” no sólo ocupará más y más altos puestos en la jerarquía del fascismo de estado, por supuesto, sino que también y en estricta lógica política e ideológica escribirá y publicará como meritaje y “rigurosos” actos de servicio: panfletos de propaganda nacionalsindicalista –esto es, La familia de Pascual Duarte, etc.–, informes de normalización –esto es, Viaje a la Alcarria, etc.–, recusaciones de los traidores a la ortodoxia y exaltaciones del “inconformismo” fascista –esto es, La colmena, etc.–, etc.

- Espinosa, F. (2003): *La columna de la muerte*. Barcelona: Crítica.
- (2005): *La justicia de Queipo*. Barcelona: Crítica.
- (2006): *Contra el olvido*. Barcelona: Crítica.
- Figueres, J. M. (ed.), (2004): *Madrid en guerra. Crónica de la batalla de Madrid*. Barcelona: Destino.
- Fortes, J. A. (enero-junio 2006): "La miseria de los intelectuales". En: *El fingidor*, 27-28, 18-19.
- García Serrano, R. (11 enero 1947): "Los chicos de San Camilo, motorizados" ("Desde Roma", diciembre 1946). En: *Arriba*.
- García Viñó, M. (2006): *El País: la cultura como negocio*. Tafalla: Txalaparta.
- Giménez Caballero, E. (abril 1943): "Lazarillo se ha levantado y anda otra vez por España". En: *Lazarillo*: 3-4.
- Gracia, J. (ed.), (2007): *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo, 1933-1975*. Barcelona: Planeta.
- Hernández, F. (2003): *Mujeres encarceladas*. Madrid: Pons.
- Iglesias, O. (16 febrero 2007): "La historia, en los juzgados". En: *El País*, 54.
- Jerez, M. (1982): *Élites políticas y centros de extracción en España (1938-1957)*. Madrid: CIS.
- Malefakis, E. (2001): *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*. Madrid: Austral.
- (1 diciembre 2006): "Memoria histórica. Lo que falta para terminar la guerra civil" En: *El País Domingo*.
- Martín, E. (junio 1982): "Camilo José Cela, bardo del franquismo". En: *Quimera*, 20, 14-18.
- Martín, I. (2002): *La posguerra en Valladolid*. Valladolid: Ámbito.
- Martínez Cachero, J. M^a (1973): *La novela española entre 1936 y 1969. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- (julio-agosto 1978): "El septenio 1940-46 en la Bibliografía de Camilo José Cela". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 337-338, 34-50.
- Montero, M. (1993): *Historia de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas. La construcción del estado confesional, 1936-1945*. Pamplona: Eunsa.
- Moreno, F. (2001): *La resistencia armada contra Franco*. Barcelona: Crítica.
- Morente, F. (1997): *La escuela y el Estado Nuevo*. Valladolid: Ámbito.
- Morodo, R. (1985): *Los orígenes ideológicos del franquismo*. Madrid: Alianza.
- Negró, L. (2006): *El diario El País y la cultura de las élites durante la Transición*. Madrid: Foca.
- Palomares, J. M^a. (2002): *El primer franquismo en Valladolid*. Valladolid: Universidad.
- Parejo, J. A. (2004): *La Falange en la Sierra Norte de Sevilla (1934-1956)*. Sevilla: Ateneo.
- Pérez, T. y A. Fuentes, (1986): "De rebeldes a cruzados". En: *Studia Historica*, IV. 4, 235-266.
- Primo de Rivera, J. A. (1954): "Discurso de la Fundación de Falange Española", Teatro de la Comedia, 29 octubre 1933. En: *Obras Completas* (A. del Río, ed.), Madrid: D. N. Sección Femenina F. E. T. y J.O.N.S.
- Reig Tapia, A. (1986): *Ideología e historia*. Madrid: Akal.
- (1990): *Violencia y terror*. Madrid: Akal.
- (2006): *La cruzada de 1936*. Madrid: Alianza.
- Ridruejo, D. (noviembre 1940): "El poeta rescatado". En: *Escorial*, I, 1: 93-100.
- Rivaya, B. (1998): *Filosofía del derecho y primer franquismo (1937-1945)*. Madrid: CEPC.
- Rodríguez Puértolas, J. (2007): *Literatura fascista en España*. Madrid: Akal, (2ª ed.).

- Rodríguez Rivero, M. (28 noviembre 1998) "El segundo mercado del libro" En: *El País Babelia*: 3.
- Southworth, H. R. (1963): *El mito de la Cruzada de Franco*. París: Ruedo Ibérico.
- (1967): *Antifalange*. París: Ruedo Ibérico.
- (1999): "El gran camuflaje: Julián Gorkin, Burnett Bollontien y la guerra civil española". En: *La República asediada* (P. Preston, ed.). Barcelona: Península: 265-310.
- Umbral, F. (1993): *Madrid 1940*. Barcelona: Planeta.
- Vilanova, F. (2005): *La Barcelona franquista i l'Europa totalitaria (1939-1946)*. Barcelona: Empúries.
- Vinyes, R. (2002): *Irredentas*. Madrid: Temas de Hoy.
- Viñas, Á. (2006): *La soledad de la República*. Barcelona: Crítica.
- (2007): *El escudo de la República*. Barcelona: Crítica.
- VV. AA. (1990): *Justicia en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Zamora Vicente, A. y J. Cueto, (1995): *Retrato de Camilo José Cela*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Z[unzunegui], J. A. de (enero 1943): "'La familia de Pascual Duarte', por Camilo José Cela". En: *Vértice*, VI, 63.



LITERATURA HISPANOAMERICANA

La labor crítica de Julio Rodríguez Puértolas en el campo de la literatura hispanoamericana tiene como claro referente la Cuba posterior a 1959. El acercamiento a una realidad convulsa como es la del continente americano se hace desde posturas ideológicas claramente delimitadas y muy relacionadas con las luchas de independencia de las diversas repúblicas americanas, luchas que, por supuesto, no terminan en 1898. En este sentido es esencial el estudio publicado en 1999 sobre las diversas perspectivas que provocó el llamado *Desastre* para poner de manifiesto una sensibilidad paralela a ambos lados del Atlántico ante el descubrimiento de un enemigo común, el nuevo imperio moderno que iba a ocupar el lugar dejado por España. La conciencia de esta nueva realidad, presente ya en la obra de José Martí, marca de forma clara el derrotero de unos estudios literarios interesados especialmente en las obras dedicadas a proponer un análisis que dé cuenta de la situación económica y política de América Latina. Esto explica la dedicación especial que ha merecido la obra de Alejo Carpentier, cuya «teoría de los contextos» resulta esencial como instrumento de indagación a la par que propone un nuevo camino para la novelística latinoamericana. Los estudios de Rodríguez Puértolas en este campo se centran en la llamada «literatura comprometida», es decir, aquella que asume la propuesta de Carpentier de ver en el escritor a un mero cronista de una realidad que necesita especialmente ser ubicada en el contexto universal. La trascendencia de la obra del escritor cubano explica que haya sido él el que ha recibido una atención casi exclusiva frente a otros grandes nombres de la literatura hispanoamericana. Rodríguez Puértolas se ha dedicado a la producción novelística que abrió el camino a la madurez de la literatura en el nuevo continente. La teoría de lo «real maravilloso» y todo lo que conlleva en cuanto a estilo, perspectiva sobre la realidad, etc., nos sitúa en la línea que llega hasta García Márquez, Carlos Fuentes o incluso Octavio Paz y Vargas Llosa en sus comienzos, autores a los que Rodríguez Puértolas no ha dedicado ningún estudio (del caso de García Márquez hablaremos después). Esta situación hace que destaque poderosamente el artículo sobre Jorge Luis Borges, autor al que conoció personalmente durante su estancia en Estados Unidos. Borges le sirve a Rodríguez Puértolas como contrapunto de la corriente literaria en Latinoamérica encabezada por Carpentier. Un escritor que afirma sentirse mucho más cómodo en la cultura anglosajona que en la hispana está también tomando partido por un acercamiento a la realidad que se aleja profundamente de la indagación en el ser latinoamericano. El artículo representa un intento de desmontar lugares comunes sobre el escritor consagrado tanto desde un punto de vista ideológico como estilístico, aspectos que Rodríguez Puértolas no separa en ningún momento. En cuanto a otros nombres, hemos querido incluir en esta sección las notas dedicadas a las relaciones entre Galdós y García Márquez o Cortázar, notas en las que se pone de manifiesto la influencia que el escritor español tuvo sobre la nueva narrativa hispanoamericana del siglo XX y su relación con una literatura que se alejaba del realismo tradicional tanto como la del propio Galdós. Los injustos ataques que le dedica Cortázar en su novela *Rayuela* son rebatidos precisamente por la renovación que supone Galdós para la literatura en español y que Rodríguez Puértolas pone en relación con la producción que se está llevando a cabo en la América hispana a partir de 1940.

Pero como muy bien supo ver Rodríguez Puértolas, con Carpentier no se había llegado al final del camino y ahí está el estudio dedicado a Manuel Cofiño, escritor que, sin abandonar el compromiso con su realidad, supera la noción de realismo mágico y de real maravilloso.

La polifacética realidad latinoamericana explica la presencia en esta bibliografía de estudios dedicados a temas como los corridos y el bolero, expresión popular de una sensibilidad hispana, latina, que no se acaba en la literatura con mayúscula. Las relaciones de España y Cuba se concretan en esta bibliografía en la revista *Orígenes* que dio cabida a tantos exiliados republicanos.

- 1974: «Chicanos y corridos». En: *Papeles de Son Armadans*. Palma de Mallorca, 121-151.
- 1975: «Galdós y García Márquez». En: *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid: Turner, 208-212.
- 1975: «Galdós y Cortázar». En: *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid: Turner, 212-218.
- 1978: «Manuel Cofiño o la superación de lo real maravilloso». En: *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid, 931-940.
- 1984: «España en Alejo Carpentier». En: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. Actas XXIII Congreso Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: ICI y UCM.
- 1987: «Alejo Carpentier, España y los españoles, 1928-1937». En: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. Actas XXIII Congreso Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid, 587-594.
- 1987: «Borges: falacia ideológica y negación de la Historia». En: *Literatura Hispano-Americana. Actas Quinto Curso de Verano Universidad del País Vasco*. Bilbao, 91-120.
- 1988: «Significación de Alejo Carpentier». En: *Anthropos*. Serie Premios Cervantes (Alejo Carpentier). Barcelona, 81-102.
- 1989: «La narrativa de Manuel Cofiño». En: *Acerca de Manuel Cofiño*. La Habana: Letras Cubanas, 109-131.
- 1989: «La explosiva participación española en la revista *Orígenes*». En: *Proposiciones*, I.3.
- 1990: «El pueblo chicano en sus corridos». En: *República de las Letras* (número especial: 1492-1992. España-América: 500 años de Historia), 26, 165-174.
- 1995: «*Orígenes* «a la española», 1944-1956». En: *Proposiciones*, vol. I.3. La Habana, 14-25.
- 1996: «Sobre civilizaciones, barbaries y otros mitos. José Martí». En: *La Ortiga*. Revista trimestral de arte, literatura y pensamiento, vol. I.2. Santander, 11-19.
- 1998: Edición de *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier. Madrid: Castalia.
- 1999: *El Desastre en sus textos. La crisis del 98 vista por los escritores contemporáneos*. Madrid: Akal.
- 2004: Estudio y edición de: *Crónicas de España (1925-1937)*, de Alejo Carpentier. La Habana: Letras Cubanas.
- 2004: «El bolero: historia de un amor y de algo más». En: *Actas Congreso Internacional Lyrá Mínima Oral-III*. Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 511-527.
- 2005: «Consideraciones sobre Carpentier y la literatura española del siglo XX». En: *Actas del Seminario Internacional Alejo Carpentier y España*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

MANUEL COFIÑO O LA SUPERACIÓN DE LO REAL-MÁRAVILLOSO (1978)

En 1971 el escritor cubano Manuel Cofiño consiguió el premio de novela *Casa de las Américas* con *La última mujer y el próximo combate*¹. Cofiño, nacido en 1936, había ya publicado en 1969 una colección de cuentos con el significativo título de *Tiempo de cambio*, y más recientemente, «Cristino Mora», primer capítulo de una novela en preparación, *De dioses y miserias*, de que no tengo noticia², así como un breve escrito teórico, «Acontecimiento y literatura» (Cofiño, 1972: 99-103). Escasos datos poseo acerca de la biografía de Cofiño, excepto, además de los indicados, que realizó estudios de Ciencias Publicitarias y de Filosofía y Letras y que ocupa un cargo en la sección de Divulgación del Ministerio de Justicia de su país: su nombre no suele aparecer en trabajos especializados (Caballero Bonald, 1969; Ortega, 1972); hasta el momento, lo único que conozco sobre Cofiño es un comentario de J. A. Portuondo (1972: 105-106) sobre, precisamente, *La última mujer y el próximo combate*. Y, sin embargo, esta novela se eleva por derecho propio hasta las cimas de la narrativa latino-americana de nuestros días.

Mario Benedetti ha afirmado: «Todavía en 1968 se podía decir que la literatura cubana no ha producido en estos primeros diez años la gran obra revolucionaria a la que tienen derecho una experiencia y un proceso tan excepcionales» (Benedetti, 1971: 10). La primera etapa de la literatura cubana revolucionaria ha sido algo como una etapa de urgencia; en 1967 escribía José Rodríguez-Feo: «Casi todo lo que se ha escrito hasta hoy tiene una intención moralizante: es una literatura de denuncia que tiene como propósito también alertarnos contra cualquier retorno a este pasado abolido» (Rodríguez-Feo, 1967:131)³. Transcurrido ese primer acuciante momento, la crítica está concorde en que *ha de surgir* la obra u obras de la nueva Cuba, la Cuba constructora del socialismo. Como ha explicado Julio Cortázar:

un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento... sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidas por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre (Cortázar, 1970: 186).

1 Utilizo la segunda edición, 1972. México: Siglo XXI.

2 «Cristino Mora» apareció en *Casa de las Américas*, 78, mayo-junio 1973, 73-78.

3 El propio Che Guevara hablaba de «lo malas que suelen ser las novelas con temas de la reciente Revolución, que consideraba falsas, estereotipadas y basadas en una errada tendencia didáctica que hace pasar por alto hechos dignos de ser contados» (*apud* Oliver, 1970: 388; el artículo se publicó originalmente en 1968, en el número 47).

Algo muy semejante piensa también Alejo Carpentier, con palabras que parecen continuar y completar las de Cortázar:

en la expresión del hervor de ese plasma humano está la auténtica materia épica para el novelista nuestro. Bien lo entendieron aquellos que pudieron seguir de cerca el proceso de la Revolución Cubana y comienzan... ahora que el *agón*, para muchos, ya ha tenido lugar, a escribir novelas que resulten épicas aunque el autor no haya pensado, siquiera, en una épica novelesca o en definir sus características... (Carpentier, 1969: 46).

En esa épica de nuevo cuño se inserta *La última mujer y el próximo* combate (Portuondo, 1972: 105). Mas para ello, para poder llegar a construir la épica de los nuevos tiempos cubanos, latino-americanos, es preciso partir de unas bases teóricas y de unas realidades históricas. Los presupuestos de Cofiño son bien claros, y en ellos se unen estética, ética, objetividad y personalidad:

Lo estético se enhebra constantemente con lo ético... Y sobre ese buscar, rastrear, sondear, bucear, investigar mediante leyes objetivas, nos trata de dar [el escritor] lo esencial y lo típico. En todo ese proceso aporta... lo suyo humano, la intimidad vivencial de su personalidad (Cofiño, 1972: 99-101).

Palabras en que se transparentan las ideas de Engels en la conocida carta a Miss Harkness⁴, y que Cofiño tiene muy presente en su novela. Pues lo que ocurre, como él mismo afirma, es que «la literatura es uno de los medios que posee el hombre para conocerse» (Cofiño, 1972: 103)⁵. Es decir, para conocerse a sí mismo, su propia autenticidad, y la realidad del mundo exterior. En este sentido, y como se ha dicho, «el novelista es un aventurero, un explorador de la realidad: no la recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada: a él cabe hallarla, y la halla en los lugares menos publicados, muchas veces en los más esquivos» (Rama, 1970: 210). Todo esto es, precisamente, lo que ha hecho Cofiño, y además, él ha encontrado la realidad de la Cuba revolucionaria — con sus contradicciones, inherentes a toda realidad — en un ambiente a simple vista escasamente novelable: en el marco específico de un, a lo que parece, prosaico plan de repoblación y desarrollo forestal en un remoto rincón de la isla de Cuba. Como había previsto Rodríguez-Feo (1967: 134),

ahora se irán incorporando a nuestra literatura narrativa temas como la campaña de alfabetización, las movilizaciones militares frente a las amenazas del imperialismo, Playa Girón, la lucha por construir una nueva moral socialista, los problemas de la burocracia, los conflictos familiares y sociales creados por la Revolución en la ciudad y en el campo, la lucha contra los bandidos contrarrevolucionarios, etc.

Será preciso citar una vez más a Carpentier (1971: 271): «Los mundos nuevos tienen que ser vivos, antes que explicados». Cosa que, sin duda, también ha hecho Cofiño. Nuevas épocas, situaciones y realidades exigen lógicamente nuevas formas:

4 Cf., por ejemplo, Luckács, 1966: 220.

5 Compárese con lo dicho por Alejo Carpentier: «La novela, para mí, empieza cuando, trascendiendo el relato, llega a ser un instrumento de investigación del hombre», en Vargas Llosa, 12 marzo 1965: 31.

y a nosotros nos toca descubrir nuestra nueva forma de expresión: concepciones, técnicas, medios más de acuerdo con nuestra realidad a veces surrealista, y que el realismo horizontal no puede expresar, más conforme con nuestro caos afectivo y el barroquismo de nuestras costumbres, más de acuerdo con la desgarrada condición del hombre latinoamericano de hoy (Adoum, 1971: 43).

Ni realismo lineal, por lo tanto, superado y en buena medida deformador, ni realismo socialista al viejo estilo, también periclitado:

crear, en pleno 1973, que cierto 'realismo socialista' es la única propuesta que puede enfrentarse a un arte elitario, es asimismo una tácita confesión de pobreza imaginativa. '¿Por qué pretender buscar — se preguntaba el *Che* — en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?' (Benedetti, 1973: 141).

La última mujer y el próximo combate se inserta en esta línea abierta y renovadora. La narración se estructura en torno a la figura de Bruno, experto que viene de La Habana a hacerse cargo del plan forestal y que conoce bien el lugar por haber estado por aquellas montañas años antes, durante la época de la lucha armada. La novela ofrece unos continuos cambios del punto de vista narrativo en función siempre del tiempo. La acción sucede en 1965 (cf. p. 154), pero hay abundantes referentes a varios niveles del pasado, casi siempre por medio de monólogos interiores: quince años atrás, cuando Bruno pensaba únicamente en casarse, crear una familia y medrar en la vida de la Cuba burguesa (p. 11); ocho años atrás, combatiendo contra las tropas de Batista (*ibid.*); seis años atrás — el triunfo de la Revolución (pp. 151-154) —: «Llueve torrencialmente, pero él ve a la gente en las cunetas saludándolos, envueltos en el polvo, y bajo un sol espléndido, banderas y sombreros. Se acuerda con toda exactitud de aquella mañana de aquel día de enero... El limpiaparabrisas se mueve frente a Bruno como el péndulo de un reloj» (p. 151). Mas en cierto modo el lector se entera, ya bien adelantada la narración, que también hay en ella un tiempo *futuro*, manifestado por Sergio, el colaborador de Bruno:

(Me acuerdo de cuando me dictó la primera instrucción. La cara. No sé qué le noté en la cara. Aquel momento me viene a la memoria como algo solemne... Ustedes perdonen que les diga estas cosas, dirá años después Sergio a un grupo de hombres entre los pinos y frente a aquel pino) (p. 113).

Cuando me dictó la Instrucción número uno... Recuerdo que nos dijo que alguien se encargaría de contar cómo era esto y cómo fue cambiando para que los que vinieran detrás se dieran cuenta... (p. 260; cf. también p. 177).

Sabemos, por otro lado, que Bruno había luchado en las montañas en que ahora trabaja; las gentes le recuerdan, recuerdan su nombre de «Pedro», sus hechos; el tiempo ha producido que ese «Pedro» se vaya desfigurando y mitificando, y así, para unos es *Pedro el Bulldocero* (p. 19), para otros *Pedro Buldoza* (*ibid.*) o *Pedro el Buldoceador* (p. 21):

¿Y Pedro Buldoza cómo era? ¡Anda, dime! Dime tú que siempre estás hablando de Pedro Buldoza. Yo creo que lo tuyo son pampelinas. Bravo era. ¡Bah!, cuando menos ni lo viste.

Habladurías nada más. ¡Coño, que sí! Era bajito y trabadito y era fuerte. Y dicen que estudiado también. Sí, leído era, y caminaba rápido. Dicen que cuando subió al monte dejó un letrero en la buldoza... Yo vi el letrero, ¿sabes?, y lo toqué también. Y con él después no hablé, pero de lejos lo vi varias veces. ¡Por ésta! ¡Y no jodas más! (p. 104).

¿Y saben lo que dicen que les respondió Pedro el Buldocero? Pues dicen que les dijo: aquí nosotros pensamos en la última mujer que tuvimos y en el próximo combate. Y dicen que les dio una palmada en el hombro y se fue sonriendo. ¡Era tremendo! Y yo les digo que es ése (p. 253).

Tres tipos de letra utilizados en la novela contribuyen, además del uso del tiempo, a crear el mundo complejo de *La última mujer y el próximo combate*: un tipo normal para el nivel objetivo; un tipo mediano para lo referente a «Pedro»; otro, en fin, más pequeño aún, para los cuentitos y breves narraciones campesinas de supersticiones, asombros y fantasías creídas, que forman el elemento real-maravilloso de la obra. Pues hora es ya de decir que Cofiño maneja con extraordinaria habilidad tal concepto y técnica carpenteriana⁶, si bien con unas intenciones y propósitos nada habituales, que podrían resumirse de cierto modo en unos versos de José Emilio Pacheco⁷:

(Ya cotidianamente son diez años
casi cuatro mil días que cambiaron
el mundo y nuestra América y la otra)
de ese terrible y admirable esfuerzo
*de convertir sin tregua en real-concreto
lo posible anhelado.*

Lo real-maravilloso constituye en la obra de Cofiño una de las bases narrativas y estructurales. Son los campesinos quienes poseen una concepción mágica de la realidad. La novela se abre, precisamente, del siguiente modo:

...porque aquí pasan y pasaron cosas, y ahora pasan más, y la gente discute. Aquí mismo, el otro día, no hace mucho, un muchacho de aquí cerquita, de Las Deseadas, me estaba diciendo que ahí en el caminito ese, que hay un potrerito ahí, él decía que había una canita alrededor de una matica de guyaba ella, y que había un estruendo muy grande como si hubiera estado tronando y que salía mucho polvo. Entonces dice que le causó admiración, y que oyó ese ruido como tronando debajo, y salía mucho polvo... Un estruendo como si se empujara la tierra dentro de la tierra, desbaratándose la tierra abajo con la tierra, peleando la tierra por dentro. A él le dicen Tute, es primo del Pipe. Vive cerca de mi casa, y dice que empezó a escargar la lomita de tierra con un palito, y que el polvo casi lo ahoga y que fue desapareciendo el ruido aquel, y que se acabó y que se asentó el polvo. Él me hizo el cuento como en el mes de marzo. Aquí también pasan cosas... (p. 9).

6 Cf., entre la abundante bibliografía, Volek, 1973: 257-274, así como, del mismo crítico, su comunicación al V Congreso Internacional de Hispanistas, Burdeos, 1974, de próxima publicación en las oportunas Actas.

7 Pacheco, 1970: 375; se publicó originalmente en el número doble 51-52 de *Casa de las Américas*.

Truenos y rayos de efectos espectaculares, animales misteriosos, árboles devoradores, noches mágicas, espíritus, fuegos fatuos, personajes fantásticos..., en una abigarrada mezcolanza indicadora de una mentalidad primitiva y en contacto directo con una Naturaleza no aprehendida científicamente.

Pero este mundo mágico se enfrenta dialécticamente con otro tipo de realidad-real y no por ello menos maravillosa: la de la Revolución. El enfrentamiento se aprecia de forma totalmente diáfana en el siguiente pasaje:

Dicen que por el camino que va de La Legua al terraplén El Quince se ve una sombra moviéndose detrás de los eucaliptos. Dicen que la sombra es de un viejo vestido de blanco. Y dicen que a todos los que pasaban a caballo por ahí les maneaba el caballo. Que no hay manera que el caballo ande hasta que uno se baje y con el cuchillo corte las amarras... Entonces Pedro le dijo que por allí mismo íbamos a pasar... Pero Pedro que vamos por ahí, y pasamos, pero ni sombra de viejo, ni manejo de caballos, ni nada. A Pedro el Buldocero no se le podía ir con cuentos. ¡Qué va! (p. 79).

La Revolución va eliminando una a una las viejas creencias y exponiendo a los campesinos a las nuevas realidades. La llegada del cine causa tremendos efectos en la anciana Lucía («arsenal de historias afiebradas, de relatos de aparecidos, de mentiras delirantes, de cuentos de espiritismo...» p. 296): La vieron

acercarse para ver por dónde entraban y salían los artistas de la pantalla, y después vieron cómo se abrían enormemente sus ojos pidiendo explicación... (*ibid.*).

Algo semejante ocurre con la luz eléctrica:

Y por primera vez, entre aquel lomerío polvoriento se encendieron un puñado de bombillos eléctricos y hubo un relumbre de brillo furtivo en todos los ojos y en todas las cosas, y el polvo se hizo una luz voladora. En los niños y en las viejas hubo como un estremecimiento y un azoro, y de la explanada del campamento se elevó un murmullo de comentarios sobre la novedosa claridad... (p. 222).

En este contexto, uno de los pasajes más significativos es el siguiente:

Y Tomasa con sus cosas. Ya estaba diciendo que esa lucecita roja que anda entre las lomas es un mal presagio. Decía que las estrellas coloradas son presagio de sangre. Pero cómo se quedó cuando le dije: Tomasa, qué carajo estrella colorada, ni estrella colorada. Es el bombillito que han puesto en la punta de la antena de la cicloronda. ¡Lo que tiene que hacer es ir para que vea! ¡Cómo se puso Tomasa cuando se lo dije! (p. 280).

Pues la Revolución, en efecto, avanza sin pausa, como un camión por los senderos de la montaña, unos senderos que ya nunca serán como los de antes:

Aquí los caminos son misteriosos, hasta se los traga la hierba y desaparecen. Pero me parece que ahora aquí los caminos ya no se los va a tragar la hierba y que algo muy grande

viene por todos los caminos, ¡Qué va, con esos camiones grandísimos ya a ningún camino se lo traga la hierba! (p. 219).

Carpentier lo dijo bien claro ya en su vieja novela *Ecué-Yamba-Ó*: «Basta tener una concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normalmente verificables» (Carpentier, 1968: 56). O como ha señalado Portuondo (1972: 105) en su breve comentario sobre la novela de Cofiño: «Resalta la viva contradicción entre una concepción del mundo precientífica, mágica, responsable, en parte considerable, de ese 'real maravilloso' cuyo cultivo inicia Alejo Carpentier y que culmina con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y los novísimos parámetros impuestos por la interpretación marxista-leninista de la misma realidad enfrentada por aquélla». Ahora bien. Si sobre este esquema dialéctico se constituye *La última mujer y el próximo combate*, las cosas no son, con todo, tan elementales. Bruno ha de enfrentarse no sólo con la realización del plan forestal y con la modificación de la mentalidad tradicional campesina, sino, además, con el sabotaje y el terrorismo de un grupo de contrarrevolucionarios. Si bien Bruno logrará un triunfo total en los dos primeros niveles, morirá asesinado por los anticastristas, pero, y esto es fundamental, con «un sueño realizado» (p. 322):

Bruno diciendo que así como el cielo ordena su caos, el hombre tiene que ordenar su vida. «Sobre todo el final: las cosas son importantes o no por la forma en que terminan.» Y después repitiendo antes del combate que era tremendo que un hombre se acordara, en un momento como el que se acordó, del viejo cuento de Jack London donde aquel hombre, apoyándose en un árbol, se disponía a acabar con dignidad su vida. «¡Qué tres tipos: London, el personaje y el que se acordó!» (p. 322).

La alusión al *Che* es transparente, lo mismo que la comparación entre el guerrillero muerto en Bolivia y Bruno, asesinado en la montaña. Lo que Cofiño parece decirnos no es exactamente que Bruno sea otro *Che*, sino que se puede ser el *Che* de diferentes modos. Y de la misma forma que la figura de Guevara ha pasado a la Historia y se ha convertido en un mito revolucionario —*funcional*, no se olvide—, también la de Bruno; recuérdese lo dicho «años después» por Sergio: «Recuerdo que nos dijo que alguien se encargaría de contar cómo era esto y cómo fue cambiando para que los que vinieran detrás se dieran cuenta» (p. 260). Recuérdese que «Pedro» se incorporó míticamente a la realidad campesina ya en la época guerrillera, como Bruno se ha incorporado después. Todo lo cual no significa en modo alguno que Cofiño sustituya sin más unos mitos por otros, sino que continúa manejando dialécticamente algo que parece insoslayable: la necesidad de ensoñación que existe también en medio de la planificación, del racionalismo socialistas, de toda auténtica Revolución. Pues la importancia de los sueños es que pueden realizarse, y convertirse en «lo real-concreto». Que Cofiño supere de la forma en que lo hace la idea de lo real-maravilloso no significa que no esté en deuda con Alejo Carpentier, como es lógico. Como, por otra parte, lo están otros autores jóvenes, Antonio Benítez y Reynaldo Arenas, por ejemplo (Benedetti, 1971: 25; González Echevarría, 1971: 117). Curiosamente, ciertos elementos de *La última mujer y el próximo combate* se hallan muy cercanos a otros de la primera novela de Carpentier, *Ecué-Yamba-Ó*, conside-

rada por muchos, incluso por su propio autor, como poco lograda y desfasada⁸. Véanse, como muestra, estos dos textos:

Punto. Anillo. Lente. Disco. Circo. Cráter. Órbita. Espiral de aire en rotación infinita. Del zafiro al gris, del gris al plomo, del plomo a la sombra opaca... (Carpentier, 1968: 41).
Cerca del mar. Ahora avanzan hacia el mar. Arrecifes y dientes de perro. Arideces de rocas. Rocas de variadas dimensiones... La brisa fuerte. El mar. Líneas alternas de turbio verde. Después, todas las tonalidades del azul. Ópalo diluido. Azul marino. Disolución de cobalto... (Cofiño, p. 108).

La semejanza es también muy próxima entre las páginas 40 y 43 de *Ecué-Yamba-Ó* y las 109-110 de *La última mujer y el próximo combate*, descriptivas ambas de un ciclón; lo mismo ocurre con la descripción de la ciudad en una y otra obra (Carpentier, pp. 136, 156-157, 162; Cofiño, pp. 166-167). Y también con *Los pasos perdidos*. Los héroes de ambas novelas vuelven a sus respectivas casas tras largo tiempo; sus pensamientos son muy semejantes:

Y ahora vuelvo a encontrar la que fue mi casa, como si entrara en casa de otro. Ninguno de los objetos que aquí veo tiene para mí el significado de antes, ni tengo deseos de recuperar esto o aquello... El olor peculiar de este apartamento me devuelve a una vida que no quiero vivir por segunda vez... (Carpentier, 1971: 242).

Estás aquí, en el lugar donde fuiste otro, mirando los recuerdos que han dejado agarrados a los objetos. Y es que vamos dejándonos, nos hacemos y nos deshacemos y los objetos siguen ahí, testigos inalterables del cambio... (Cofiño, pp. 164-165).

Ya mencioné más arriba cómo Cofiño, en su tratamiento del tiempo, nos sorprende de pronto con un narrador que habla «años después», de una forma en cierto modo similar a lo que ocurre en *Los pasos perdidos* de manera esquemática y simbólica con la taberna que lleva por nombre el tan inquietante de *Los recuerdos del porvenir*: el héroe de Carpentier llega a decir:

Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir —del vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarías posibles (p. 252).

Mas con una diferencia: Bruno, y gentes como Bruno, han hecho realidad ese futuro considerado como utópico. *El siglo de las luces*, en fin, está también presente en Cofiño; baste citar la despedida de Víctor y Sofía:

«¿Así que eso es todo? —preguntó todavía el hombre—. ¿No nos queda nada?» «Sí. Algunas imágenes», respondió Sofía (Carpentier, 1970: 338).

Situación que ha sido ligeramente modificada y desarrollada en *La última mujer y el próximo combate*:

8 Cf. sobre *Ecué-Yamba-ó*, especialmente, Lastra, 1962: 94-101, y antes, Marinello, 1937: 165-178.

¿Cuántos mundos hay? Uno los hace y los destruye. Siempre vamos dejándonos. Nos hacemos y nos deshacemos, pero no con palabras sino con actos... Cosas que se disipan en humo y sólo quedan los recuerdos, y uno... algún hábito o alguna huella que nos queda (p. 101).

Expresiones del tipo «Y fue el silencio de repente...» (p. 205) recuerdan de inmediato un típico recurso expresivo de Carpentier, que no es preciso comentar aquí más por extenso.

Será necesario añadir que los *Cien años de soledad* de García Márquez están también presentes en la novela de Cofiño, pero, como señala Portuondo, el mundo de éste es, con todo, «el polo opuesto de Macondo». Indiquemos, por último, que algunos rasgos de Bruno coinciden también con otros del indeciso intelectual de *Memorias del subdesarrollo*; para quien haya leído la novela de Edmundo Desnoes, el siguiente pasaje de Cofiño le resultará, sin duda, familiar:

...tropieza con los recuerdos. Por un instante ve a Laura esperándolo a la salida de El Encanto, esperándolo cargada de paquetes... Laura, que siempre sonreía y hacía planes... una casa en Altahabana... Bruno choca con los recuerdos, y mira lugares, aceras, calles que guardan un cariño doloroso que nunca se fuga de la piedra... (p. 162).

No se trata, de ningún modo, de calcos ni de influencias en sentido convencional. Cofiño ha llevado a cabo con *La última mujer y el próximo combate* un intento, logrado, de superar los límites de lo real-maravilloso, que ya empezaba a encerrar con síntomas de asfixia, a la novelística de los grandes narradores latinoamericanos. Que el propio Carpentier, en una de sus últimas novelas, *El recurso del método* (México, 1974), haya reducido el realismo mágico a unos escuetos límites, es buena prueba de lo recién dicho. Y así, Manuel Cofiño ha conseguido una novela ni panfletaria ni sermonaria, en el camino correcto de la novela revolucionaria, aquella que, aprovechando todo lo conquistado formalmente por la nueva narrativa latinoamericana, lo injerta con sabia maestría en el tronco de nuestra propia experiencia cotidiana de pueblo empeñado en la construcción del socialismo (Portuondo, 1972: 106).

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique (1971): «El intelectual y la clandestinidad de la cultura», en *Literatura y arte nuevo en Cuba*.
- Benedetti, Mario (1971): «Situación actual de la cultura cubana». En: volumen colectivo *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona.
- (1973): «El escritor latinoamericano y la revolución posible». En: *Casa de las Américas*, 79.
- Caballero Bonald, J.M. (1969): *Narrativa cubana de la Revolución*. 2ª edición. Madrid.
- Carpentier, Alejo (1968): *Ecué-Yamba-Ó*. Buenos Aires.
- (1969): «Problemática de la actual novela latino americana», en *Literatura y conciencia política en América Latina*. Madrid.
- (1970): *El siglo de las luces*, Barcelona.

- (1971): *Los pasos perdidos*. Barcelona.
- Cofiño, Manuel (1972): *La última mujer y el próximo combate*. México: Siglo XXI.
- (noviembre-diciembre 1972): «Acontecimiento y literatura». En *Casa de las Américas*, 75, 99-103.
- (mayo-junio 1973): «Cristino Mora». En: *Casa de las Américas*, 78, 73-78.
- Cortázar, Julio (1970): «Algunos aspectos del cuento», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas, 1960-1970*.
- González Echevarría, Roberto (1971): «Ironía narrativa y estilo en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier». En: *Nueva narrativa hispanoamericana*, I.
- Lastra, Pedro (1962): «Notas sobre la narrativa de Alejo Carpentier», *Anales de la Universidad de Chile*, 125, 94-101.
- Luckács, Gyorgy (1966): «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels». En: *Sociología de la literatura*, Barcelona.
- Marinello, Juan (1937): *Literatura hispano-americana. Hombres. Meditaciones*. México.
- Oliver, María Rosa (1970): «Solamente un testimonio». En: número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas, 1960-1970*.
- Ortega, Julio (1972): «Sobre narrativa cubana actual». En: *Nueva narrativa hispanoamericana*, II, 65-87.
- Pacheco, José Emilio (1970): «Si cumpliste veinte años en el 59...». En: número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas, 1960-1970*.
- Portuondo, J. A. (1972): «Una novela revolucionaria». En: *Casa de las Américas*, 71.
- Rama, Ángel (1970): «Diez problemas para el novelista latinoamericano». En: número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas, 1960-1970*.
- Rodríguez-Feo, José (1967): «Breve recuento de la narrativa cubana». En: *Unión*, 4.
- Vargas Llosa, Mario (12 marzo 1965): «Cuatro preguntas a Alejo Carpentier», *Marcha*.
- Volek, Emil (1973): «Realismo mágico: notas sobre génesis y naturaleza en Alejo Carpentier». En: *Nueva narrativa hispanoamericana*, III, 257-274.

LA REALIDAD COMO MATERIA NOVELABLE: ALEJO CARPENTIER

¿Por qué pretender buscar en las formas
congeladas del realismo socialista la única
receta válida? [...]

No se pretenda condenar a todas las formas
de arte posteriores a la primera mitad del siglo
XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza,
pues se caería en un error proudhoniano de retorno
al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión
artística del hombre que nace y se construye hoy.

ERNESTO CHE GUEVARA, 1965

I

Desde que en 1897 Benito Pérez Galdós defendiera como materia prima legítima de la literatura «la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan» (Pérez Galdós, 1990: 159), el realismo como instrumento de indagación y análisis de la sociedad no ha dejado de crecer y expandirse. Realismo crítico, como este de Galdós, que implica una ampliación del concepto chato de «realidad», incluyendo en ella «recuerdos, sueños, imaginación, locura, símbolos» para contribuir a la formación de un «*realismo total*» (Rodríguez Puértolas, 2000, II: 93), al que se une también la asimilación de enseñanzas esenciales como la que representa la narrativa de Cervantes:

La novelística de Galdós hunde sus raíces en el mejor Cervantes, como puede verse en su peculiar sentido del humor y de la ironía, en la concepción perspectivista de la realidad y en tantas otras cosas, algunas de ellas en verdad fundamentales. Así el concepto de la Naturaleza y sus relaciones dialécticas con el ser humano; así el Amor como elemento vital y animador del orden cósmico, muy alejado del idealismo vulgar romántico (*Ibid.*, 93).

Esta tradición crítica no muere con el siglo XIX, sino que se incorpora a las diversas renovaciones experimentadas en los inicios del nuevo siglo, las vanguardias, las nuevas búsquedas expresivas al servicio del mismo objetivo: dar cuenta de qué es y cómo está organizado eso que llamamos la realidad. El surrealismo será, sin duda, el movimiento que mejor contribuirá a esa ampliación de la noción de realidad: «el surrealismo descansa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones despreciadas hasta él y a la todopoderosa acción del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento» (Carpentier, 1991: 23). El subconsciente adquirirá así rango de igualdad con la

consciencia, incluso con un valor más destacado que esta última, ya que permitiría descubrir aquello que conscientemente era escondido durante los estados de vigilia. Esta actitud sí representaba una verdadera ruptura con lo anterior:

La importancia del surrealismo es que hasta el surgimiento de esa escuela todos los artistas, todos los escritores, todos los poetas habían tratado de suscitar la emoción mediante un objeto artístico, mediante una voluntad estética, controlada por la lógica (Carpentier, 1991: 23).

Pero esta técnica también acabó convirtiéndose en eso, en técnica, abandonando la no manipulación del inconsciente liberado de todo control social:

Y empezaron a fabricar, fabricar —insisto en la palabra— encuentros fortuitos de objetos, buscan los dos objetos más disímiles y los metían en un cuadro [...]. Situación insólita. Pero eso es fabricado.

¿Sueños? Breton reconoce que llegó un momento en que los hombres empezaron, los del grupo, a fabricar sueños, a inventar sueños, a dar como visiones subconscientes unas visiones perfectamente fabricadas, tan enmendadas y tan cuidadosamente escritas, como puede ser un soneto parnasiano (Carpentier, 1991: 212-213).

Sin embargo, las enseñanzas del surrealismo no se perderían y lo que en la tradición cultural europea se había transformado en un juego artístico más sirvió para sentar las bases de un acercamiento nuevo a la realidad americana.

II

Si los escritores hispanoamericanos posteriores a la independencia habían intentado bien asimilarse a las tradiciones europeas, bien desarrollar un nacionalismo literario «empleando un lenguaje florido y lleno de americanismos» (Carpentier, 1999: 40), el descubrimiento de las propias peculiaridades a finales del XIX permite a estos escritores ir dando cuenta de una realidad que en nada se asemeja a la europea:

El hombre aquí está avasallado por la naturaleza [...] Apenas se sale del perímetro de las ciudades, una existencia extrañamente primitiva nos acecha. Ayer fue que las bombillas eléctricas reemplazaron sin transición a la lámpara de aceite. Si usted desea viajar a Bogotá, escogerá entre muchas jornadas en barco en un río pululante de cocodrilos y algunas horas en avión. Llanuras que parecen llevar a la Luna, Andes, selvas como sólo conoció Europa en sus tiempos cuaternarios... [...]. Esto genera un tema perenne situado en la base de toda novela moderna de América Latina: el ser humano, en guerra encarnizada contra un medio que lo asedia, lo acosa, lo golpea y proponiéndose encontrarse a sí mismo, definirse —patética búsqueda de sí mismo, contextualizada por un combate librado contra otros hombres, contra todo o que se mueve, contra potencias mudas: montes, árboles, soledad (Carpentier, 1999: 39-40).

Esta observación de la realidad en la que existe el hombre americano ha dado lugar a una de las teorías más fructíferas desarrolladas por Alejo Carpentier, sin duda, uno de los fundadores de la llamada nueva novela hispanoamericana y responsable en buena medida

de la inclusión de esta literatura en la tradición cultural occidental. Cubano exiliado en París en 1928 huyendo de la dictadura de Machado en su país, Carpentier se incorpora al movimiento surrealista francés fascinado por esa nueva forma de acercamiento a la realidad. Pero con una lucidez absoluta, el autor cubano renuncia a aumentar el número de creaciones surrealistas y se concentra durante su estancia en Europa en la lectura de cuanto libro encuentra relacionado con la historia de su continente de origen. Este acercamiento libresco a la realidad y la historia americana tendrá su contrapartida práctica en 1943 cuando de vuelta en América realice un viaje a Haití y se enfrente a una realidad que sin la experiencia europea es probable que no hubiese sido mirada como lo fue. El conocimiento del proceso de independencia de Haití, que luego pasaría a convertirse en novela en *El reino de este mundo*, de la vigencia arquitectónica del delirio de Henri Christophe, primer monarca americano, y la convivencia cotidiana de elementos que los surrealistas franceses sólo encontraban unidos en sus sueños o en sus pinturas, abrió los ojos del escritor a lo real maravilloso: «Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano» (Carpentier, 1984: 122). Siempre, porque desde el momento en que se produce la llegada de los europeos al nuevo continente, todo lo que allí encuentran supera con mucho la realidad conocida, de tal manera que el referente utilizado para comparar esa nueva realidad será literario, libresco, mitológico, porque nada de lo conocido puede servir como parámetro, vara de medir o punto de referencia que permita un acercamiento y una explicación:

En el *Atlas universal* de Garnier, de 1889 —no hace cien años—, se nos dice que el área urbana de Madrid era entonces de veinte kilómetros, y la de París, capital de las capitales, de ochenta kilómetros. Pues bien, cuando Bernal Díaz del Castillo se asomó por primera vez al panorama de la ciudad de Tenochtitlán, la capital de México, el imperio de Moctezuma, tenía un área urbana de cien kilómetros cuadrados (Carpentier, 1984: 122).

Esta desmesura afecta a todos los aspectos con los que se enfrentaron los conquistadores, pero, después de quinientos años, la desmesura no ha decrecido ni un ápice: países que en cien años de independencia han sufrido más de ciento cincuenta golpes militares; huracanes, volcanes y terremotos que siguen destruyendo ciudades y pueblos como si nunca antes hubieran existido; una economía regida por intereses extranjeros que transforma a un país en proveedor mundial de un solo producto enriqueciéndolo para dejarlo caer en el vacío de la ruina estatal si la materia prima tan codiciada deja de serlo al cabo de pocos años. La conciencia de estas particularidades lleva a Carpentier a desarrollar la «Teoría de los contextos» como instrumento imprescindible de acercamiento a la realidad americana que será trasladada a la novela.

III

La definición de novela que nos ofrece el diccionario de la RAE (vigésima segunda edición, 2001) no tiene desperdicio: «Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres». Tan vaga definición encierra, sin embargo, toda una ideología de qué cosa

sea la literatura, ya que aparece descrita como un producto de consumo ajeno al mundo circundante que permite su aparición con las características propias de cada obra.

Alejo Carpentier, al desarrollar su teoría de la novela, da de lleno en el problema que dicha definición ofrece: la novela debe «violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar “placer estético a los lectores”, para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas» (Carpentier, 1984: 8). De esta forma, el texto narrativo elude ser enmarcado como objeto de ocio para adquirir una trascendencia esencial en el conocimiento ontológico del hombre y de su devenir histórico. Todo lo que se aleje de esta intención no es novela, sino mera narración: «La novela debe llegar *más allá de la narración*, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean Paul Sartre llama “los contextos”» (Carpentier, 1984: 9).

La teoría de los contextos de Alejo Carpentier parte, pues, de la idea de que la función de la novela no se limita a narrar una historia, sino que debe dar cuenta de la situación histórica, social y geográfica en que se sitúa el relato, o en palabras del autor: «¿Dónde vive, palpita, resuella, sangra, gime, clama, la época tremebunda, hecha de contextos, que es la nuestra?» (Carpentier, 1984: 15). Porque se trata de eso, de dar cuenta de nuestra época, de la realidad en la que existimos como seres humanos, de las condiciones que nos trajeron a esta situación, de las esperanzas que sobreviven: «Carpentier busca en el pasado las respuestas para el porvenir» (Millares, 2004: 110).

En el caso concreto de Latinoamérica, los contextos que enumera el escritor cubano son los siguientes: raciales; económicos; ctonicos; políticos; burgueses; de distancia y proporción; de desajuste cronológico; culturales; culinarios; de iluminación; ideológicos; del estilo; de la dimensión épica. Estas serían las claves para levantar el armazón de una novela que pretenda indagar en la identidad americana, claves que le dan al escritor todo el fondo y la técnica que debe contener la narración elegida. De esta forma, la novela se transforma en un recipiente donde late la vida y la historia de un continente. Es obvio que cualquier cultura cuenta con esos contextos, pero Carpentier lo que hace es señalar qué hay de específico en los americanos que no es posible encontrar en otros lugares: la mezcla de razas y los distintos niveles culturales que hacen convivir en épocas distintas a los ciudadanos de un mismo país; los dictados foráneos en la marcha económica de países «independientes» y sus consecuencias sobre la población; la supervivencia de creencias remotas frente a nuevas imposiciones; la inestabilidad política, la utilización de los ejércitos como fuerzas de represión internas; la injerencia extranjera; la inestabilidad del pequeño burgués en su posición social; la naturaleza indomesticable que impone sus ritmos y violencias; el retraso con que llegan movimientos culturales y políticos ya periclitados en otros lugares del mundo; un enfoque cultural que agrupa muy diversas tradiciones y por tanto permite una visión del mundo más amplia que en otros lugares, siempre que conocer no equivalga a someterse; una tradición culinaria que es también cultural, histórica y mestiza; la luz como elemento de identificación y definición de cada ciudad americana; unos contextos ideológicos «poderosos y presentes» (Carpentier, 1984: 24) que no deben, sin embargo, transformar la literatura en tribuna, porque «los libros *que conmueven al mundo*, por emplear un *slogan* de buena ley, no son novelas: se titulan *El contrato social* o *El capital*» (Carpentier, 1984: 25).

Como es obvio, todos ellos están interrelacionados y su aparición en las novelas del escritor cubano no se organiza como un catálogo de características más o menos localis-

tas, sino erigiéndose en la razón que explica por qué ocurre lo que ocurre en el texto. Pero si hablamos de novela, Carpentier no olvida el estilo que para dar cuenta de una realidad tan compleja y nueva todavía es necesario, el barroco:

la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo (Carpentier, 1984: 26).

Adentrarse en cualquiera de sus novelas significa en primer lugar enfrentarse a una explosión verbal que no puede por menos que dejar desconcertado al lector acomodado y convertirse en un acicate para el lector interesado. Una riqueza de vocabulario que se abre ante nosotros para darnos la bienvenida a un universo que es real, sin embargo, hasta en eso, puesto que todo ese léxico es una representación de la realidad latinoamericana. Una realidad que Carpentier no limita a un solo país, ya que sus obras son un catálogo de vocabulario panhispánico, en un deseo de poner ante el lector la riqueza de sinónimos con que puede ser nombrada la realidad en aquel continente. El estilo barroco no es gratuito o caprichoso para el escritor latinoamericano, es un ejercicio de coherencia:

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos (Carpentier, 1984: 123).

Mostrar una realidad así exige un estilo en consonancia que no desvirtúe la impresión que dicha realidad provoca en el observador, es decir, en el lector, y que puede definirse recurriendo a su variedad arquitectónica como hace el propio Carpentier en multitud de ocasiones, de manera que el barroco

Se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central —no siempre manifiesto ni aparente— [...] se multiplican lo que podríamos llamar los «núcleos proliferantes», es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que [...] va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes (Carpentier, 1991: 112).

Según todo esto, es la fidelidad a la realidad que se quiere retratar y analizar en los textos la que impone un estilo concreto que no falsee su naturaleza, pero sin olvidar que «no tiene nada que ver, ideológicamente, con el español y católico del siglo XVII» (Rodríguez Puértolas, 1988: 89), o en palabras de Eduardo Galeano:

Alejo Carpentier emplea la expresión «barroco» en un sentido que nada tiene que ver con el churrigueresco discurso, ampuloso y vacío, de otros escritores. Para Carpentier, el barroco resulta de la mezcla de estilos y de culturas que genera en nuestras tierras, «lo

real maravilloso», y tiene un sentido original y vital, por completo ajeno a la mirada colonial que desde fuera nos petrifica en el paisaje exótico y en las imágenes de exportación (Galeano, 1996: 27).

El alejamiento de posturas tradicionalistas conectadas con el barroco español del Siglo de Oro se pone de manifiesto en la profunda asimilación que hace Carpentier de la obra de Cervantes (un interesante punto de contacto con Galdós, de nuevo). Como ha señalado Selena Millares (2004: 111-116), la presencia del escritor español en la obra carpenteriana se acentúa especialmente a partir de la década de los setenta, es decir en su producción final, en lo que podría considerarse un «diálogo, más allá del tiempo, con el maestro español» (*Ibid.*, 114). Pero no se trata sólo de la utilización de citas textuales, sino de una conexión más profunda. Por poner un ejemplo, la presencia de Cervantes en *El arpa y la sombra* es un substrato constante que relaciona las palabras de Colón con *El retablo de las maravillas* para poner de manifiesto no sólo la vacuidad del discurso del futuro descubridor ante las cortes europeas, sino la disponibilidad a ser engañados por parte de quienes le escuchan¹.

IV

El estilo de la nueva literatura que Carpentier proponía para el continente americano quedaba fijado entonces por el entorno en el que surgía, pero lo mismo ocurría con los temas elegidos. Todas las novelas del autor cubano están centradas en dar testimonio de algún aspecto de la historia americana, historia que abarca desde la conquista hasta el siglo XX². Tanto es así, que es considerado el creador de un subgénero literario denominado «nueva novela histórica» (Menton, 1993: 38-42). El armazón de sus creaciones de ficción es siempre un compendio de hechos reales, lo que se ha denominado el «documento», que «no es otra cosa que aquello que adopta el artista como la materia prima, o la fuente, histórica o real, que va a transformar en su obra» (Vázquez, 2003: 215).

Este interés por la historia forma parte del sistema literario que elabora Carpentier en cada uno de sus textos teóricos o ensayísticos y que pone en práctica en cada una de las novelas que publica. El descubrimiento de un «maravilloso real» frente a lo maravilloso suscitado artísticamente pasaba necesariamente por el acercamiento a una historia que se ve como componente esencial de la realidad («¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?»; Carpentier, 1964: XV), y de ahí a ese realismo crítico y ampliado que mencionábamos al principio, porque

1 Esta utilización del creador de la novela moderna, en palabras de Américo Castro, es una tradición hispanoamericana que debemos retrotraer al Modernismo. Efectivamente, tanto Martí como Rubén Darío alaban al autor del Quijote, personaje este que, además, sienten relacionado con sus luchas de independencia, véase, por ejemplo, un cuento de Darío titulado «D. Q.». Por su parte, Carpentier, como señala Millares (2004: 114), hizo en 1940 una adaptación radiofónica de *Don Quijote*, novela que eligió para iniciar su labor como director de las Ediciones del Estado en Cuba en 1964 con una tirada de cuatrocientos mil ejemplares.

2 Carpentier se ha ocupado en escasas ocasiones de la América precolombina, pero no es un tema completamente ajeno a su producción literaria. Así, el cuento «Los advertidos», que desentraña el mito del diluvio universal según las creencias indígenas. Por otra parte, su novela *Los pasos perdidos* incluye el pasado del continente anterior a la conquista gracias precisamente a su teoría de los contextos.

no será, pues, en las visiones de la literatura sino en las visiones de la historia; no en la imaginación onírica sino en las ruinas verdaderas; no en la geografía de los libros sino en la topografía real donde habrá de encontrar Carpentier lo *maravilloso* (Rodríguez Monegal, 1972: 118).

Esto da lugar a un sistema de trabajo basado en «el afán de exactitud y de rigurosidad (de *verosimilitud*) [que] hace que Alejo Carpentier se documente hasta el detalle» (Rodríguez Puértolas, 1998: 45). Documentación imprescindible en un autor empeñado en mostrar, no un mundo imaginario, sino el maravilloso mundo real americano, es decir, un escritor para el que la realidad es el único tema digno de interés en sus composiciones narrativas. Esta actitud tiene mucho que ver con la función que Carpentier otorga al novelista, al que considera obligado a dar cuenta de la realidad en que vive inmerso: «nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como hoy la entendemos, se encuentra la crónica» (Carpentier, 1984: 160). Y añade:

Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones (*Ibid.*, 161).

No cabe duda que en lo que se refiere a sí mismo, Alejo Carpentier se mantuvo fiel a la misión de convertir la novela en instrumento de indagación de la realidad, que no es otra cosa que instrumento al servicio de un ser humano al que devolver su papel de protagonista de la historia³; como afirma Carmen Vásquez, «Carpentier cumplió con la triple función que se impuso a sí mismo como escritor americano, que es la de ser a la vez novelista, investigador e historiador y que lo llevó a asumir también el papel de rescatador de patrimonios, es decir, de la memoria americana» (Vásquez, 2003: 222).

V

Aspecto fundamental es la concepción que Carpentier desarrolla en sus textos narrativos de la evolución de los procesos históricos y que ha sido discutida y enfocada desde presupuestos en buena medida contradictorios. Mientras Roberto González Echevarría (1978: 142) considera que estamos ante una repetición cíclica «que desemboca en lo estático y permanente, como los idénticos rayos de una rueda en movimiento proyectan una imagen fija», otros críticos han profundizado en «la presencia actuante de las leyes dialécticas» (Bueno, 1977: 211), que determinarían, en palabras de este mismo crítico, «la evolución en espiral de la Historia» (*Ibid.*, 212). En su fidelidad al hecho histórico narrado, Carpentier no puede inventar finales felices donde no los hay, así la sucesión de esclavizaciones a que son sometidos los negros haitianos por sus propios compañeros en *El reino de este mundo*, así la corrupción de los ideales de la Revolución francesa en *El siglo de las luces*, así el fin de «las vacaciones de Sísifo» en *Los pasos perdidos*. Pero como muy bien ha señalado Fernando Alegría (1970: 69-70), la repetición cíclica, que

3 Relacionado con este aspecto es esencial el concepto de novela épica que tiene el autor y su defensa de un protagonista colectivo o anónimo. Véase Carpentier (1984: 28-29).

supone un planteamiento histórico pesimista, una aceptación del mito del eterno retorno⁴, es vencida en la obra de Alejo Carpentier por una constante lucha del Hombre por la libertad. Estamos ante héroes que se esfuerzan por crear un mundo mejor del que ellos no disfrutarán:

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es (Carpentier, 1964: 135).

Por tanto, el círculo se puede romper y es la lucha por romperlo lo que da sentido a la existencia humana. De ahí la importancia que tiene la Revolución como tema de esta novelística, la Revolución como componente esencial de la realidad que se quiere mostrar y motor de las acciones humanas, como evidencia su última gran novela, *La consagración de la primavera*.

La producción narrativa de Alejo Carpentier está presidida, sin duda, por el grito de Sofía en *El siglo de las luces*:

—¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!
—¿Y vas a pelear por quién?
—¡Por los que se echaron a la calle! —gritó Sofía— ¡Hay que hacer algo!
—¿Qué?
—¡Algo!

Novelística de la historia, de la realidad, del lenguaje barroco, del descubrimiento de lo real maravilloso, todo con el único objetivo válido: modificar la realidad. Porque como ya dijera alguien en el siglo XIX, «los filósofos [y podríamos añadir los escritores] no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*» (Marx, 1974: 229).

4 Julio Rodríguez Puértolas reproduce la siguiente opinión de Carpentier sobre este tema: «El primero en sostener que la historia era un *eterno recomenzar*, además de que no había visto el comienzo, tenía una rara noción de lo que se llama eternidad» (Rodríguez Puértolas, 1988: 91).

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando (1970): «Alejo Carpentier: Realismo mágico». En: *Homenaje a Alejo Carpentier*. Helmy F. Giacomani (ed.), Nueva York: Las Americas Publishing, 33-70.
- Bueno, Salvador (1977): «La serpiente no se muerde la cola». En: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana: Casa de Las Américas, 201-218.
- Carpentier, Alejo (1964): *El reino de este mundo*. La Habana: Ediciones Unión.
- (1984): *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (1986): *El siglo de las luces*. Santiago de Chile: Biblioteca Ayacucho.
- (1991): *Conferencias*, vol. 14 de las *Obras completas*. México: Siglo XXI.
- (1999): «Puntos cardinales de la novela en América Latina». En: *La Gaceta de Cuba*, 6, noviembre-diciembre, 39-41.
- Galeano, Eduardo (1996): *El tigre azul y otros artículos*. La Habana: Ciencias Sociales.
- González Echevarría, Roberto (1978): «Alejo Carpentier». En: *Narrativa y crítica de nuestra América*. Joaquín Roy (coord.). Madrid: Castalia, 127-160.
- Marx, Carlos (1974): *Tesis sobre Feuerbach*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1991*. México: FCE.
- Millares, Selenia (2004): *Alejo Carpentier*. Madrid: Síntesis.
- Pérez Galdós, Benito (1990): *Ensayos de crítica literaria*. Edición de Laureano Bonet. Barcelona: NeXos.
- Rodríguez Monegal, Emir (1972): «Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*». En: *Asedios a Carpentier*. Edición de Klaus Müller-Berg. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 101-132.
- Rodríguez Puértolas, Julio; Blanco Aguinaga, Carlos y Zavala, Iris M. (2000): *Historia social de la literatura*, 2 vol. Madrid: Akal.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1988): «Significación de Alejo Carpentier». En: *Alejo Carpentier*. Barcelona: Anthropos, 81-102.
- (1998): «Introducción biográfica y crítica». En: Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*. Madrid: Castalia, 7-89.
- Subercaseaux, Bernardo (1977): «El reino de la desalienación». En: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 323-332.
- Vásquez, Carmen (2003): «Los primeros pasos». En: *Alejo Carpentier et "Los pasos perdidos"*. París: INDIGO, 213-223.
- Velayos Zurdo, L. Óscar (1990): *Historia y utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

LA ACTIVIDAD POÉTICA DE NERUDA EN LOS AÑOS TREINTA

Aunque fue en 1933 cuando Luis Enrique Délano, después compañero de tareas diplomáticas en Madrid y en México, consiguió que la Empresa Letras publicara en Santiago de Chile *El hondero entusiasta*, no ha de olvidarse que ese libro fue el efecto ya lejano de la «embriaguez de estrellas, celeste, cósmica»¹ que en 1923, bajo el influjo del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, Pablo Neruda sintió en una noche de su Temuco natal. Tras los cinco difíciles años que había vivido como cónsul honorario de su país en distintos lugares del Asia oriental, Neruda había regresado en abril de 1932, y había dedicado sus primeros esfuerzos a preparar la nueva edición de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* que la Editorial Nascimento publicó en Santiago en junio del mismo año, con la reelaboración de varios poemas, en especial el 2 y el 4, y la sustitución del 9 por otro escrito en aquellas fechas. Antes de llegar ya había completado el volumen que en 1933 constituyó la edición inicial de *Residencia en la tierra*, también realizada por Nascimento tras los fracasados esfuerzos de Rafael Alberti para que se publicara en España o en Francia, allí con la colaboración de Alejo Carpentier, cuando en París éste dirigía para la argentina Elvira de Alvear la revista *Imán*, cuyo único número apareció el 1 de abril de 1931.

Esos primeros años treinta fueron sobre todo los de *Residencia en la tierra*. Los poemas incluidos en la edición inicial llegaban a veces de lejos y desde otras circunstancias también adversas —los más antiguos podían datar de 1925, cuando el joven poeta encontraba dificultades para subsistir en Santiago—, pero ahora parecían sobre todo el fruto de las duras experiencias vividas en Asia a partir de 1927: el propio Neruda había de referirse a «la soledad de un forastero trasplantado a un mundo violento y extraño» (V: 488), a su vida «suspendida en el vacío» y a aquel «estilo amargo» con que insistiera en su propia destrucción (V: 501-502); soledad y vacío que no parecieron atenuarse ni modificaron su estilo tras casarse en Batavia (hoy Yakarta) con María Antonieta Hagenaar, el 6 de diciembre de 1930. Amores previos aún le causaban desasosiego, como demuestra el poema «Duelo decorativo» («Lamento lento» en *Residencia en la tierra*) que el 5 de septiembre de 1931 envió al escritor argentino Héctor Eandi (V: 963), y seguía desarraigado en aquella «tierra de los infiernos reunidos» (IV: 363), según la definió en una «Oda tórrida» escrita por entonces y excluida del libro que preparaba. De su situación anímica dejaría un buen testimonio en «El fantasma del buque de carga», desolado poema escrito durante el largo viaje de regreso que concluyó en Puerto Montt. Sin duda sentía que la

1 Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, en *Obras Completas*, edición de Hernán Loyola, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores (cinco vols., 1999-2002), vol. V, pág. 451. Las citas de Neruda pertenecen siempre a esta edición, por lo que en adelante, para evitar notas innecesarias, me limitaré a indicar tras ellas el volumen y la página a los que corresponden.

felicidad era ajena a la morada de las musas: «Aquel que ríe, ése está fuera» (IV: 361), escribió en Java mientras comentaba *La ciudad invisible* de su amigo Ángel Cruchaga Santamaría.

Esa situación anímica tampoco pareció modificarse tras su regreso a Chile, aunque las circunstancias de aislamiento y soledad habían desaparecido. Su poesía se iba a mostrar ajena a las urgencias políticas que acosaban a la literatura chilena. En carta a Héctor Eandi, Neruda, tras recordar su pasado anarquista, declaraba su odio «al arte proletario, proletarizante», precisamente cuando se acentuaban las presiones a favor del compromiso del escritor: «El arte sistemático no puede tentar, en cualquier época, sino al artista de menor cuantía. Hay aquí una invasión de odas a Moscú, trenes blindados, etc. Yo sigo escribiendo sobre sueños» (V: 967). De sueños se ocupó en «Número y nombre», poema publicado en el periódico santiaguino *El Mercurio* en febrero de 1933, y del sueño y el despertar en «Un día sobresale», de su desolación en «Sólo la muerte», y del silencio y la soledad y la muerte en «El Sur del Océano»: eran los latidos del corazón que en «Barcarola» podría pedir ayuda «como un tubo lleno de viento o llanto, / o una botella echando espanto o borbotones» (I: 304). Sobre esas obsesiones volvería después en Buenos Aires, a partir de agosto de 1933, y en España, desde junio de 1934, a juzgar por los poemas que escribió hasta completar los dos volúmenes de *Residencia en la tierra* que Cruz y Raya (Ediciones El Árbol) publicó en Madrid en septiembre de 1935. En la unidad aparente de ese libro fundamental tal vez puede percibirse alguna evolución: quizá la poesía de un sujeto progresivamente degradado culminó en «El fantasma del buque de carga» y sobre todo en «Walking around», poema escrito ya en Buenos Aires, hacia octubre de 1933: «Sucede que me canso de mis pies y de mis uñas / y mi pelo y mi sombra. / Sucede que me canso de ser hombre» (I: 308); quizá tal anulación, comprobable también en «Desespedito», no se prolongó más allá de ese mes de octubre, que en su día 13 vio la llegada de Federico García Lorca a la capital argentina, si la presencia de éste indujo a Neruda a indagar activamente en busca de sus verdades ocultas, lo que significaría adoptar una actitud nueva y distinta de la autodestrucción precedente². No es imposible que así fuese, dada la relación amistosa que rápidamente estrecharon, con la confianza mutua que demuestra el discurso al alimón que en honor a Rubén Darío pronunciaron en el Pen Club de Buenos Aires³. En ese caso, cabría pensar que *Residencia en la tierra* no fue sólo la poesía «de ensimismada soledad, de angustia metafísica y de visión de muerte» (Alonso, 1951: 320) que Amado Alonso atribuyó al Neruda previo

2 «Como Nueva York para Federico, Buenos Aires fue para Neruda el espacio en que los recuerdos de la niñez y la memoria del sexo afloraron con verdades ocultas o sofocadas que determinaron el nuevo parcial desbloqueo, en los textos, de la figura del propio yo-niño del poeta (ese “niño insepulto” a que aludió el poema “Oda con un lamento”)), según Hernán Loyola, «Neruda moderno / Neruda posmoderno», *América sin Nombre*, núm. 1 (*Neruda con la perspectiva de 25 años*), Universidad de Alicante, diciembre de 1999, págs. 21-32 (27).

3 El 20 de noviembre según Hernán Loyola (IV: 371); el 24 de diciembre según Julio Gálvez Barraza (*Neruda y España*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2003, pág. 45). Antes de que concluyera ese período argentino de convivencia aún elaborarían *Paloma por dentro*, textos de Neruda y dibujos de García Lorca que ambos obsequiaron a su amiga Sara Tornú, «la Rubia», esposa del escritor argentino Pablo Rojas Paz. Allí se encontraba «Severidad», poema donde Neruda ensayaba la agresividad con que en el futuro atacaría a sus enemigos literarios. Lo excluyó de la edición definitiva de *Residencia en la tierra* probablemente por consejo de Eandi, según se desprende de la carta que Neruda envió a éste desde Madrid el 14 de septiembre de 1935 (V: 973).

a su «conversión» política de 1936. Desde luego, en el desbloqueo sexual que tal vez plasmaron «Maternidad», «Material nupcial» y «Agua sexual», poemas escritos en Buenos Aires, no se aminoraron la tristeza y el dolor —«como un párpado atrocemente levantado a la fuerza / estoy mirando» (I: 322), se lee en el último de esos poemas— de alguien sabedor de que había «mucha muerte, muchos acontecimientos funerarios» en sus «desamparadas pasiones y desolados besos» (I: 319), como la «Oda con un lamento» permite comprobar.

García Lorca regresó a España a finales de marzo de 1934. El 5 de mayo Neruda llegaba a Barcelona, y a primeros de junio viajó a Madrid, donde fue recibido por el poeta granadino, y donde conoció en persona a Alberti, con quien había mantenido relación epistolar cuando buscaba editor para *Residencia en la tierra*. Desde entonces no cesaría en sus esfuerzos para radicarse en la capital. Lo hizo en agosto, con autorización del Cónsul General de Chile en Barcelona, Tulio Maquieira, aunque no consiguió establecerse de manera definitiva hasta comienzos de 1935, en la condición de Agregado Cultural de la Embajada de Chile, y sólo asumió las funciones de Cónsul tras el cese de Gabriela Mistral en ese cargo, ya en octubre de ese año (Gálvez Barraza, 2003: 80-85). Neruda nunca dejó de reconocer la fraternal acogida que le dispensaron los escritores españoles de su generación, en contraste con el vacío sentido durante los pocos días que permaneció en Madrid en 1927, de paso para Francia y el lejano Oriente (Cardoña Peña, 1955: 30-31). Lo cierto es que ahora contaba con un prestigio creciente, relacionable no tanto con los escasos poemas que había conseguido publicar en España —la *Revista de Occidente* había dado a conocer «Galope muerto», «Serenata» y «Caballo de los sueños»⁴— como por el éxito de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* en la edición pirata que la Editorial Tor había publicado en Buenos Aires en 1933, y que reiteraría en 1934 y fechas posteriores⁵. En sus versos podía encontrarse «un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta», según lo definió García Lorca al presentarlo en el recital poético que ofreció el 6 de diciembre de 1934 en la Universidad de Madrid (García Lorca, 1986, III: 464-465). Los poemas que seguía escribiendo en España avalaban esa opinión: «Para qué sirven los versos si no es para esa noche / en que un puñal amargo nos averigua, para ese día, / para ese crepúsculo, para ese rincón roto / donde el golpeado corazón del hombre se dispone a morir?» (I: 333), preguntaba Neruda precisamente al poeta y amigo en su «Oda a Federico García Lorca». Sus obsesiones personales no habían cambiado: «todo se cubre de un sabor mortal / a retroceso y humedad y herida» (I: 312), observaría en «La calle destruida» alguien que, «lleno de lodo y muerte» (I: 313), declaraba en «Melancolía en las familias» que viajaba y conocía la tierra y estaba triste: ambos poemas probablemente fueron escritos en Madrid, ya en 1935. Su situación familiar —el alejamiento de su esposa, la hidrocefalia de su hija Malva Marina— había justificado ya la escritura de «Enfermedades en mi casa», ese poema también madrileño que «sólo es un lamento, / solamente un lamento» (I: 318). No atenuaban la amargura de esa atmósfera el pasado que regresó en «Josie Bliss», ni el presente que dibujaban «El reloj caído en el mar» y «Vuelve el otoño», otros poemas españoles: «Si me preguntáis en dónde he estado / debo

4 Véase *Revista de Occidente*, XXVII, enero-febrero-marzo de 1930, págs. 332-336.

5 Concha Méndez y Manuel Altolaguirre publicarían ocho de esos poemas y «Una canción desesperada» en Pablo Neruda, *Primeros poemas de amor*, Madrid, Ediciones Héroe, 1936.

decir “Sucedre”. / Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras, / del río que durando se destruye» (I: 343), insistiría Neruda en «No hay olvido (sonata)», confirmando lo que parecía su inevitable destino poético.

Así pues, el clima político de la España republicana no encontraba eco en su labor creadora, a pesar de que, apenas llegado a Barcelona, la noticia de la muerte de Alberto Rojas Giménez, el poeta fundador de la revista *Claridad* —órgano de la Federación de Estudiantes en la que Neruda había colaborado desde Temuco, en 1920, y luego en Santiago—, le dio ocasión para recordar la militancia político-literaria de su pasado y para escribir el poema «Alberto Rojas Giménez viene volando». *Residencia en la tierra* acogería también «El desenterrado», inspirado por el Conde de Villamediana, quien también motivó la selección de sus versos que Neruda publicó en la revista *Cruz y Raya* bajo el título «En manos del silencio»⁶, buena prueba del interés por la literatura española que se había despertado en él. Para encontrar algún vago síntoma de cambio tal vez hubo que esperar hasta que a finales de 1934 o principios de 1935 escribió «Entrada a la madera», «Apogeo del apio» y «Estatuto del vino», los «tres cantos materiales» en que parecía acentuarse la peculiaridad «material» de su poesía que Eandi ya había advertido al celebrar algunos poemas de los incluidos en la edición inicial de *Residencia en la tierra*: «Especialmente “El fantasma del buque de carga”, donde usted se apropia, para el peculiar mundo de su poesía, las cosas exteriores, con su materia, sus olores, su apariencia. Ésta es, por lo demás, una particularidad de su arte, no bien precisada hasta ahora, me parece», le escribía en carta desde Buenos Aires, el 16 de abril de 1933 (Aguirre, 1980: 121). Se trataba, pues, de otra novedad relativa.

En abril de 1935 la editorial Plutarco publicó en Madrid los *Tres cantos materiales*, cedidos por Ediciones El Árbol (Cruz y Raya), que preparaba los volúmenes de *Residencia en la tierra*. Los poetas españoles, con excepciones escasas, rindieron así un homenaje a Neruda, en gran medida como compensación por los ataques que Pablo de Rokha y Vicente Huidobro dirigían en Chile contra él desde finales del año anterior, tras descubrirse la deuda con Rabindranath Tagore que mostraba el número 16 de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*⁷. En junio, en París, Neruda participaba como delegado de Chile en el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, junto a Raúl González Tuñón, delegado argentino, y Arturo Serrano Plaja, delegado español. Bien pudo descubrir allí que habían pasado los tiempos de la torre de marfil y que le esperaba una misión en la calle, como había explicado el

6 En el núm. 28 (suplemento), julio de 1935. Incluía un fragmento de la «Carta a D. Cristóbal de Heredia» (Madrid, 23 de agosto de 1622) en que Góngora daba noticia de la muerte del Conde, «El desenterrado» y la antología propiamente dicha. Esa misma revista había publicado «Visiones de los hijos de Albión» y «El viajero mental» de William Blake, con una nota previa de G. K. Chesterton, en traducción de Neruda (núm. 20, noviembre de 1934, págs. 85-109), y publicaría una selección suya de sonetos de Quevedo, precedida de algunos fragmentos «De las Epístolas y últimas cartas de D. Francisco de Quevedo» (núm. 33, diciembre de 1935, págs. 82-101). La guerra impidió que *Cruz y Raya* publicase una selección de liras de autores del siglo XVII que Neruda había preparado y que pensaba introducir con su poema «Discurso de las liras». Octavio Paz publicó las liras y el poema en México, en la revista *Taller*, VI, noviembre de 1939, págs. 69-91.

7 En advertencia a la edición realizada en Santiago por Ercilla en 1938, Neruda admitía o confirmaba que «el poema 16 es, en parte principal, paráfrasis de uno de Rabindranath Tagore, de *El jardinero*» (I: 1148). Sin firma, desde Madrid había difundido con anterioridad «Aquí estoy», feroz respuesta a sus rivales chilenos, «derrocas, patibulos, / vidobras» (IV: 375). Una versión de ese poema fue impresa en París por amigos del poeta, en 1938.

escritor francés René Crevel a los posibles invitados a ese Congreso cuando en abril viajó a Madrid en su busca (Gutiérrez Revuelta, 1995: 198), pero en sus poemas no dejó ningún testimonio claro de que sus inquietudes hubieran cambiado. Tampoco lo ofrecieron los cuatro números de la revista *Caballo Verde para la Poesía*⁸ que dirigió entre octubre de 1935 y enero de 1936. En su muy comentada presentación del número inicial, Neruda se pronunciaba a favor de una poesía deliberadamente impura, «gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley» (IV: 381). Cabe relacionar tales planteamientos con su conquista posterior de territorios que parecían reservados a la historia, a la geografía, a la botánica, a la zoología, al discurso político, pero en su momento fueron inseparables de las disputas con Juan Ramón Jiménez, de las críticas de éste hacia el «gran mal poeta» en cuya obra encontraba «algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos» (Jiménez, 1942: 122-123). El pronunciamiento de Neruda constituía sobre todo una defensa y una justificación de la obra realizada, y no se puede ignorar esa disputa entre la pureza y la impureza de la poesía a la hora de valorar la propuesta que se concretó en *Residencia en la tierra*. Al juzgar «muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero», y al encontrar en ello «el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico», Neruda hablaba de esa «especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo» (IV: 381) que él indudablemente sentía, atracción que había tenido sus últimas y más evidentes consecuencias en los «cantos materiales», y que determinaba también los gustos artísticos que manifestó en «El escultor Alberto», breve artículo que publicó el 14 de mayo de 1936 en el diario *El Sol* como comentario a la exposición que el toledano Alberto Sánchez presentaba entonces en Madrid (Hernández, 1995: 177-178). Neruda tampoco olvidaba su obra personal al invitar a la recuperación de la «melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco» (IV: 382). Por si quedaba alguna duda, volvió sobre sus preferencias pasadas y presentes en «Los temas», prólogo al número 2 de la revista, en noviembre del mismo año: «Como lava o tinieblas, como temblor bestial, como campanada sin rumbo, la poesía mete las manos en el miedo, en las angustias, en las enfermedades del corazón. Siempre existen afuera las grandes decoraciones que imponen la soledad y el olvido: árboles, estrellas. El poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario» (IV: 383). Probablemente seguía sin interesarse en la política o sin entender nada de ella, como tal vez explicó ante los reproches de Alberti a la línea seguida por la revista (Teitelboim, 2003: 194), ajena a la convulsa actualidad española de aquellos meses⁹.

8 El título remitía en parte a un proyecto anterior: «Con un español joven —José María Souviron— vamos a sacar una pequeña revista que se llamará *Caballo Verde*», anunciaba Neruda a Eandi desde Chile, el 28 de abril de 1933 (V: 968-969).

9 «Llegaba a la casa de las Flores el ruido de la poesía comprometida, el costado civil de la lírica albertiana, las preocupaciones a favor de la poesía social de González Tuñón, los primeros textos “comprometidos” de Miguel

El estallido de la guerra civil, en julio de 1936, impidió que llegase a salir un número más de *Caballo Verde para la Poesía*, al parecer ya preparado. En noviembre Neruda pasó a Francia, con «autorización» del gobierno chileno, probablemente molesto —su embajador en Madrid, Aurelio Núñez Morgado, mostraba una declarada simpatía por los rebeldes— porque el poeta y cónsul había leído su «Canto a las madres de los milicianos muertos» en Cuenca, el 12 de octubre, en un mitin organizado por la Federación Universitaria Hispanoamericana y la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Desde allí evocó a Federico García Lorca, «el defensor sonoro del corazón de España» (IV: 389), en la conferencia que impartió en París el 20 de enero de 1937, y, para nuevo disgusto de su gobierno, semanas después se afirmó en su postura: «Al situarme en la guerra civil al lado del pueblo español, lo he hecho en la conciencia de que el porvenir del espíritu y de la cultura de nuestra raza dependen directamente del resultado de esta lucha» (IV: 387), explicaba en el mensaje «A mis amigos de América», difundido en París y Madrid. Aún regresaría a España para participar en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas que él mismo había contribuido a organizar y que tuvo lugar en Valencia y Madrid en los primeros días de julio de 1937. Cuando en 10 de octubre de ese año desembarcó en Valparaíso, no sólo llevaba los poemas que en noviembre Ediciones Ercilla publicaría en Santiago bajo el título *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra (1936-1937)* —libro «comenzado en Madrid, 1936, y continuado en París y en el mar, 1937», que alcanzaría una dimensión legendaria con la edición realizada por Manuel Altolaguirre en el Monasterio de Monserrat, «Ejército del Este. Ediciones Literarias del Comisariado. MCMXXXVIII»—, sino también la actitud política definida que lo llevaría a defender sin descanso la causa de la República en la guerra civil española —en febrero de 1938 publicó en la prensa de Santiago «Tempestad en España», uno de sus mejores escritos sobre el tema— y a mantener una simultánea lucha sin cuartel contra las manifestaciones del fascismo que en Chile potenciaba la población de origen germano ganada para la causa de la Gran Alemania de Hitler: «Fuera de Chile los enemigos de la patria!» fue el título elocuente de un discurso leído en Temuco en mayo de 1938, cuando el poeta visitaba a su padre, gravemente enfermo. A ese fin se habían encaminado sus esfuerzos para poner en marcha la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura, cuya presidencia asumió tras su presentación pública en Santiago, el 7 de noviembre de 1937, y en cuyas actividades estuvo muy presente. Tanto en ellas como en la revista *Aurora de Chile*, órgano de la Asociación que empezó a publicarse en agosto de 1938 bajo la dirección del propio Neruda —en el número 1 hubo de lamentar la muerte de César Vallejo, atormentado en París por la tragedia española—, la ayuda a la España republicana fue una preocupación constante; también lo fue el apoyo decidido a la candidatura del Frente Popular, que en las elecciones del 25 de octubre de 1938 consiguió el triunfo para Pedro Aguirre Cerda y abrió así la posibilidad de que Chile se preocupase por la suerte de los vencidos en la guerra civil.

En marzo de 1939 Neruda inició un nuevo viaje a Europa, enviado por el gobierno de Aguirre Cerda para estudiar la posibilidad de acoger a algunos de los exiliados

Hernández —*Los hijos de la piedra*, el poema “Sonreídme”—, pero la residencia de Neruda seguía fluyendo hacia la angustia y la melancolía», resume Leonardo Romero Tobar, *Pablo Neruda en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Instituto de Estudios Madrileños del CSIC (Ciclo de Conferencias: americanos en Madrid), 1987, pág. 19.

españoles que ya se acumulaban en Francia. Mientras recababa la ayuda económica que necesitaba para su misión, pronunció en Montevideo la conferencia «España no ha muerto»¹⁰, cuando ya la evidencia de la derrota se había impuesto entre los republicanos tras ceder Barcelona al ejército franquista, el 26 de enero. Después, en Buenos Aires, hubo de lamentar la pérdida de Antonio Machado, muerto «al ver la noche, y la gota de sangre y la gota de sombra ocultar toda la luz de su patria» (IV: 431). En junio y en París asumiría su función de Cónsul Especial para la Inmigración Española, cuya consecuencia fundamental sería la salida del *Winnipeg* rumbo a Chile, cargado con dos mil españoles, el 4 de agosto de 1939. Durante las semanas que siguieron continuó desarrollando un trabajo constante a favor de los exiliados. En noviembre supo que su próximo destino sería México, como Primer Secretario de la Embajada de Chile en aquel país¹¹. Antes había de pasar algún tiempo en casa: el 1 de enero de 1940 llegó a Valparaíso, y de allí saldría meses después con rumbo a México, al puerto de Manzanillo, que lo vería desembarcar el 16 de agosto. En Santiago había dejado constancia de la alegría que le supuso reencontrar a Arturo Serrano Plaja y a Vicente Salas Viú, amigos de su vida literaria en España, y de su nostalgia de Vicente Aleixandre, de Rafael Alberti y de Miguel Hernández.

Cualesquiera que sean los indicios de cambio detectables en *Residencia en la tierra*, y sin perjuicio de la unidad atribuible a toda la obra de Neruda, la guerra civil española sin duda resultó determinante para que su trayectoria poética entrara en una nueva fase. En el número 5 de la revista *El Mono Azul*, órgano de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, el 24 de septiembre de 1936 apareció anónimo —se cuidaba aún su condición de diplomático neutral— el «Canto a las madres de los milicianos muertos», primer poema que permite comprobar la adopción de una actitud solidaria y combativa. Luego Neruda incluyó «Canto sobre unas ruinas» en el primero de los seis cuadernos de poesía que difundió en París con Nancy Cunard bajo el título *Los poetas del Mundo defienden al Pueblo Español*: «Esto que fue creado y dominado, / esto que fue humedecido, usado, visto, / yace —pobre pañuelo— entre las olas / de tierra y negro azufre» (I: 383), escribió allí, sin duda recordando a Rodrigo Caro y su «Canción a las ruinas de Itálica». Esos u otros poemas inspirados por la guerra se irían dando a conocer en España, en San José de Costa Rica y en Santiago de Chile. El 1 de julio de 1937, precisamente cuando estaba a punto de iniciarse el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, en el número 22 de *El Mono Azul* apareció «Es así», versión casi definitiva de «Explico algunas cosas», el célebre poema en que dejó el mejor testimonio de las razones que habían determinado su nueva actitud poética y política: «Venid a ver la sangre por las calles» (I: 371), fue la reiterada respuesta final para quienes preguntaran por los cambios acaecidos.

10 En Montevideo, en 1939, Ediciones AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) publicó en *Neruda entre nosotros* esa conferencia, precedida de «Presentación de Neruda», de Emilio Oribe, y de «Palabras en homenaje a Pablo Neruda», de Juan Marinello. Completaba el volumen «Quevedo adentro», una lectura muy personal del soneto «Amor constante más allá de la muerte», lectura determinada por las urgencias políticas del momento, pero también un testimonio más del gran interés de Neruda por Quevedo, «español de la misma estirpe que Cervantes y la Pasionaria» (IV: 451). En ese viaje Neruda escribió también el prólogo para el poemario *Canto*, que la uruguaya Sara de Ibáñez publicaría en Buenos Aires en 1940.

11 En julio de 1938, con ocasión de un homenaje que se ofreció en Santiago al presidente mexicano Lázaro Cárdenas, Neruda había leído el poema «México, México!», donde recordaba a los voluntarios de aquel país que luchaban en España del lado republicano (IV: 404-406).

La creación de la Alianza de Intelectuales de Chile respondía a esas exigencias, para sí y para los demás: «Nosotros los intelectuales, con absoluta conciencia, hemos determinado para nosotros mismos ese destino: el de ser testigos ardientes de nuestra época, y ese testimonio y esa vigilancia los realizamos como deber implacable dentro y fuera de nuestras fronteras» (IV: 409-410), declaraba en «La educación será nuestra epopeya», discurso pronunciado al conmemorar el 7 de noviembre de 1938 el aniversario de la Alianza, circunstancia que aprovechó para recordar la deuda contraída por todos con la España indomable que continuaba su lucha por la libertad. Alguna vez se mostró especialmente agresivo con quienes ignoraban ese deber: no se limitó a descalificar con singular dureza las referencias a la «cultura interior» o a la «convivencia espiritual» —«imponentes y dolorosos fantasmas vestidos de organdí» (IV: 421)— que habían hecho ilustres participantes en la Primera Conferencia Americana para la Cooperación Intelectual, reunida en Santiago en enero de 1939, sino que recordó a los asistentes el nombre de España que habían olvidado, al tiempo que exigía un humanismo contra los tiranos, una cultura para la libertad y una América sin harapos (IV: 422). Desde su llegada a Chile había aprovechado cuanta ocasión se le presentó —desde la apertura de una exposición de arte popular a la entrega de libros proscritos por la Alemania nazi a la Biblioteca Nacional de Santiago— para responder a esa exigencia. «No puedo, no puedo conservar mi cátedra de silencioso examen de la vida y del mundo, tengo que salir a gritar por los caminos y así me estaré hasta el final de mi vida», aseguró en su discurso «España no ha muerto» tras declararse poeta «el más ensimismado en la contemplación de la tierra», empeñado en romper «el cerco de misterio que rodea al cristal, a la madera y a la piedra», en escuchar «todos los sonidos que el universo desataba en la oceánica noche, en las silenciosas extensiones de la tierra o del aire» (IV: 427-428). Ese poeta ensimismado había sido, desde luego, el de *Residencia en la tierra*, que empezaba a sentir muy lejano: «El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado» (I: 1195), advertía al editar en 1939 *Las furias y las penas*, un largo poema de amor escrito en 1934; «... un día / palpitante de sueños / humanos, un salvaje / cereal ha llegado / a mi devoradora noche / para que junte mis pasos de lobo / a los pasos del hombre» (I: 364-365), explicaría una vez más en «Reunión bajo las nuevas banderas», que la revista *España Peregrina* dio a conocer en México, en 1940. Con otros posteriores, estos poemas conformarían la *Tercera residencia*, 1935-1945, que la Editorial Losada publicó en Buenos Aires en 1947.

Pero no todas las opciones nacidas en esos últimos años treinta encontrarían lugar en *Tercera residencia*. En noviembre de 1938, en su discurso «La educación será nuestra epopeya», Neruda declaró que durante ese año de lucha no había tenido tiempo para mirar de cerca «las estrellas, las plantas, los cereales, las piedras de los ríos y de los caminos de Chile» (IV: 408). No era del todo cierto. Su poesía siempre había estado profundamente enraizada en la naturaleza, pero a partir de ahora afrontaría el reto de ofrecer una visión concreta de la geografía americana, en relación con sus pobladores y con su historia, y quizá intuyó ese deber en Temuco, en el invierno austral de 1938¹², mientras descubría el agua que inundaba la tumba de su padre: «...esta agua terrible, esta agua salida de un imposible, insondable, extraordinario escondite, para enseñarme a mí

12 Había viajado hasta allí el 18 de agosto al saber que había muerto su «mamadre», Trinidad Candia Marverde, ocasión en la que escribió unos «Humildes versos para que descansen mi madre» (IV: 418-419). Su padre, José del Carmen Reyes, había fallecido el 7 de mayo.

su torrencial secreto, esta agua original y temible me advertía otra vez con su misterioso derrame mi conexión interminable con una determinada vida, región y muerte», hizo constar por entonces en «La copa de sangre» (IV: 418). Por entonces escribió también su «Oda de invierno al río Mapocho», publicada de inmediato en revistas de España, Chile y México. Para que el «Canto general de Chile», ya proyectado para aquellas fechas, adquiriera dimensión continental, se necesitarían nuevas experiencias y nuevas imágenes — sobre todo las de la etapa que iba a iniciar en México en agosto de 1940 —, pero ya en esos últimos años treinta pueden detectarse síntomas que anticipaban los hallazgos definitivos: «Aquí estamos en el Perú, en el remoto corazón de América. Nos rodea el viento de todas las regiones. El peruano vive sobre sus edades enterradas, sobre sus joyas sangrientas, y tiene tierra poderosa y ardiente para el porvenir. Del silencio saldrán muchas cosas ardientes» (IV: 441), hizo constar en el «Saludo a Uriel García» que leyó en Lima a fines de 1939 en homenaje a ese senador electo de la Coalición Obrera Peruana, como entreviendo la revelación que años más tarde le llevaría a escribir «Alturas de Macchu Picchu». El 7 de enero de 1940, en el homenaje que la Alianza de Intelectuales le brindó en Santiago (Gálvez Barraza, 2003: 241), recitó «Himno y regreso», significativo testimonio de sentimientos que conjugaban el compromiso político y la voluntad de arraigo: «Salí a encontrarte hijos por la tierra, / salí a cuidar caídos con tu nombre de nieve, / salí a hacer una casa con tu madera pura, / salí a llevar tu estrella a los héroes heridos. / Ahora quiero dormir en tu sustancia» (I: 638-639), explicaba a la patria recién reencontrada. Cuando el 10 de julio la Alianza lo despidió, Neruda aprovechó el acto para dar a conocer «Atacama», «Botánica», «Océano» y «Almagro» (luego «Los descubridores de Chile»). Por entonces intentaba transformar en poesía sólo la geografía y la historia de su país, pero con esos poemas, al concluir aquella década vertiginosa, los caminos que habían de conducir hasta *Canto general* (1950) ya estaban en buena medida iniciados.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Margarita (1980): *Pablo Neruda Héctor Eandi. Correspondencia durante «Residencia en la tierra»*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Alonso, Amado (1951, 2ª edición): *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cardona Peña, Alfredo (1955): *Pablo Neruda y otros ensayos*, México: Ediciones de Andrea.
- Gálvez Barraza, Julio (2003): *Neruda y España*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- García Lorca, Federico (1986): «Presentación de Pablo Neruda en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid». En *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo; prólogo de Jorge Guillén, Madrid: Aguilar, 1986 (edición del centenario), tomo III.
- Gutiérrez Revuelta, Pedro (1995): «El galope verde de Pablo Neruda». En *Nerudiana 1995*, Sassari, Asociación Internacional de Nerudistas, 197-213.
- Hernández, Mario: «Guerras literarias (1933-1936): Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda». En *Nerudiana 1995*, Sassari, Asociación Internacional de Nerudistas 166-183.
- Jiménez, Juan Ramón (1942): *Espanoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo (caricatura lírica), (1914-1940)*, Buenos Aires: Editorial Losada, 122-123.

- Loyola, Hernán (diciembre 1999): «Neruda moderno / Neruda posmoderno». En *América sin Nombre*, 1 (*Neruda con la perspectiva de 25 años*), Universidad de Alicante.
- Neruda, Pablo (1999-2002): *Obras Completas*. Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (1936): *Primeros poemas de amor*. Madrid: Ediciones Héroe.
- Romero Tobar, Leonardo (1987): *Pablo Neruda en Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Instituto de Estudios Madrileños del CSIC (Ciclo de Conferencias: americanos en Madrid), 19.
- Teitelboim, Volodia (2003): *Neruda. La biografía*, La Roda (Albacete): Ediciones Merán.

LITERATURA MEDIEVAL / SREDNJI VEK

LA CELESTINA O LA NEGACIÓN DE LA NEGACIÓN CELESTINA ALI NEGACIJA NEGACIJE

Julio Rodríguez Puértolas

Članek predstavi *Celestino* na podlagi analize odnosov med osebami in družbenim okoljem kot delo, ki kritično preiskuje novo življenjsko strukturo posameznikov v Španiji 15. stoletja, katere temelj niso več ideologije, na katerih je stal fevdalizem, vazalstvo, dvorna ljubezen, religiozna pobožnost in organicizem, ampak je njen temelj razvoj popredmetenja, odtujitve in razčlovečenja, ki izhajajo iz nove družbene stvarnosti kapitalizma.

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, Y DON JUAN MANUEL, INFANTE DE CASTILLA: DOS MIRADAS PARA UN MUNDO EN CRISIS; O LA LITERATURA COMO HERRAMIENTA JUAN RUIZ-ARCIPRESTE DE HITA IN DON JUAN MANUEL- KASTILJSKI INFANT: DVA POGLEDA NA SVET V KRIZI ALI LITERATURA KOT ORODJE

Matías Escalera Cordero

Pisanje in nasploh literarna ter umetniška besedila so ideološko orodje, ki izražajo in odgovarjajo na konkreten čas in zgodovinske okoliščine, v katerih nastajajo. V 14. stoletju so v Kastilji dve deli – *Grof Lucanor* (*El Conde Lucanor*) in *Knjiga o dobri ljubezni* (*El libro de buen amor*) – in dva avtorja (Don Juan Manuel in Arcipreste de Hita), ki s stališča različnih razredov in ideologij odgovarjata na povsem diametralno nasproten način na prihajanje nove družbene ureditve, podvrženi denarju in individualnim željam.

UNA LECTURA POLÍTICA DE LAS COPLAS DE HERNANDO DE VERA POLITIČNO BRANJE *COPLAS* HERNANDA DE VERE

César de Vicente Hernando

Študija ene najpomembnejših kastiljskih protestnih pesmi 15. stoletja nam kaže družbeni konflikt med gospodo in kmeti, ki ga Katoliška kralja nista znala razrešiti kot politični spopad. Pri tem Vera ne posega po običajnih moralističnih kritikah, ampak uporablja kot prikaz parabolo, ki je jednat in kratek traktat o izkoriščanju, ki ga podpira, in o moči. Tako zahteva družbeno reformo.

FICCIONES Y YERBAS SECRETAS EN *LAS COPLAS* DE JORGE MANRIQUE FIKCIJE IN SKRIVNOSTI V VERZIH JORGEJA MANRIQUEJA

Francisco Torrecilla del Olmo in Joaquín Calvo García

V verzih Jorgeja Manriqueja obstaja nekaj skrivnosti in manipulacij, ki delo *Verzi ob smrti Rodriga Manriqueja* (*Coplas hechas a la muerte de Rodrigo Manrique*) spreminjajo v delo z jasnimi propagandnimi nameni. Tako trdi Julio Rodríguez Puértolas, ki propagando razume kot pojav, ki bralcem s pomočjo literarnega zavračanja vsiljuje določen pogled na svet in dogodke.

EDAD CONFLICTIVA / NOVI VEK

EL NO IMPORTA DE ESPAÑA ŠPANSKI "VSEENO JE"

Julio Rodríguez Puértolas

Knjiga Francisca Santosa je s predstavitvijo dekadence in propada španskega imperija, ki ga je uničila lakota, korupcija, grozote, primer zavrnitve njegovega časa. Santosovo delo, predstavljeno v članku, kaže na nasprotja med zgodovinsko resničnostjo in sanjami ter nostalgijo tistega idealnega časa, v katerem ni bilo ambicij, krivde, hinavščine. V svojem besedilu najde Santos razloge za izjemno slabo stanje španske ekonomske in družbene realnosti.

LOS CERVANTES DE AMÉRICO CASTRO CERVANTESI AMÉRICA CASTRA

Juan Goytisolo

Članek je nadaljevanje temeljnih prispevkov América Castra k razpravam o Cervantesu; moramo se zavedati judovsko-arabske dediščine tako začetkov kot nastajanja del avtorja *Don Kihota*. Ta se konkretizira predvsem v pisanem, heterogenem in kompleksnem svetu, ki ga je Cervantes spoznal v času svojega ujetništva v Alžiriji in ki v veliki meri razjasni ekspanzijo njegove estetske moči, ko le-ta preseže nacionalni kontekst.

TEXTO LITERARIO E HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA: ALGUNAS CUESTIONES BÁSICAS LITERARNO BESEDILO IN DRUŽBENA ZGODOVINA KNJIŽEVNOSTI – NEKAJ OSNOVNIH VPRAŠANJ

Carlos Blanco Aguinaga

Notranje in zunanje dekodiranje morata biti sočasna pojava ene in iste dialektične operacije, trdi v svojem članku Carlos Blanco Aguinaga. Kar je zunanje, kar imenujemo kontekst, ni nekaj, kar bi preprosto obkrožalo besedilo kot izvenbesedilna realnost, v katero bi besedilo vstavili. Kot avtor pokaže na primeru podrobnega zunanjega in notranjega dekodiranja Quevedovega soneta, tako imenovani kontekst vedno deluje znotraj besedila kot sestavni del njegovega pomena. Torej literarnih besedil ne moremo interpretirati tako, kot da bi živela na robu Zgodovine.

LITERATURA DECIMONÓNICA / KNJIŽEVNOST 19. STOLETJA

FORTUNATA Y JACINTA: ENTRE LA LIBERTAD Y EL ORDEN *FORTUNATA IN JACINTA – MED SVOBODO IN REDOM*

Julio Rodríguez Puértolas

Članek je zgodovinsko-literarna interpretacija romana Benita Péreza Galdósa, ki ga Julio Rodríguez Puértolas deli na dva izrazito različna dela: v prvem analizira svobodnajško ozadje romana, ki se kaže v prvinski, skoraj živalski želji po osvoboditvi Fortunate, predstavnice ljudstva, in v svobodi, ki še nima imena. V drugem delu pa analizira družbeno mrežo, ki jo je skupaj z duhovščino spletla oligarhija in ki državo duši. Represija in cerkev skušata udomačiti Fortunatino željo po svobodi, saj vsi junaki, ki sistemu sledijo ali se mu upirajo, "zgodovino" romana doživljajo v ritmu Zgodovine resničnih dogodkov, ker gre za neuspeh španske liberalne revolucije.

GALDÓS, DEMÓCRATA Y REPUBLICANO GALDÓS, DEMOKRAT IN REPUBLIKANEC

Víctor Fuentes

Prispevek na podlagi analize časopisnih člankov in manifestov, ki jih je podpisal avtor *Fortunate in Jacinte* (*Fortunata y Jacinta*), ter na podlagi Galdósove udeležbe na različnih političnih srečanjih reziskuje njegovo progresivno politično radikalizacijo republikanizma in socializma.

EL AMOR, LA ESPINA CLAVADA Y LA ANGUSTIA EN ROSALÍA DE CASTRO

LJUBEZEN, TRN V SRCU IN TESNOBA PRI ROSALÍJI DE CASTRO

Iris M. Zavala

Romantična ljubezen išče nemogoče, ko želi iz dveh napraviti Enega. Tako pride do kulture solz, podrobnega opisovanja odsotnosti, skrbi, tesnobe. Sentimentalni roman se spremeni v pogrošni roman. Roman, drama in lirika razkrivajo čustva tega neustavljivega občutja, ki obljublja srečo brez konca. Horizont romantike je subjektivnost, ki prevladuje v tedanjem času, in ljubezen je spiralna sila, v katero čas potegne vse. Pri Rosalíji de Castro se dialektično gibanje modernosti ironično obrne proti integriteti duše in želji po resnici. Zato se iz same sebe norčuje in dvomi. Bolečina in strah se zlijeta, postaneta celo samozavedanje.

EL CABALLERO ENCANTADO: UNA (RE)VISIÓN DEL QUIJOTE *ZAČARANI VITEZ – (RE)VIZIJA DON KIHOTA*

Carolina Fernández Cordero

Pomen Cervantesa in njegovega *Don Kihota* na Galdósovo ustvarjalnost se zdi nepregledljiv. Romanopisec Galdós in njegovi številni junaki so v svojem bistvu donkihotski. V njegovem zadnjem romanu, *Začarani vitez* (*El caballero encantado*) iz leta 1909, je Cervantesov pečat tako izrazil, da se delo zdi priredba njegovih motivov, ki se nanašajo na dekadentno Španijo iz začetka dvajsetega stoletja. Vendar nekateri kritiki menijo, da roman ne presega »starostnega izdelka«, kot ga je označil José Schraibman.

RECUERDOS Y MEMORIAS EN LOS ÚLTIMOS EPISODIOS NACIONALES DE GALDÓS

SPOMINI IN SPOMINJANJA V ZADNJIH ROMANIH GALDÓSOVIH NACIONALNIH EPIZOD (*EPISODIOS NACIONALES*)

Francisco Muñoz Marquina

V zadnjih osmih romanih *nacionalnih epizod* so opisani večinoma zgodovinski dogodki, ki jih je doživljal mladi Galdós kot novinar začetnik ob koncu vladanja Elizabete II., v času prve republike in na začetku ponovne vzpostavitve kraljevine. V teh romanih se prepletajo zgodovina, življenje in fikcija, a brez nostalgije. Galdós je že popolnoma predan republikanskim ciljem in epizode piše ne več samo kot zgodovinske, ampak tudi kot politične romane, namenjene svojim sodobnikom.

LITERATURA CONTEMPORÁNEA / SODOBNA KNJIŽEVNOST

LA LITERATURA MARGINADA, EL PAPEL DE LA CRÍTICA Y OTRAS CUESTIONES MARGINALIZIRANA KNJIŽEVNOST, VLOGA KRITIKE IN DRUGA VPRAŠANJA

Julio Rodríguez Puértolas

Besedilo govori o ideoloških motivacijah, zaradi katerih so nekatera literarna dela prisotna oziroma odsotna v uradnih literarnih zgodovinah. Ob hitrem pregledu teh "uradnih" zgodovin izstopajo najbolj pričakovane odsotnosti, kakor tudi manipulacija, prisotna pri izdaji besedil od srednjega veka do današnjih dni, ter razne ideološke cenzure, ki jih je doživela španska književnost. Za konec se ponovno proučijo "kulturni" temelji, na katerih je bila zasnovana cenzura književnosti med frankizmom.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DE LA ESCENA ESPAÑOLA DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA MOTIVI IN STRATEGIJE DOGAJANJA MED DRUGO ŠPANSKO REPUBLIKO

Ángel Berenguer

Sodobni svet, individualni Jaz se sooča z novim, spremenljivim in vedno bolj kompleksnim okoljem, kar povzroča med njima odnos napetosti. Sodobni Jaz oblikuje strategije odgovorov na napade okolja, ki se udejanjajo na vseh področjih ustvarjanja, kjer se Jaz povezuje z okoljem: znanost, ekonomija, politika, umetniško izražanje. Članek predstavlja različne odgovore, ki so jih na okolje, v katerem so živeli, dali avtorji španske dramatike v času druge republike v tridesetih letih 20. stoletja.

LECTURA DE MACHADO: EL TAPIZ DE LA VERDAD BRANJE MACHADA: TKANJE RESNICE

Fernando López Menéndez in Alicia Martínez Martínez

Ob pozornem branju besedil, ki jih je Antonio Machado napisal med špansko državljansko vojno ugotovimo, da gre za besedila, prežeta s trdnim etičnim in osebnim prepričanjem. Celotno pesniško in prozno delo govori o pesnikovem zavedanju skupne prihodnosti človeštva, o njegovem dojemanju ljudstva kot stvaritelja kulture v nasprotju z elitističnim stališčem, za katerega se zavzema Ortega y Gasset, ki ljudstvo istoveti z množico, o trdnem prepričanju, da morajo intelektualci odigrati aktivno vlogo skupaj z ljudstvom. Avtor članka nas opozarja, da gre za pesnika, ki je leta 1936 hotel ostati zvest sam sebi in španskemu ljudstvu.

FASCISMO Y VANGUARDIA. INTRODUCCIÓN A LA PRODUCCIÓN IDEOLÓGICA DE LA PEQUEÑA BURGUESÍA FAŠIZEM IN AVANTGARDA – UVOD V IDEOLOŠKO PRODUKCIJO MALOMEŠČANSTVA

David Becerra Mayor

Članek poskuša pokazati, da sta tako zgodovinsko kot umetniško dejstvo rezultat zgodovine v pomenu radikalne zgodovinskosti, se pravi, da gre za zgodovino v marksističnem pomenu razrednih bojov. S tem se v članku pokaže, da sta tako fašizem kot avantgarda hkrati nadstrukturen rezultat malomeščanske ideologije, ki reagira proti liberalnemu kapitalizmu, ta pa utrjuje svoje mehanizme proizvodnje v družbeni ali temeljni infrastrukturi.

PAPELES PROHIBIDOS DEL FASCISMO EN ESPAÑA PREPOVEDANI DOKUMENTI O FAŠIZMU V ŠPANJI

José Antonio Fortes

V trenutku, ko je v poslanski zbornici pred vrati sprejetje zakona o zgodovinskem spominu, je še vedno brez dvoma veliko nepojasnjenih točk v zvezi z delovanjem intelektualcev pri podpiranju fašistične represije. Težave, na katere naletijo raziskovalci, imajo različne vzroke: od pomenljivega izginotja določenih dokumentov do nezaslišanega ponarejanja, pri čemer ne smemo pozabiti, da so dokumenti klasificirani kot državna skrivnost. Lahko torej govorimo o nekakšnem dokončnem zakonu za španski fašizem? Analiza primera Camila Joséja Cele lahko pomaga najti odgovor.

LITERATURA HISPANOAMERICANA / HISPANOAMERIŠKI LITERATURA

MANUEL COFIÑO, O LA SUPERACIÓN DE LO REAL- MARAVILLOSO (1978) MANUEL COFIÑO ALI PRESEGANJE REALNO-ČUDEŽNEGA

Julio Rodríguez Puértolas

Novi hispanoameriški roman začne izhajati okoli leta 1940. Njegov temeljni steber je teorija realno-čudežnega, ki jo je predstavil in kasneje tudi udejanil v svojih romanih Alejo Carpentier. Razvoj te usmeritve in realnosti, ki iz nje izhaja, pa sili k iskanju novih izraznih poti. Te naj pričajo o boju milijonov žensk in moških za boljšo družbo. Kubanski romanopisec Manuel Cofiño v svojem romanu "La última mujer y el próximo combate" ("Zadnja ženska in naslednja bitka") v iskanju revolucionarne kontinuitete izhaja iz del velikih mojstrov.

LA REALIDAD COMO MATERIA NOVELABLE: ALEJO CARPENTIER

STVARNOST KOT ROMANOPISNA MATERIJA: ALEJO CARPENTIER

Raquel Arias Careaga

Stvarnost – razumljena kot oblika védenja, osvobojena deformacij, ki jim je podvržena zaradi fikcije, vsiljene s strani Moči – postane kritični realizem, katerega temeljni namen je spremeniti celotno stvarnost, vključno z utopijami, sanjami, domišljijo in norostjo. Takšen pogled Carpentiera povezuje s celovitima opazovalcema sveta, z Galdósom in Cervantesom. Alejo Carpentier je po svojem bivanju v Parizu in po sprejetju nadrealizma pripravljen ustvariti takšen pogled na svet in o njem pripovedovati z lastnim pripovednim izrazom.

LA ACTIVIDAD POÉTICA DE NERUDA EN LOS AÑOS TREINTA

PESNIŠKA DEJAVNOST PABLA NERUDE V TRIDESETIH LETIH

Teodosio Fernández

Pesniška pot Pabla Nerude vodi od globokega in bolečega intimizma, pesnika, poglobljenega vase, prek zavzemanja za “nečisto” liriko do zavedanja, da so časi slonokoščenega stolpa minili in da se mora lotiti “dela na ulici”. Njegovo jasno in brez-pogojno zavzemanje za ljudi, podpora republiki v španski državljanski vojni in pomoč, ki jo je nudil izseljenim po končani vojni pričajo o Nerudovem stališču. Ta usmeritev, ki se najbolje izraža v delu “Residencia en la tierra”, je spremenila Nerudovo poezijo. Avtor članka poudarja, kako se je Pablo Neruda začel zavedati, da sanje niso dovolj in da morajo intelektualci biti goreče priče svojega časa. Ta globoka preobrazba pesniškega glasu doseže svoj vrhunec leta 1950 v pretresljivi “Splošni pesnitvi” (“Canto general”)

SUMARIO / VSEBINA

Nota de los editores / <i>Uredniške uvodne besede</i>	5
“1 de Abril, 1972” (Poema / Pesem)	7
Bernardo Almería y Ricardo Laredo ENTREVISTA a Julio Rodríguez Puértolas (Intervju)	9
Literatura medieval / Srednji vek	13
Julio Rodríguez Puértolas LA CELESTINA O LA NEGACIÓN DE LA NEGACIÓN CELESTINA ALI NEGACIJA NEGACIJE	17
Matías Escalera Cordero JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, Y DON JUAN MANUEL, INFANTE DE CASTILLA: DOS MIRADAS PARA UN MUNDO EN CRISIS; O LA LITERATURA COMO HERRAMIENTA JUAN RUIZ-ARCIPRESTE DE HITA IN DON JUAN MANUEL-KASTILJSKI INFANT: DVA POGLEDA NA SVET V KRIZI ALI LITERATURA KOT ORODJE	35
César de Vicente Hernando UNA LECTURA POLÍTICA DE LAS COPLAS DE HERNANDO DE VERA POLITIČNO BRANJE COPLAS HERNANDA DE VERE	45
Francisco Torrecilla del Olmo in Joaquín Calvo García FICCIONES Y YERBAS SECRETAS EN LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE FIKCIJE IN SKRIVNOSTI V VERZIH JORGEJA MANRIQUEJA	59
Edad Conflictiva / Novi vek	67
Julio Rodríguez Puértolas EL NO IMPORTA DE ESPAÑA ŠPANSKI “VSEENO JE”	69
Juan Goytisolo LOS CERVANTES DE AMÉRICO CASTRO CERVANTESI AMÉRICA CASTRA	83
Carlos Blanco Aguinaga TEXTO LITERARIO E HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA: ALGUNAS CUESTIONES BÁSICAS LITERARNO BESEDILO IN DRUŽBENA ZGODOVINA KNJIŽEVNOSTI – NEKAJ OSNOVNIH VPRAŠANJ	89
Literatura decimonónica / Književnost 19. stoletja	101
Julio Rodríguez Puértolas FORTUNATA Y JACINTA: ENTRE LA LIBERTAD Y EL ORDEN FORTUNATA IN JACINTA – MED SVOBODO IN REDOM	103
Víctor Fuentes GALDÓS, DEMÓCRATA Y REPUBLICANO GALDÓS, DEMOKRAT IN REPUBLIKANEC	121

Iris M. Zavala	
EL AMOR, LA ESPINA CLAVADA Y LA ANGUSTIA EN ROSALÍA DE CASTRO	
LJUBEZEN, TRN V SRCU IN TESNOBA PRI ROSALÍJI DE CASTRO.....	139
Carolina Fernández Cordero	
EL CABALLERO ENCANTADO: UNA (RE)VISIÓN DEL QUIJOTE	
ZAČARANI VITEZ – (RE)VIZIJA DON KIHOTA.....	143
Francisco Muñoz Marquina	
RECUERDOS Y MEMORIAS EN LOS ÚLTIMOS EPISODIOS NACIONALES DE GALDÓS	
SPOMINI IN SPOMINJANJA V ZADNJIH ROMANIH GALDÓSOVIH NACIONALNIH EPIZOD (EPISODIOS NACIONALES).....	151
Literatura contemporánea / Sodobna književnost.....	169
Julio Rodríguez Puértolas	
LA LITERATURA MARGINADA, EL PAPEL DE LA CRÍTICA Y OTRAS CUESTIONES	
MARGINALIZIRANA KNJIŽEVNOST, VLOGA KRITIKE IN DRUGA VPRAŠANJA.....	173
Ángel Berenguer	
MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DE LA ESCENA ESPAÑOLA DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA	
MOTIVI IN STRATEGIJE DOGAJANJA MED DRUGO ŠPANSKO REPUBLIKO.....	187
Fernando López Menéndez in Alicia Martínez Martínez	
LECTURA DE MACHADO: EL TAPIZ DE LA VERDAD	
BRANJE MACHADA: TKANJE RESNICE.....	203
David Becerra Mayor	
FASCISMO Y VANGUARDIA. INTRODUCCIÓN A LA PRODUCCIÓN IDEOLÓGICA DE LA PEQUEÑA BURGUESÍA	
FAŠIZEM IN AVANTGARDA – UVOD V IDEOLOŠKO PRODUKCIJO MALOMEŠČANSTVA.....	211
José Antonio Fortes	
PAPELES PROHIBIDOS DEL FASCISMO EN ESPAÑA	
PREPOVEDANI DOKUMENTI O FAŠIZMU V ŠPANJI.....	227
Literatura hispanoamericana / Hispanoameriški literatura.....	239
Julio Rodríguez Puértolas	
MANUEL COFIÑO, O LA SUPERACIÓN DE LO REAL-MARAVILLOSO (1978)	
MANUEL COFIÑO ALI PRESEGANJE REALNO-ČUDEŽNEGA.....	241
Raquel Arias Careaga	
LA REALIDAD COMO MATERIA NOVELABLE: ALEJO CARPENTIER	
STVARNOST KOT ROMANOPISNA MATERIJA: ALEJO CARPENTIER.....	251
Teodosio Fernández	
LA ACTIVIDAD POÉTICA DE NERUDA EN LOS AÑOS TREINTA	
PESNIŠKA DEJAVNOST PABLA NERUDE V TRIDESETIH LETIH.....	261

NORMAS EDITORIALES

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán o gallego. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

- a) Texto en el formato Microsoft Word for Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.
- b) Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.
- c) Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente Times New Roman en cuerpo 10.
- d) Todas las citas estarán acompañadas de su referencia bibliográfica, apellido del autor, año de publicación, número de página(s).
- e) Notas siempre al pie de página.
- f) El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas.

Ejemplos:

Arcipreste de Hita (1994): *Libro de buen amor*.

Alberto Bleca (ed.).

Madrid: Cátedra.

Rojo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español».

En: *Verba*, 1, 68–149.

- g) Número de páginas del artículo: máximo de quince.

2. Envíe su artículo por correo electrónico

(verba.hispanica@ff.uni-lj.si) o impreso junto con la versión en disquete hasta los finales del mes de mayo del año corriente.

3. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

4. Las colaboraciones en la revista *Verba Hispanica* no serán remuneradas 207

- Texto en el formato Microsoft Word para Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.
- Notas siempre al pie de página.
- Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entrecomillas.
- Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente Times New Roman en cuerpo 10.
- Todas las citas estarán acompañadas de su referencia bibliográfica, apellido del autor, año de publicación, número de página(s).
- El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas.

Ejemplos:

Ruiz, J., Arcipreste de Hita (1994): *Libro de buen amor*. Alberto Bleca (ed.). Madrid: Cátedra.

Rojo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español».

En: *Verba*, 1, 68–149.

- Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un resumen de ocho a quince líneas.
- Número de páginas del artículo: máximo de quince.



tierradenadie
ediciones

www.tierradenadieediciones.com

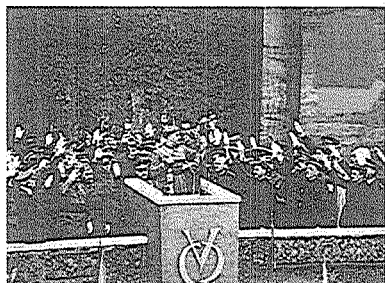
YOUKALI

revista crítica de las artes y el pensamiento

www.youkali.net

Libros que son herramientas para la transformación social

Las prácticas sociales, una introducción a P. Bourdieu (Alicia B. Gutiérrez)
Aviso a los vivos sobre la muerte que los gobierna... (Raoul Vaneigem)
La guerra literaria (José Antonio Fortes)
La voz común. Una poética para recuperar la vida (Antonio Orihuela)
Cuerpos, masas, poder. Spinoza y sus contemporáneos (Warren Montag)
Transformaciones del trabajo desde una perspectiva feminista.
Producción, reproducción, deseo, consumo (Laboratorio Feminista)
Tratado de los tres impostores. Moisés, Jesucristo, Mahoma (anónimo)
Construir lo común, construir comunismo (Juan Pedro García del Campo)
Contra la ética. Por una ideología de la igualdad social (Aurelio Sainz Pezonaga)
La (re)conquista de la realidad. La novela, la poesía
y el teatro del siglo presente (coordina Matías EscaleraCordero)
Atlas histórico de la Filosofía. Desde el mundo griego hasta los inicios
de la Ilustración (Manuel Montalbán García y Juan Pedro García del Campo)



AKAL / BÁSICA DE BOLSILLO

HISTORIA DE LA LITERATURA FASCISTA ESPAÑOLA

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS

HISTORIA DE LA LITERATURA FASCISTA ESPAÑOLA

JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS

SEGUNDA EDICIÓN
CORREGIDA Y AUMENTADA



EL NUDO DE LA RED

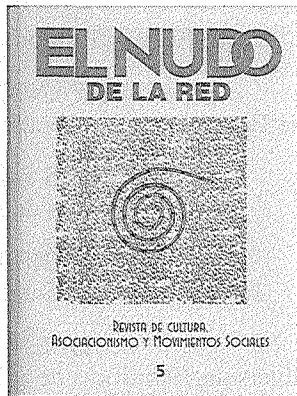
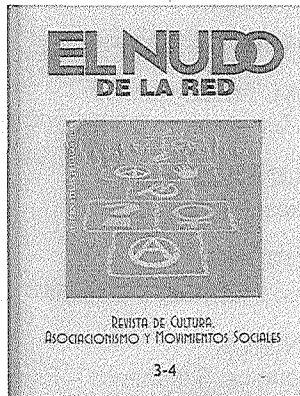
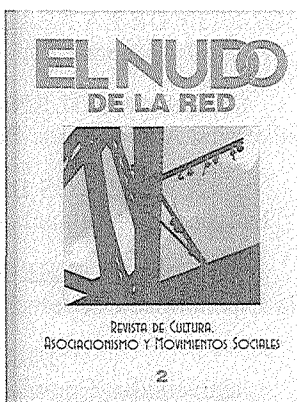
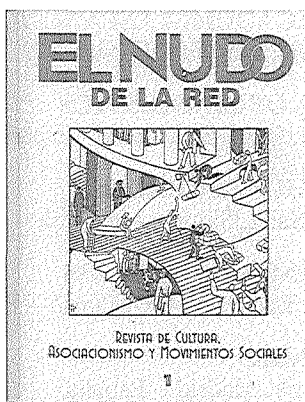
Nº 1. LAS ASOCIACIONES CULTURALES Y EL RECOMIENZO DE LA CRÍTICA

Nº 2. FORO SOCIAL DE LAS ARTES

Nº 3-4. ALTERNATIVAS PEDAGÓGICAS

Nº 5. PERSPECTIVAS DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Nº 6. ¿QUÉ SERVICIOS PÚBLICOS? (EN PRENSA)



REVISTA DE CULTURA,
ASOCIACIONISMO Y MOVIMIENTOS SOCIALES

Pedidos:

COORDINADORA DE ASOCIACIONES CULTURALES DE MADRID

c/ Santa Julia, 11; 28053 Madrid

Teléfono: 91-477-38-87

Correo electrónico: coacum@anit.es

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

ALJAMÍA

Universidad de Oviedo – España

ANALECTA MALACITANA

Universidad de Málaga, Málaga – España

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

Universidad de Extremadura, Cáceres – España

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid – España

CATALAN JOURNAL OF LINGUISTICS

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona – España

CUADERNOS DE HUMANIDADES

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid – España

EDAD DE ORO

Universidad Autónoma, Madrid – España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Universidad de Alicante – España

ESTUDIS ROMANICS

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona – España

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

IBEROAMERICANA

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

IBERO-AMERICANA PRAGENSIA

Univerzita Karlova, Praga – República Checa

LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

MOENIA

Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela – España

OLIVAR

Universidad Nacional de La Plata, La Plata – Argentina

PHILOLOGICA CANARIENSIA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas – España

PRAGMALINGÜÍSTICA

Universidad de Cádiz, Cádiz – España

REALE

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

Universidad Complutense de Madrid, Madrid – España

REVISTA DE LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria – España

REVISTA DE LEXICOGRAFÍA

Universidade da Coruña, A Coruña – España

REVISTA DE LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA

Universidad de Concepción – Chile

REVISTA DE LITERATURA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

SENDEBAR

Universidad de Granada, Granada – España

STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá – Colombia

TROPELÍAS

Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

VERBA HISPANICA, XV/a ISSN 0353-9660

Izdala in založila Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik / *Directoras*: Branka Kalenić Ramšak

Jasmina Markič

Tajnica uredništva / *Secretaria de la redacción*: Marjeta
Prelesnik Drozg

Vse dopise nasloviti na / *Se ruega enviar toda correspondencia a:*

UREDNIŠTVO REVIJE VERBA HISPANICA

ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI

FILOZOFSKA FAKULTETA

AŠKERČEVA 2

SI-1000 LJUBLJANA

ESLOVENIA

fax: +386 1 425 9337

tel.: +386 1 241-1406

verba.hispanica@ ff.uni-lj.si

Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por departamentos e instituciones de estudios hispánicos

Priprava za tisk / *Preparación para la imprenta*:

Tisk / *Imprenta*: MediaPrint s.p., Ljubljanska cesta 1, 1233 Dob y
Xiana Color Gráfico C/ Depósitos, 24 (Getafe)