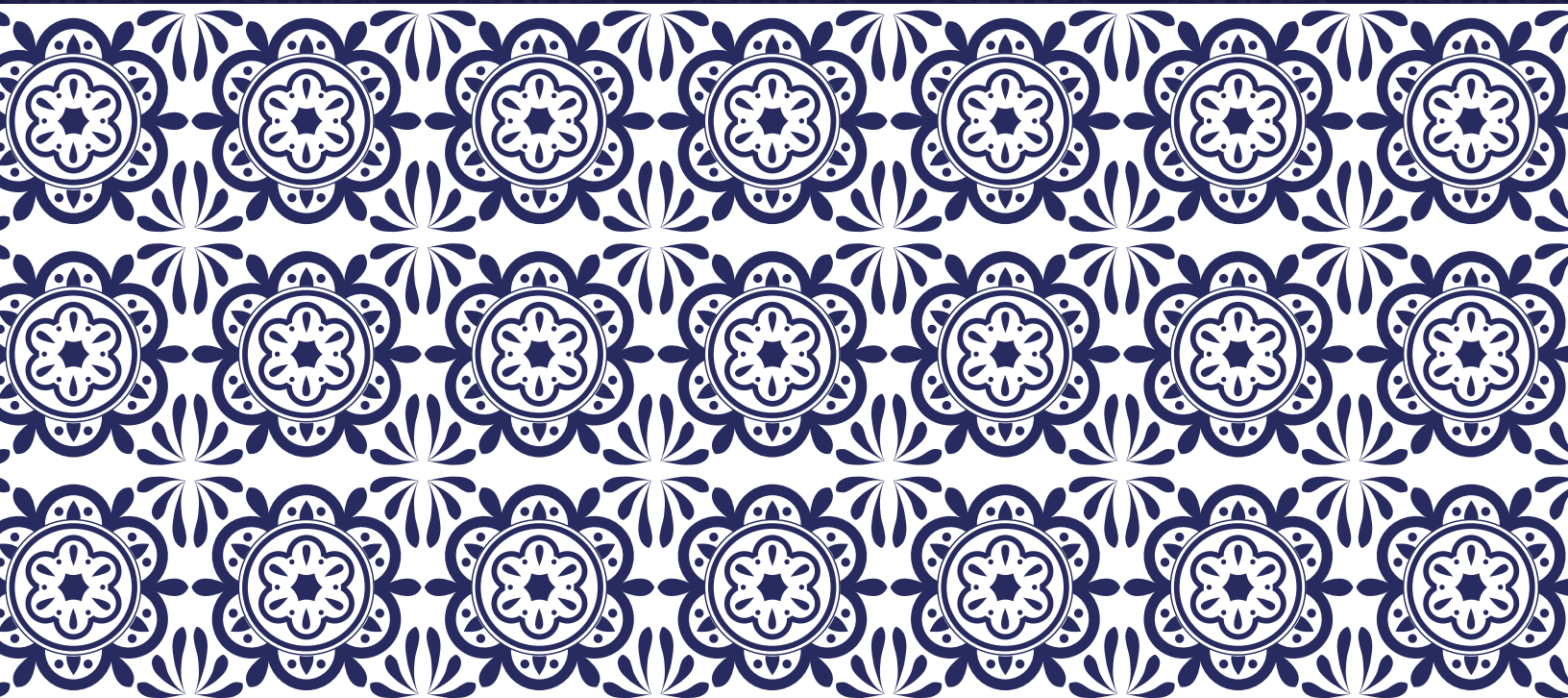




Nuevas Glosas





**Nuevas
Glosas**



Nuevas Glosas

Número 1, enero 2021

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Directores Editoriales

Georgina Barraza Carbajal | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
José María Villarías Zugazagoitia | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Secretarios de Redacción

Jessica América Gómez Flores | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Fernando Trejo Madrigal | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Comité Editorial

Jorge Gutiérrez Reyna | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Daniel Gutiérrez Trápaga | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
José Sabás Medrano Calderón | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Mariana Ozuna Castañeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Margarita Palacios Sierra | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Alan Emmanuel Pérez Barajas | Universidad de Colima (México)
Eugenia Revueltas Acevedo | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Armando Octavio Velázquez Soto | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios **Número 1, enero 2021**

Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios, número 1, enero 2021, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.nuevasglosas@filos.unam.mx». Dirección web: «<http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevasglosas>». Editores responsables: Dra. Georgina Barraza Carbajal y Dr. José María Villarías Zugazagoitia. Reserva de Derechos al uso Exclusivo: 04-2019-030117172600-203. ISSN: en trámite. Publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP. El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a «revista.nuevasglosas@filos.unam.mx». La revista *Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Diseño de logotipo y tipografías: Cristóbal Henestrosa | Diseño de portada e interiores: Alejandra Torales

Contenido

ARTÍCULOS

Los indigenismos en el <i>Florilegio medicinal</i> de Juan de Esteyneffer (1712) JOSÉ LUIS RAMÍREZ LUENGO	7
“Cuadernos de coca”: los trabajadores del narcotráfico en <i>Mariposa blanca</i> (1990) de Tito Gutiérrez ALBERTO FONSECA	26
Motivos caballerescos en <i>El vasauro</i> de Pedro de Oña: el <i>requerimiento amoroso</i> y la <i>penitencia de amor</i> AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	46
El simbolismo del viento y la luna en el <i>Romancero gitano</i> JUAN MANUEL VADILLO COMESAÑA	74
El espacio, el mito y el laberinto en <i>Beatus Ille</i> de Antonio Muñoz Molina ROBERTO JAVIER ACUÑA GUTIÉRREZ	98
La descomposición del lenguaje y la extinción de la literatura en la narrativa breve de José María Merino CLAUDIA CABRERA ESPINOSA	121
La épave en dos novelas de Juan Benet HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES	142

RESEÑAS

Decir y no decir: una aproximación sobre implicatura convencional.

Reseña de FERNÁNDEZ RUIZ, Graciela. (2018).

Decir sin decir: implicatura convencional y expresiones que la generan en español. México: El Colegio de México.

ENRIQUE MELÉNDEZ ZARCO

166

Géneros para la conversación pública: el diálogo y la carta.

Reseña de OZUNA CASTAÑEDA, Mariana. (2018). *La forma de las ideas.*

Géneros literarios en la folletería. Nueva España 1808-1820. México:

Universidad Nacional Autónoma de México; Trama Editorial.

ESTHER MARTÍNEZ LUNA

172

ARTÍCULOS

Los indigenismos en el *Florilegio medicinal* de Juan de Esteyneffer (1712)¹

Indigenisms in Juan de Esteyneffer's *Florilegio medicinal* (1712)



JOSÉ LUIS RAMÍREZ LUENGO

Universidad Autónoma de Querétaro | México
joseluis.ramirezluengo@gmail.com

Resumen

El presente trabajo procura analizar los indigenismos léxicos que aparecen en la primera parte del *Florilegio medicinal* del jesuita Juan de Esteyneffer, obra que se publica por primera vez en la Ciudad de México en los inicios del siglo XVIII (1712) y tiene múltiples reediciones durante todo el siglo. Los objetivos fundamentales que se buscan en este trabajo son cuatro: a) listar todos los indigenismos que Esteyneffer utiliza en el primer libro de su *Florilegio*; b) clasificar tales indigenismos desde diversos puntos de vista (origen etimológico, campos léxicos, etc.); c) analizar el grado de incorporación de algunos de los indigenismos en el español de la época; y d) indicar qué voces muestran su primera datación en esta obra. El propósito final es conseguir una visión más amplia y completa del léxico que durante el Siglo Ilustrado emplean los profesionales de la medicina en las diferentes regiones del Nuevo Mundo.

Palabras clave: historia del español de América, siglo XVIII, léxico, indigenismo, medicina

Abstract

This paper aims to analyse the lexical indigenisms which appear in the first part of Juan de Esteyneffer's *Florilegio medicinal*, a book that is published for the first time in Mexico City at the beginning of the 18th century and has several reprints during all the century. The primary purposes of this paper are four: a) to list all the indigenisms that Esteyneffer uses in the first book of his *Florilegio*; b) to classify these indigenisms from different points of view (etymological origin, lexical fields, etc.); c) to analyse the degree of incorporation of some indigenisms in 18th century Spanish; and d) to show which lexical items find their oldest dating in this work. The final goal is to achieve a fuller view of the lexicon that medical professionals use in different regions of the New World during the 18th century.

Keywords: History of Latin American Spanish, 18th century, lexicon, indigenism, medicine

¹ Este trabajo se encuadra dentro del proyecto *Estudio de las tradiciones discursivas y su evolución en un corpus textual de obras médicas del siglo XVIII* (FFI2015-70721-P), dirigido por la Profa. Gómez de Enterría (Universidad de Alcalá), y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

Como es más que sabido, la incorporación de la realidad americana en el ámbito cultural occidental a partir de 1492 tiene consecuencias en todos los órdenes de la vida, y no se escapan de este aserto —ni serán las de menor importancia— las implicaciones que tienen que ver con la medicina: en efecto, el contacto de los españoles con las prácticas médicas propias de los pueblos originarios americanos, así como la apropiación por su parte de los riquísimos conocimientos de éstos acerca de las propiedades curativas de la naturaleza autóctona, van a producir un auténtico cambio en lo que tiene que ver con los métodos y los tratamientos por medio de los cuales se va a luchar contra las distintas enfermedades, algo que tendrá como corolario la aparición de numerosos tratados de contenido médico en diferentes zonas del Nuevo Mundo desde el mismo siglo XVI.²

Por supuesto, el ámbito lingüístico no va a permanecer de ningún modo ajeno a estos procesos de transformación que afectan al mundo de la medicina, sino que, muy al contrario, se va a ver claramente influido por ellos, específicamente en lo que se refiere al vocabulario propio de la disciplina: salta a la vista que la incorporación de nuevos productos y nuevas técnicas antes desconocidas implica también la creación de vocablos novedosos que las denominen, de manera que a lo largo de la época colonial se constata en el discurso médico americano un proceso de ampliación léxica que, coincidente con el que está teniendo lugar en España en estos mismos momentos (Gómez de Enterría, 2012: 79), presenta, sin embargo, sus propias especificidades en forma de voces concretas que de algún modo lo caracterizan y que, por tanto, se pueden denominar *americanismos* dentro de este léxico de especialidad (Ramírez Luengo, 2015: 308).

A este respecto, se debe señalar que tales elementos caracterizadores del discurso médico americano pueden tener orígenes etimológicos muy diversos,³ pero entre ellos destacan —como no podía ser de otro modo— los que constituyen préstamos de las lenguas autóctonas del continente: en efecto, la necesidad de nombrar productos propios de las tierras americanas que no tienen correlato en Europa obliga a los españoles a emplear en numerosas ocasiones lo que se ha denominado la *estrategia léxica de incorporación* (Ramírez Luengo, 2017b: 605), que se entiende como la adapta-

² En el caso concreto de la Nueva España, Ocaranza (2011: 128) señala la *Opera medicinalia* (1570), de Francisco Bravo, como la primera obra de esta temática publicada en el virreinato, y lista 21 trabajos aparecidos entre los siglos XVI y XVIII (Ocaranza, 2011: 128-131); respecto al *Florilegio medicinal* aquí analizado, señala que “mereció la aprobación de don Juan José de Brizuela, protomédico decano de la Nueva España, catedrático de vísperas, médico del Santo Oficio, y del virrey, duque de Alburquerque” (Ocaranza, 2011: 130).

³ En este sentido, véase la diferente naturaleza —indígena, pero también propiamente hispánica o *endohispánica*— que presentan los americanismos médicos estudiados en Ramírez Luengo (2015: 306).

ción de unidades léxicas originarias de otros sistemas lingüísticos para designar estos nuevos referentes. De este modo, si bien es verdad que tal procedimiento no va a ser el único que se utilice en América para llevar a cabo la ampliación del vocabulario médico ya mencionada, lo cierto es que se trata de un mecanismo lingüístico especialmente utilizado en algunos campos concretos de la disciplina como puede ser la farmacopea,⁴ y cuyo análisis resulta fundamental para conseguir una visión más amplia y completa de lo que constituye el léxico que durante el Siglo Ilustrado emplean los profesionales de la medicina en las diferentes regiones del Nuevo Mundo.

Precisamente en esta misma línea, el presente trabajo se propone analizar los indigenismos léxicos que aparecen en la primera parte del *Florilegio medicinal*, obra del jesuita moravo Juan de Esteyneffer que se publica por primera vez en la Ciudad de México en los inicios del siglo XVIII —en concreto, en 1712— y que a causa de su éxito inmediato tiene múltiples reediciones a lo largo de la centuria (Ámsterdam, 1719; Madrid, 1729, 1732, 1755) (Gómez de Enterría, 2014: 203).⁵

Por lo que se refiere al autor, Anzures y Bolaños (2005: 300) indica que Juan de Esteyneffer —castellanización de Johannes Steinhöffer— nace en Iglau (República Checa) en 1664 y con 22 años se une a la Compañía de Jesús, de manera que 1686 pasa a estudiar al Colegio que los jesuitas tienen en la ciudad de Brno, donde se desempeña como boticario; en 1692, con 28 años, se traslada a la Nueva España,⁶ donde prácticamente va a vivir ininterrumpidamente hasta su muerte, que tiene lugar en la misión de San Ildefonso de Yécora (Sonora) en 1716. Su presencia en el noroeste del

⁴ Evidentemente, tal estrategia es especialmente importante en aquellos campos en los que la naturaleza americana y los conocimientos médicos tradicionales de los pueblos originarios tienen un peso más marcado; no sorprende, por tanto, que en el análisis de las abundantes voces empleadas en México en el siglo XVIII para referirse a las fiebres epidémicas Gómez de Enterría (2014) registre “una acusada presencia sinonímica, en la que se alternan voces tradicionales junto con otras neológicas [...] que sin embargo apenas deja lugar para la presencia de indigenismos” (213); como se verá más adelante, la denominación y descripción de la enfermedad no parece ser un campo adecuado para la aparición de voces de este origen, en claro contraste con lo que se descubre en lo que tiene que ver con los medicamentos y su composición.

⁵ En concreto, en este trabajo se ha utilizado la edición madrileña de 1729 (Madrid, Alonso Balvás), de manera que todos los ejemplos citados remiten a las páginas de este volumen concreto. Para una edición y estudio modernos de la obra, véase Esteyneffer (1978).

⁶ Parece estar fuera de toda duda que es aquí donde aprende la lengua española, pues, como él mismo confiesa en sus *Advertencias al lector benévolo*, “el idioma castellano no es nativo a mí, sino sólo aprendido para ayudar en lo que puedo a los pobres” (Esteyneffer, 1729: s. p.); es probable que esta circunstancia explique la presencia en el texto de fenómenos —no estrictamente léxicos— que sirven para caracterizar el español de México en el siglo XVIII, tales como la frecuentísima presencia del diminutivo (“o causticar con un *hierrecito* —hecho a propósito, como media *lunetita*, del tamaño de la uña del dedo pequeño— el *ramito* de la arteria que se llama carotis” [Esteyneffer, 1729: 65]), o los casos de doble posesivo (“también confieso, como lo dice *su título de estos escritos* o breve epítome, que es sacada de varios autores” [Esteyneffer, 1729: s. p.]; “en cuanto *su cura del dolor de la cabeza*, se ha de observar la causa” [Esteyneffer, 1729: 5; Company, 2007: 45, 68]).

país se debe a que en 1700 es enviado a Sinaloa para actuar como médico, labor que desempeña no sólo en este estado, sino también en Sonora, la Sierra Tarahumara (Chihuahua) y California; precisamente es esta función la que lo lleva a escribir su *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, que responde, según sus propias palabras, a la falta de “el consuelo de recurso ninguno de médico ni de botica en la región” (Esteyneffer, 1729: s. p.).

En cuanto al texto en sí, cabe decir que se articula en tres libros, dedicados respectivamente a la medicina —con una lista de las principales dolencias, su sintomatología y sus métodos de curación—, a la cirugía y a un “catálogo de los medicamentos usuales que se hacen en la botica, con el modo de componerlos” (Esteyneffer, 1729: s. p.), en los cuales se combina la medicina europea de la época con el conocimiento tradicional existente al respecto en su país de adopción,⁷ lo que determina que Anzures y Bolaños (2005) defina certeramente el *Florilegio* como una “recopilación que refleja el pensamiento y la práctica médica de la segunda mitad del siglo XVII y de los comienzos del siglo XVIII en Europa, adaptada a las exigencias y particularidades de la Nueva España”, es decir, “una síntesis de los conocimientos de esa época y [...] también fruto de la experiencia del autor a lo largo de trece años de actividad en el noroeste de México, en las regiones de Sonora, Sinaloa, Baja California y la Sierra Tarahumara” (299).

Pues bien, es precisamente esta segunda cuestión —la atención prestada en estas páginas a la experiencia personal del autor— lo que determina la capital importancia que posee la obra del jesuita moravo para el estudio del vocabulario de origen indígena que forma parte del léxico especializado de la medicina novohispana dieciochesca: en efecto, la notable presencia de la práctica tradicional en sus páginas a través de lo que se denominan “medicamentos caseros” (Esteyneffer, 1729: s. p.) y la evidente necesidad de mencionar los productos con que se componen tales medicamentos obligan a Esteyneffer a introducir en sus páginas los nombres cotidianos que se emplean en el país, cuestión a la que se debe sumar, además, la dimensión didáctica de la obra, que —como bien recuerda Gómez de Enterría (2014)— “aporta una tipología textual rica en voces populares de la medicina [...] [porque] no escribe para los médicos sino que se dirige a los enfermeros y a los hermanos de la Compañía que debían

⁷ De hecho, las fuentes múltiples en las que se basa se hacen explícitas en las *Advertencias* mencionadas en la nota anterior, donde el mismo Esteyneffer (1729) indica que la información que aparece en la obra “es sacada de varios autores clásicos (exceptuando algunas medicinas propias de esta tierra)” (s. p.). Para una descripción de los florilegios en general y este en particular, véase Llamas Camacho y Ariza Calderón (2019: 53-55).

atender a los enfermos en la Nueva España” (201).⁸ Ambas circunstancias, por tanto, contribuyen a que el texto presente una rica nómina de indigenismos cuyo análisis y descripción constituye sin ninguna duda un aporte de notable relevancia a la hora de llevar a cabo la reconstrucción del léxico empleado por el discurso de la medicina que se genera en el actual México a lo largo del siglo XVIII.

De este modo, los objetivos fundamentales que se buscan en este trabajo son cuatro: a) registrar todos los indigenismos que Esteyneffer utiliza en el primer libro de su *Florilegio medicinal*; b) clasificar tales indigenismos desde diversos puntos de vista, en concreto por su origen etimológico y por campos semánticos; c) estudiar —en la medida de lo posible— el grado de incorporación de algunos de los indigenismos en el español de la época; y d) a partir de los datos que facilitan tanto las obras especializadas (Corominas y Pascual, 1980-1983; Boyd-Bowman, 2015) como los grandes corpus lingüísticos (CORDE, CORDIAM), indicar, por último, aquellas voces cuya aparición en las páginas del jesuita constituye su primera datación registrada. De este modo, lo que se pretende en definitiva no es sino describir el vocabulario de procedencia indoamericana y su empleo en la obra de este autor, con el propósito de comprender lo que determina y justifica su incorporación a un léxico especializado como es el de la medicina, que aspira —a semejanza de todo discurso científico— a dotarse de un carácter lo más adialectal y biunívoco posible (Rodríguez Díez, 1977-1978).

Así pues, la lectura cuidadosa del primer libro del *Florilegio medicinal* de Esteyneffer ofrece un total de 55 indigenismos, un conjunto relativamente elevado de unidades léxicas de este origen si se compara con la cantidad que ofrecen otras tipologías textuales como, por ejemplo, la documentación notarial.⁹ En concreto, las voces que se han documentado en sus páginas son las siguientes: *aguacate*, *ajolete*,¹⁰ *atole*, *ato-*

⁸ A esto se ha de sumar, además, la conciencia lingüística y el interés que el propio Esteyneffer parece tener por la terminología que emplea en su obra, y que le lleva no sólo a presentar al inicio del libro un pequeño glosario *Algunos nombres mexicanos, lo que significan en castellano, según se ha podido averiguar* (Esteyneffer, 1729: s. p.), donde define 31 voces de origen variado que aparecen posteriormente en el texto, sino también a precisar en este el ámbito diatópico de uso de algunas de tales palabras, como *cicuta* (“chicoria o cicuta, según llaman en Sonora” [Esteyneffer, 1729: 31]), *entablazón* (“da estos golpes o pulsos grandes, lo cual el vulgo por acá tierra dentro llama entablazones” [Esteyneffer, 1729: 166]); o *tasajo* (“la carne salada o endurecida del sol, que tierra dentro llaman tasajos” [Esteyneffer, 1729: 166]), entre otras.

⁹ A este respecto, el análisis de los 41 documentos de la Península del Yucatán datados entre 1650 y 1800 que publican Melis y Rivero Franyutti (2008) ofrecen apenas 21 indigenismos (Quirós García y Ramírez Luengo, 2015: 198); en esta misma línea, el trabajo de Company y Melis (2005) sobre el centro del país registra alrededor de 70 voces identificadas como indigenismos en este mismo periodo a partir de un corpus de 149 escritos y más de 300 páginas de texto (Company, 1994: 348-668).

¹⁰ Aunque en un principio se pensó que la variante *ajolete* podía constituir un mero error tipográfico por la voz general en el país *ajolote* (Academia Mexicana de la Lengua, 2010: s.v. *ajolote*; Lara, 2010: s.v. *ajolote*), lo cierto es que su reiteración en el texto (Esteyneffer, 1729: 284-286) obligó a desechar la hipótesis de la errata,

lillo, batea, cacao, cacastle, cajete, calancapatli, cachaana, chancaca, chía, chichigua, chichiquelite, chicle, chicozapote, chile, chileatole, chocolate, chuchipatli, comal, copal, coyote, cuanepile, cumeme, epazote, estafiate, guayaba, guayacán/huayacán, iguana, jicaco, jocoqui, juari, maguey, maíz, matlalistle, mescal, mesquite, nenepile, nopál, oivari, quelite, quinaquina, saguaidodo, salgualticpán, socoyoli/sosocoyole/sosocoyoli, tacamahaca,¹¹ tapestle, tepeguaje, tequesquite, tianguispepetla, tochomite, toji, tuna y zapote.¹²

Asimismo, se descubren también en el texto cuatro topónimos de origen indoeuropeo que se emplean para referirse a diversas especies vegetales y forman parte de la denominación de productos medicinales extraídos de ellas, en concreto *Jalapa* (raíz de), *Mechoacán* (leche/polvos/raíz de), *Paraguay* (hierba del) y *Perú* (árbol del).¹³ A este respecto, si bien no cabe duda del origen propiamente indígena de tales elementos, lo cierto es que sus especiales características —en concreto, el hecho de que se trate de nombres propios y, además, aparezcan siempre como adyacente explicativo de un sustantivo común de significado muy general, como *hierba* o *árbol*— han aconsejado diferenciarlas de las demás, de manera que no se tendrán en cuenta para los análisis posteriores; resulta importante citarlas, sin embargo, porque —más allá de mostrar la presencia indígena en la toponimia americana— constituyen la ejemplificación en el campo concreto de la botánica de una de las estrategias por medio de las cuales el vocabulario patrimonial se vuelve apto para referirse a las nuevas realidades americanas, consistente en especificar con un adyacente de valor geográfico una voz netamente hispánica (Ramírez Luengo, 2007: 73).

Volviendo, pues, al conjunto anterior de los 55 términos ya mencionados, conviene analizar en primer lugar los orígenes etimológicos de estos vocablos, por cuanto tal análisis aporta información de cierta relevancia sobre la influencia que las dis-

algo que se vio confirmado por la presencia de esta misma variante en un texto dominicano de 1763 (Boyd-Bowman, 2015: s.v. *ajolete*).

¹¹ En el glosario que antecede al texto aparece como *tecomahaca* (Esteyneffer, 1729: s. p.), si bien es muy posible que se trate de una mera errata de los impresores ante un término probablemente desconocido; esta idea se ve reforzada por el hecho de que a lo largo del libro esta voz aparezca siempre como *tacamaca* (Esteyneffer, 1729: 106, 123, 175).

¹² Dado el interés meramente lexicológico de este trabajo, se ha modernizado en la presentación de los indigenismos aquellas grafías dieciochescas que no aportan información de tipo fonético (a manera de ejemplo, la velar <x> se moderniza en <j>); se respetan, sin embargo, aquellos elementos gráficos que pueden constituir muestras del empleo de una variante fónica concreta (<tli/te>, <e/i>, <gua/hua>).

¹³ Por supuesto, la *hierba del Paraguay* no es otra que el *ilex paraguariensis* (Esteyneffer, 1729: 85); en cuanto a las otras tres plantas (*jalapa*, *mechoacán* y *perú*), el DAMER (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010: s.v. *jalapa*, *mechoacán*, *perú*) los identifica con la *ipomoea purga*, la *ipomoea alatifolia* y el *schinus molle* respectivamente.

tintas lenguas autóctonas tienen en la configuración del léxico especializado de la medicina en el español de la región; en concretos, los datos que se obtienen de las principales obras de carácter etimológico —en concreto, el *DAMER*, Corominas y Pascual (1980–1983), el *DRAE*, Morínigo (1998) y Santamaría (1959)—, así como de la propia información que facilita Esteyneffer (1729), son los siguientes (tabla 1):¹⁴

Tabla 1
 Orígenes etimológicos de los indigenismos del corpus

Lengua	Casos	Voces
Náhuatl	39 (70.90%)	<i>aguacate, ajolete, atole, atolillo, cacao, cacastle, cajete, calancapatli, chancaca, chía, chichigua, chichiquelite, chicle, chicozapote, chile, chileatole, chocolate, chuchipatli, comal, copal, coyote, cuanepile, epazote, estafiate, jocoqui, matalistle, mescal, mesquite, nenepile, nopal, quelite, socoyoli/sosocoyole/sosocoyoli, tacamahaca, tapestle, tepeguaje, tequesquite, tianguispepetla, tochomite, zapote</i>
Lenguas del norte	6 (10.90%)	<i>chacaana, cumeme, juari, oivari, saguaidodo, toji</i>
Taíno	6 (10.90%)	<i>batea, guayaba, guayacán/huayacán, jicaco, maíz, tuna</i>
Arahuaco	2 (3.63%)	<i>iguana, maguey</i>
Quechua	1 (1.81%)	<i>quinaquina</i>
Sin etimología	1 (1.81%)	<i>salgualticpán</i>
TOTAL	55 (100%)	

Naturalmente, los datos no constituyen ninguna sorpresa, y demuestran cómo es el náhuatl el idioma que de manera más marcada aporta los indigenismos que se registran en la obra —casi tres de cada cuatro—, seguido de las lenguas antillanas, arahuaco y taíno, que son el origen de prácticamente otro 15% del total; responde, pues, la situación registrada a lo que se ha descrito en numerosas ocasiones acerca del aporte de las lenguas amerindias al léxico del español de América, en el sentido de que las diversas variedades de éste incorporan de forma mayoritaria voces procedentes de las Antillas y de la *lengua general* del territorio en cuestión, que en el caso mexicano

¹⁴ Existen diferentes opiniones entre los estudiosos acerca del origen de voces como, por ejemplo, *batea*, *quina*, *chancaca* o *chocolate*; en este caso se ha optado por considerar la etimología que en la bibliografía resulta más generalmente aceptada.

no es sino el náhuatl (Ramírez Luengo, 2007: 76); no parecen descubrirse diferencias de peso, por tanto, entre lo que constituyen las tendencias de enriquecimiento léxico *por incorporación* (Ramírez Luengo, 2017b: 605) del español americano en general y las del discurso médico que —de acuerdo con el ejemplo que supone el *Florilegio medicinal*— se emplea en el Nuevo Mundo.

Junto a estos dos grandes aportes —y dejando aparte el aislado quechuismo *quinaquina*—, la tercera fuente de voces indígenas son las lenguas propias del norte de México, algo que en ningún modo sorprende si se tiene en cuenta la larga convivencia del autor del texto, más de trece años, con hablantes de estos idiomas en el noroeste del país.¹⁵ Aunque no resulta sencillo aportar un origen seguro a tales vocablos —en general, mucho menos estudiados que los nahuatlismos—, Santamaría (1959: s.v. *huari*) considera a *juari* un préstamo cáhita y lo define como “canasto o canasta en los estados del noroeste”,¹⁶ mientras que *cumeme* y *saguaidodo* parecen ser voces ópatas, según señala Molina Molina (1989: s.v. *cumeme*) para el primero y el mismo Esteyneffer para el segundo, que define como “vómito amarillo” en esta lengua (Esteyneffer, 1729: 165); más escasas son aún las noticias para el resto de los términos, pues si bien *toji* se corresponde con el “nombre vulgar de varias plantas lantáceas que crecen principalmente en la costa occidental y del noroeste” (Santamaría, 1959: s.v. *toje*),¹⁷ *chacaana* y *oivari* constituyen auténticos hápax por el momento, cuyo significado y filiación con las lenguas del noroeste únicamente se puede establecer a partir de los comentarios del médico jesuita, quien se refiere a “una raíz que traen del Nuevo México, que llaman chacaana” (Esteyneffer, 1729: 345) y a “otra especie de mastuerzo en el campo, que los de Sonora llaman oivari” (Esteyneffer, 1729: 165).¹⁸

¹⁵ De hecho, su prolongada presencia en la región parece justificar también el uso de la variante *tapestle*, habida cuenta de que se trata, según indica Santamaría (1959), de la “variante común de tapesco en el noroeste” (s.v. *tapeste*).

¹⁶ Esteyneffer, por su parte, parece referirse con este vocablo a un producto vegetal, a tenor de lo que se puede interpretar por su descripción en el glosario inicial: “es una goma que se halla sólo en Sonora del Reino de México” (Esteyneffer, 1729: s. p.). Con todo, no sería extraño que por un deslizamiento semántico el nombre del producto y de la planta haya pasado a emplearse también para denominar algún tipo de recipiente que se fabrica a partir de ellos.

¹⁷ En este caso, Esteyneffer emplea el término en un doblete léxico junto con *visco quercino* (“el polvo molido del palo del visco quercino o toji” [Esteyneffer, 1729: 19]), especie vegetal que Ballano (1807: s.v. *visco quercino*) define como “planta parasita que nace en muchos árboles como el lárice, pino, abedul, sauce, avellano, manzano y peral, y especialmente en la encina [...]”. Es un tónico antiespasmódico muy poderoso y así le han preconizado como un específico contra la epilepsia”. El origen de este término en las lenguas del norte parece estar asegurado por la aseveración del jesuita de que al dicho *visco quercino* “aquí los indios llaman toji” (Esteyneffer, 1729: 16).

¹⁸ Respecto a este último, cabe mencionar como única información que en la página web de la Red de Herbarios del Noroeste de México (<http://herbanwmex.net/portal/>) se descubre este término como nombre popular, en el municipio sonorense de Agua Prieta, de la planta *Lepidium thurberi*.

Esta ausencia de información en los diccionarios de mexicanismos y la constante presencia de explicaciones con las que Esteyneffer glosa tales vocablos obliga a interrogarse hasta qué punto se pueden considerar voces integradas en el español de la región o si, por el contrario, se trata de simples *ocasionalismos*, esto es, “palabras que no pertenecen al uso habitual de la lengua receptora, sino que se usan ocasionalmente en ella [...] con plena conciencia de su condición de extranjeras y sin voluntad de integrarlas” (Álvarez de Miranda, 2009: 144), lo que en principio justificaría la presencia de su definición en el texto; por supuesto, no es fácil dar una respuesta satisfactoria a una cuestión como ésta —que es necesario abordar desde múltiples puntos de vista y atendiendo a factores muy variados—,¹⁹ pero no cabe duda de que la ya mencionada labor de glosa de los términos puede contribuir a arrojar alguna luz sobre este asunto, y así no parece casual que en este corpus las seis voces procedentes de las lenguas del norte y el quechuismo *quinaquina* —esto es, el 100% de los elementos de estos orígenes etimológicos— estén glosadas, mientras que en el léxico de origen náhuatl este porcentaje desciende hasta el 30.76% (doce de las 39 voces) e incluso a un bajísimo 25% en el caso de las voces antillanas, en concreto sólo dos de los ocho términos (tabla 2).

Es posible sostener la hipótesis, por tanto, de que algunas de las voces procedentes de las Antillas como *iguana*, *magüey* o *tuna* están ya totalmente asimiladas en el español mexicano del siglo XVIII,²⁰ hasta tal punto que no sólo no es necesario explicarlas de ninguna forma, sino que incluso se pueden emplear en la aclaración de otros indigenismos menos habituales, según se descubre en la definición que el glosario inicial ofrece de la entrada *mescal*, “los pedazos del magüey soasadas, que quedan de color pardo y melosas” (Esteyneffer, 1729: s. p.), algo que es también aplicable para muchos de los nahuatlismos registrados en el texto;²¹ en contraste con lo anterior, el jesuita moravo siente la necesidad de hacer explícito el significado de todas las voces que toma de las lenguas del norte, sin duda ante el razonable temor de que sus lectores sean incapaces de comprenderlas, hecho que parece poner de manifiesto

¹⁹ Entre otros muchos —que será necesario listar y analizar con calma en el futuro—, en Ramírez Luengo (2017a) se citan algunos de tales factores como, por ejemplo, la extensión de los términos a tipologías textuales y ámbitos temáticos variados, su incorporación a las obras lexicográficas, la presencia o ausencia de marcación diatópica en ellas o, según se ha dicho más arriba, la desaparición de las explicaciones al mencionar estos vocablos.

²⁰ Algo que no sorprende a la luz de la afirmación de Lope Blanch (1990) de que desde el mismo siglo XVI en Nueva España “la mayoría de los antillanismos se documenta profusamente [...] como palabras que habían obtenido ya plena carta de naturaleza en la lengua española” (163).

²¹ A manera de ejemplo, véase el doblete sinonímico *cacastle-tapestle*, en el que el segundo nahuatlismo se emplea como definición del primero: “es bueno un cacastle grande o tapestle” (Esteyneffer, 1729: 24).

Tabla 2
 Indigenismos glosados en el *Florilegio medicinal* (según origen)

Voz	Origen	Explicación	
		Glosario	Glosa textual
Aguacate	Náhuatl		
Ajolote	Náhuatl	X	X
Atole	Náhuatl	X	
Atolillo	Náhuatl		
Batea	Taíno		
Cacao	Náhuatl		
Cacastle	Náhuatl	X	X
Cajete	Náhuatl		
Calancapatli	Náhuatl	X	X
Chacaana	Lenguas del norte		X
Chancaca	Náhuatl	X	X
Chía	Náhuatl	X	
Chichigua	Náhuatl	X	X
Chichiquelite	Náhuatl	X	X
Chicle	Náhuatl	X	
Chicozapote	Náhuatl		X
Chile	Náhuatl		
Chileatole	Náhuatl	X	
Chocolate	Náhuatl		
Chuchipatli	Náhuatl		
Comal	Náhuatl	X	
Copal	Náhuatl		
Coyote	Náhuatl	X	
Cuanenepile	Náhuatl	X	
Cumeme	Lenguas del norte		X
Epazote	Náhuatl	X	
Estafiate	Náhuatl	X	X
Guayaba	Taíno		
Guayacán/huacayán	Taíno		X

Iguana	Arahuaco		
Jicaco	Taíno		X
Jocoqui	Náhuatl		X
Juari	Lenguas del norte	X	X
Maguey	Arahuaco		
Maíz	Taíno		
Matlalistle	Náhuatl		
Mescal	Náhuatl	X	
Mesquite	Náhuatl		
Nenepile	Náhuatl		X
Nopal	Náhuatl		
Oivari	Lenguas del norte	X	X
Quelite	Náhuatl	X	
Quinaquina	Quechua		X
Saguaidodo	Lenguas del norte		X
Salqualticpán	Sin etimología		
Socoyoli/variantes	Náhuatl	X	X
Tacamahaca	Náhuatl	X	
Tapestle	Náhuatl	X	X
Tepeguaje	Náhuatl		
Tequesquite	Náhuatl	X	
Tianquispepetla	Náhuatl	X	
Tochomite	Náhuatl	X	
Toji	Lenguas del norte	X	X
Tuna	Taíno		
Zapote	Náhuatl		X

un menor grado de integración de tales elementos en la variedad del español de la región o, al menos, su carácter diatópicamente mucho más restringido, si no es que se trata —según se señaló más arriba— de auténticos *ocasionalismos*.

Desde otro punto de vista, resulta también interesante comprobar los campos semánticos en los que aparecen los indigenismos en el texto, por cuanto dan una idea de qué realidades del discurso médico son más permeables a la influencia de las lenguas autóctonas. A este respecto —y adaptando parcialmente la clasificación que establecen al respecto para los siglos XVII y XVIII Mejías (1980: 22) y Polo Cano (2005:

189)—, las 55 voces mencionadas anteriormente se pueden distribuir en las siguientes categorías (tabla 3):

Tabla 3
Distribución de los indigenismos por campos semánticos

Campo semántico	Casos	Voces
Flora	34 (61.81%)	<i>aguacate, cacao, calancapatli, chancaana, chía, chichiquelite, chicozapote, chile, chuchipatli, copal, cuanenepile, cumeme, epazote, estafiate, guayaba, guayacán/huayacán, jicaco, maguey, maíz, matlalistle, mescal, mesquite, nopal, oivari, quelite, quinaquina, salgualticpán, socoyoli/sosocoyole/sosocoyoli, tacamahaca, tepeguaje, tianguispepetla, toji, tuna, zapote</i>
Productos manufacturados	10 (18.18%)	<i>atole, atolillo, chancaca, chicle, chileatole, chocolate, jocoqui, juari, nenepile, tequesquite</i>
Enseres/utensilios	6 (10.90%)	<i>batea, cacastle, cajete, comal, tapestle, tochomiste</i>
Fauna	3 (5.45%)	<i>ajolote, coyote, iguana</i>
Dolencias	1 (1.81%)	<i>saguidado</i>
Organización social	1 (1.81%)	<i>chichigua</i>
Total	55 (100%)	

Al igual que en el caso de los orígenes etimológicos de los indigenismos, los resultados que se obtienen de este análisis por campo semántico tampoco son demasiado sorprendente: como no podía ser menos, son la flora y los productos manufacturados —en muchos casos, de origen vegetal— los que de manera más frecuente se expresan con vocablos tomados de las lenguas autóctonas, al alcanzar prácticamente el 80% de todas las voces de este origen, en una clara preferencia que se explica, desde el punto de vista de la configuración léxica del español de América, por la necesidad de nombrar una naturaleza desconocida de la forma más eficaz posible, pero que a su vez se ve favorecida en este caso concreto por la temática de la obra analizada, donde las diferentes plantas y hierbas americanas tienen una presencia muy destacada como ingredientes necesarios para la confección de los “medicamentos caseros” que se describen en el texto.

Frente a esta presencia mayoritaria de elementos del reino vegetal, el resto de campos semánticos resultan claramente minoritarios, y a este respecto es especialmente destacable la escasísima presencia de voces indígenas para nombrar dolencias

y enfermedades —un único caso, *saguaidodo*, que se glosa además con el término hispánico *vómito amarillo* (Esteyneffer, 1729: 117)—, para las cuales habitualmente se emplean voces propias de la tradición médica, sean patrimoniales como *cursos*, *garrotillo* y *jaqueca* (Esteyneffer, 1729: 171, 73, 9) o sean cultismos grecolatinos, al estilo de *apoplejía*, *cólera morbo* o *hemisránea* (Esteyneffer, 1729: 39, 117, 9); de este modo, el análisis de este corpus demuestra la especial relación que existe entre el indigenismo léxico y un área como la farmacopea, así como su presencia casi nula en otras como las denominaciones de las enfermedades, algo que concuerda con las conclusiones expuestas por Gómez de Enterría (2014: 213) de que, en el caso concreto del vocabulario utilizado en la Nueva España dieciochesca para referirse a dolencias como las fiebres epidémicas, los indigenismos son claramente minoritarios.

Por otro lado, la manifiesta concentración de indigenismos en los campos semánticos ya mencionados permite comprender también su aparición mayoritaria en un segmento textual muy concreto de los diversos capítulos que componen el *Florilegio medicinal*: en efecto, si tales capítulos repiten en prácticamente todas las ocasiones una estructura constante en cuatro apartados —en concreto, la definición de la enfermedad considerada, sus causas, los diferentes síntomas que presentan los enfermos y los diversos remedios que el facultativo puede aplicar para la sanación—, va a ser precisamente en esta última donde aparezcan de forma preferente los vocablos tomados de las lenguas americanas, algo que, una vez más, se explica por la necesidad de citar con su nombre autóctono los diversos ingredientes que van a componer los medicamentos prescritos por el autor. Se puede concluir, por tanto, que la presencia más o menos abundante de voces de origen indígena en el discurso médico novohispano del siglo XVIII responde a la interacción de factores tan dispares como son los campos semánticos presentes en tal discurso, la organización textual de la obra en sí y el área de la medicina a que ésta se refiere, esto es, cuestiones de naturaleza muy distinta que será necesario valorar y tener en cuenta si se pretende explicar qué es lo que determina y justifica la incorporación de estas voces a un léxico especializado como éste.

Por último, la importancia de la obra de Esteyneffer en relación con la historia de los indigenismos del español mexicano se pone también en evidencia en lo que tiene que ver con la datación de muchos de ellos: en efecto, teniendo en cuenta los testimonios registrados en las principales investigaciones históricas (Corominas y Pascual, 1980–1983; Company y Melis, 2005; Boyd–Bowman, 2015) y en los grandes corpus informatizados —en concreto, CORDE y CORDIAM—, las ocurrencias del *Florilegio medicinal* permiten adelantar hasta 1729 la aparición de vocablos como *atolillo*

(Boyd-Bowman, 2015; 1816), *chicle* (Boyd-Bowman, 2015; ca. 1746),²² *nenepil(e)* (Boyd-Bowman, 2015; 1942), *quelite* (Boyd-Bowman, 2015; 1888) y *tianguispepetla* (Academia Mexicana de la Lengua 2018; 1777); asimismo, cabe mencionar que los empleos del jesuita moravo constituyen también la primera datación histórica de otras voces que no se descubren en las obras ya mencionadas pero que aparecen en diccionarios sincrónicos del español de México como términos propios de esta variedad, tal y como ocurre, por ejemplo, con *calancapatli* (Santamaría, 1959: s.v. *calancapacle*; Academia Mexicana de la Lengua, 2010: s.v. *palancapacle*), *chichiquelite* (Santamaría, 1959: s.v. *chichiquelite*; Academia Mexicana de la Lengua, 2010: s.v. *chichiquelite*) o *sosocoyoli* (Santamaría, 1949: s.v. *socoyol*),²³ así como con los nortños *cumeme* (Molina Molina, 1989: s.v. *cumeme*), *juari* y *toji* (Santamaría, 1959: s.v. *huari*, *toje*).²⁴

Resumiendo ya, por tanto, las principales conclusiones que se pueden extraer de estas páginas, es necesario indicar ante todo que tiene razón Gómez de Enterría (2014: 201) cuando señala la importancia de una obra como la de Juan de Esteyneffer para el mejor conocimiento del léxico de la medicina que se emplea en la Nueva España del siglo XVIII, algo que resulta aún más evidente cuando se lleva a cabo el análisis de los indigenismos que aparecen en su *Florilegio medicinal*.

En este sentido, cabe señalar en primer lugar la abundante presencia de estas voces en el discurso del jesuita moravo, que en el primer libro de su obra utiliza un total de 55 voces comunes y cuatro topónimos aplicados a diferentes realidades; proporción, pues, muy elevada de términos indígenas, que parece superar en frecuencia a la que se descubre en otras tipologías que tradicionalmente se han utilizado para el estudio histórico de estos elementos como, por ejemplo, los documentos notariales, y demuestra, en consecuencia, la importancia de las obras médicas para el análisis de esta parcela del léxico americano.

²² Aparece en este mismo repositorio en 1575, pero bajo la forma *tzieltli*; se considera, pues, como primera aparición aquella en la que el término está ya adaptado al español.

²³ Aunque al principio se pensó que la forma *sosocoyoli/sosocoyole* podía ser una errata tipográfica por *socoyol*, lo cierto es su abundante aparición en el texto (Esteyneffer, 1729: 13, 108, 130, 133, 156, 165, 247, 296, entre otras) dificultaba en mucho tal interpretación; posteriormente la existencia del término bajo esta forma quedó demostrada por la aparición en CORDE de un ejemplo de *sosocoyoli*, registrado en el filipino *Libro de las medicinas caseras de Fray Blas de la Madre de Dios* (1611-1650), lo que no sólo disipa la duda planteada más arriba, sino que sirve de magnífico ejemplo de las abundantes relaciones léxicas que, por motivos históricos más que conocidos, existen entre México y el archipiélago asiático.

²⁴ A éstos se deberían sumar, además —y en caso de no constituir ocasionalismos, o incluso meros errores tipográficos—, los vocablos *chacaana* y *saguaidodo*, que, junto a otros como el ya mencionado (y aparentemente indígena) *salgualticpán* ("tomando el peso de medio o de un tomín del polvo de la jalapa, o de la raíz de matla-listle o del salgualticpán" [Esteyneffer, 1729: 22]) u *ozadeba* ("echarle de la hiel del toro entibiado, o del acibar deshecho en zumo del estafiate, o de ruda o de las hojas del durazno, o de la ozadeba" [Esteyneffer, 1729: 59]), parecen ser por el momento auténticos hápax léxicos.

Por lo que se refiere al origen etimológico de las voces presentes en el texto, los resultados no constituyen sorpresa alguna: como era de esperar en un texto generado en México, son los nahuatlismos los términos más habituales, al alcanzar, con 39 de los 55 vocablos mencionados, un 70.90% del total de ellos; tampoco sorprende que, tras este idioma, sean las voces tomadas de las lenguas antillanas las que se presentan en mayor cantidad (ocho elementos, el 14.53%), pues es bien sabido que la preeminencia temporal en el contacto de los emigrados europeos con tales sistemas lingüísticos determina que voces de este origen no sólo se incorporen tempranamente al español, sino que, además, se extiendan por todo el continente (Ramírez Luengo, 2007: 76-77). Por último, y dejando aparte un aislado quechuismo, son las lenguas del noroeste del país —esto es, del territorio donde Esteyneffer desempeña su labor como médico— las que aportan otra importante cantidad de vocablos (seis elementos, 10.90%), si bien es probable que, frente a lo que ocurre con el resto de los idiomas, algunos de estos elementos se deban interpretar como meros ocasionalismos léxicos, algo que se descubre en la constante labor de glosa que muestran en la obra y que lleva a plantear la cuestión de la integración de los distintos vocablos en el habla del autor del texto y, sobre todo, de las estrategias que se pueden desarrollar para analizar de forma precisa un asunto de tal trascendencia, algo que será necesario atender con profundidad en el futuro.

En cuanto a los campos semánticos en los que se incorporan los diversos indigenismos, salta a la vista que una obra como ésta, dedicada a la presentación de los “medicamentos caseros” que permiten enfrentarse a dolencias habituales, va a favorecer la aparición de algunos muy concretos, y así no es de extrañar que sean precisamente la flora y los productos manufacturados de origen vegetal aquellos que concentran su gran mayoría, en concreto un 79.99% del total,²⁵ si bien es necesario indicar que hay otras muchas realidades —como los enseres y utensilios, la fauna, las dolencias o la organización social— que también cuentan con voces de este origen, lo que pone de manifiesto “la generalidad de este recurso a la hora de americanizar el léxico del español del Nuevo Mundo y, con ello, la trascendencia que posee en los procesos de dialectalización de este nivel lingüístico” (Quirós García y Ramírez Luengo, 2015: 202).

²⁵ Téngase en cuenta, además, que la flora es uno de los aspectos en los que la realidad americana se muestra más distante de la europea, de manera que constituye un campo muy favorable para la incorporación de indigenismos, según se ha indicado en múltiples trabajos (Ramírez Luengo, 2007: 79-80); de este modo, la suma de dos circunstancias favorecedoras como son la —si se quiere— *natural* tendencia del español americano a incorporar voces de origen amerindio para la denominación de las diversas plantas del continente y el hecho de que la temática del libro favorezca la aparición de numerosas especies vegetales en sus páginas permite entender mejor la elevada presencia de indigenismos que se ha indicado ya anteriormente.

Por otro lado, la clara concentración de indigenismos en los campos semánticos ya mencionados pone una vez más de manifiesto la estrecha relación que existe entre la tipología del corpus seleccionado —tratados médicos en este caso, y más en concreto del área temática de la farmacopea— y los resultados relativos al empleo y a la preeminencia de las diferentes estrategias (*incorporación* frente a *modificación*) de americanización del léxico (Ramírez Luengo, 2017b: 607-608), y a este respecto es especialmente significativo el hecho de que, frente a lo que ocurre en la flora, en los nombres de las enfermedades los indigenismos sean prácticamente nulos, algo que ya había señalado Gómez de Enterría (2014: 213) al hablar del vocabulario de las fiebres epidémicas y se ve corroborado en este análisis; asimismo, también explica esta distribución por campos semánticos la mayoritaria aparición de los indigenismos en una parte muy concreta de la estructura que organiza los capítulos del *Florilegio medicinal*, en concreto en el apartado en el que se describen los diferentes medicamentos que se deben emplear en la sanación de las dolencias consideradas. Ambas cuestiones evidencian, por tanto, que son factores de naturaleza muy diversa —según se dijo ya, los campos semánticos presentes en el discurso, la organización textual de la obra en sí y el área de la medicina a la que ésta se refiere— los que justifican la incorporación de indigenismos en un discurso como el de la medicina, y en consecuencia que será necesario valorarlos y tenerlos en cuenta si lo que se pretende es explicar de manera más profunda qué determina y cómo se justifica la aparición de estas unidades léxicas en él.

Por último, es necesario señalar también que la obra analizada a lo largo de estas páginas aporta las que son por el momento las primeras dataciones de una serie de indigenismos, bien sea porque —como en el caso de *atolillo*, *chicle*, *nenepil(e)*, *quelite* y *tianguispepetla*— adelanta las fechas de aparición que hasta el momento se tenían, o bien porque constituyen el primer ejemplo histórico de una serie de voces registradas sincrónicamente en el español mexicano, tal cual ocurre con *calanapatli*, *chichiquelite*, *sosocoyoli*, *cumeme*, *juari* y *toji*; a esto se suma, además, la presencia de términos como *chacaana*, *ozadeba* o *salgualticpán*, que por el momento se erigen como verdaderos hápax léxicos y cuya significación e historia será necesario analizar en el futuro a partir de indagaciones más profundas y detalladas.

Así pues, si no hace demasiado tiempo Eberenz (2014: 31) señalaba la importancia y el interés que los tratados médicos tienen en la reconstrucción diacrónica del léxico de la alimentación y de la culinaria, los datos de este estudio parecen demostrar que esta misma afirmación puede ser trasladada sin esfuerzo al ámbito concreto del indigenismo, cuyo conocimiento resulta fundamental para la elaboración de una historia

del vocabulario del español de México, pero también para obtener una comprensión más profunda del discurso propio de la medicina en el siglo XVIII novohispano, que tiene en el *Florilegio medicinal* de Juan de Esteyneffer uno de sus mejores ejemplos y —qué duda cabe— una fuente fundamental que todavía es preciso seguir investigando con la profundidad que de manera más que evidente se merece.

Referencias bibliográficas

- ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA. (2010). *Diccionario de Mexicanismos*. México: Siglo XXI Editores.
- ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA. (2018). *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América* (CORDIAM) [en línea]. Recuperado el 22 de octubre de 2018 de <http://www.cordiam.org/>
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro. (2009). “Neología y pérdida léxica”. En Elena de Miguel (ed.), *Panorama de la lexicología*. Barcelona: Ariel. 133-158.
- ANZURES Y BOLAÑOS, Carmen. (2005). “Johannes Steinhöffer: trascendencia de su obra”. En Horts Pietschmann (ed.), *Alemania y México: percepciones mutuas e impresos, siglos XVI-XVIII*. México: Universidad Iberoamericana. 297-306.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2010). *Diccionario de Americanismos* (DAMER). Madrid: Santillana.
- BALLANO, Antonio. (1807). *Diccionario de medicina y cirugía o Biblioteca manual médico-quirúrgica*. Madrid: Imprenta Real.
- BOYD-BOWMAN, Peter. (2015 [2003]). *Léxico hispanoamericano. 1493-1993* [en línea]. Recuperado el 22 de octubre de 2018 de https://textred.spanport.lss.wisc.edu/lexico_hispanoamericano/index.html
- COMPANY, Concepción. (1994). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Altiplano Central*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- COMPANY, Concepción. (2007). *El siglo XVIII y la identidad lingüística de México*. México: Academia Mexicana de la Lengua, Universidad Nacional Autónoma de México.
- COMPANY, Concepción; y MELIS, Chantal. (2005). *Léxico histórico del español de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- COROMINAS, Joan; y PASCUAL, José Antonio. (1980-1983). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- EBERENZ, Rolf. (2014). “El léxico español de la alimentación y la culinaria en su historia: fuentes y líneas de una investigación”. En Vicente Álvarez Vives, Elena Díez

- del Corral Areta y Natacha Reynaud Oudot (coords.), *Dándole cuerda al reloj: ampliando perspectivas en lingüística histórica de la lengua española*. Valencia: Tirant lo Blanch. 23-46.
- ESTEYNEFFER, Johannes. (1729). *Florilegio medicinal de todas las enfermedades, sacado de varios y clásicos autores, para bien de los pobres y de los que tienen falta de médicos, en particular para las provincias remotas, en donde administran los RR. PP. Misioneros de la Compañía de Jesús*. Madrid: Alonso Balvás.
- ESTEYNEFFER, Johannes. (1978). *Florilegio medicinal*. México: Academia Nacional de Medicina.
- GÓMEZ DE ENTERRÍA, Josefa. (2012). “El vocabulario médico de los novatores en el siglo XVIII”. En María Teresa García Godoy (ed.), *El español del siglo XVIII. Cambios diacrónicos en el primer español moderno*. Berna: Peter Lang. 55-81.
- GÓMEZ DE ENTERRÍA, Josefa. (2014). “El vocabulario de las fiebres epidémicas en el español del siglo XVIII. España y México”. En José Luis Ramírez Luengo y Eva Patricia Velásquez Upegui (coords.), *La historia del español hoy. Estudios y perspectivas*. Lugo: Axac. 199-216.
- LARA, Luis Fernando. (2010). *Diccionario del español de México*. México: El Colegio de México.
- LLAMAS CAMACHO, Edith G.; y ARIZA CALDERÓN, Tania. (2019). “Piedras bezoares entre dos mundos: de talismán a remedio en el septentrión novohispano, siglos XVI-XVIII”. *Historia Crítica*, (73), 43-64. <http://doi.org/10.7440/histcrit73.2019.03>
- LOPE BLANCH, Juan M. (1990). “El léxico de la zona maya en el marco de la dialectología mexicana”. En Juan Miguel Lope Blanch (ed.), *Investigaciones sobre dialectología mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 59-132.
- MEJÍAS, Hugo A. (1980). *Préstamos de las lenguas indígenas en el español americano del siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MELIS, Chantal; y RIVERO FRANYUTTI, Agustín. (2008). *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Golfo de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MOLINA MOLINA, Flavio. (1989). *Diccionario de flora y fauna indígena de Sonora*. Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora, Instituto Sonorense de Cultura.
- MORÍNIGO, Marcos Antonio. (1998). *Nuevo diccionario de americanismos e indigenismos*. Buenos Aires: Claridad.
- OCARANZA, Fernando. (2011). *Historia de la medicina en México*. México: Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- POLO CANO, Nuria. (2005). “Algunos indigenismos léxicos en el español de Guatemala del siglo XVIII”. *Res Diachronicae*, (4), 185-202.

- QUIRÓS GARCÍA, Mariano; y RAMÍREZ LUENGO, José Luis. (2015). “Observaciones sobre el léxico del español del Yucatán (1650–1800). *Revista de Filología Española*, 95(1), 153–181. <https://doi.org/10.3989/rfe.2015.08>
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis. (2007). *Breve historia del español de América*. Madrid: Arco Libros.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis. (2015). “Algunas notas sobre el léxico médico en la Nueva España dieciochesca: voces cultas y populares en la denominación de las enfermedades”. *Cuadernos Dieciochistas*, 16, 291–310. <http://doi.org/10.14201/cuadiec201516291310>
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis. (2017a). “Los corpus lingüísticos en la historia del léxico: algunos datos sobre la generalización de los indigenismos antillanos en el español de España”. *Études Romanes de Brno*, 38(2), 101–111. <https://doi.org/10.5817/ERB2017-2-7>
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis. (2017b). “Aspectos metodológicos para el estudio histórico del léxico americano: conceptos, ejemplificación y tareas para el futuro”. *Moenia*, 23, 603–619.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1992). *Diccionario de la lengua española* (DRAE), 22^a ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2018). *Corpus diacrónico del español* (CORDE). Recuperado el 16 de octubre de 2018 de <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- RODRÍGUEZ DÍEZ, Bonifacio. (1977–1978). “Lo específico de los lenguajes científico-técnicos”. *AO*, (27–28), 485–521.
- SANTAMARÍA, Francisco Javier. (1959). *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.

“Cuadernos de coca”: los trabajadores del narcotráfico en *Mariposa blanca* (1990) de Tito Gutiérrez

“Coca Notebooks”: Working for the Drug Business in Tito Gutierrez’s Novel *Mariposa blanca* (1990)



ALBERTO FONSECA

North Central College | Estados Unidos
afonseca@noctrl.edu

Resumen

Las narconarrativas latinoamericanas han logrado representar el complejo mundo del narcotráfico desde diferentes modalidades y técnicas literarias. *Mariposa blanca* de Tito Gutiérrez utiliza una mezcla entre novela de aprendizaje y comentario social, para aproximarnos a la realidad cambiante del tráfico de drogas en Bolivia. Con la historia de Lázaro, un estudiante de la ciudad de Cochabamba que viaja a la capital de las drogas en el Chapare boliviano, Gutiérrez trabaja con las ansiedades de una sociedad que ve trastocados sus valores culturales y su trabajo. El texto de Gutiérrez ilustra magistralmente la tensión que existe entre el uso tradicional de la coca frente a la producción de cocaína, y la crisis cultural y económica que trae el tráfico de drogas a la región andina.

Palabras clave: Tito Gutiérrez, narconarrativas contemporáneas, literatura boliviana, tráfico de drogas y literatura, narconarrativas

Abstract

Latin American narco-narratives have represented the complex world of drug trafficking through different narrative strategies and literary techniques. Gutierrez’s text *Mariposa blanca* uses a hybrid form, an in-between of bildungsroman and testimonial narrative, to get us closer to the changing realities of drug trafficking in Bolivia. With the moral crisis of a medical student who arrives to *El Chapare* to work in the drug industry, Gutierrez’s text illustrates the tension between a traditional crop la coca and the illegal market of cocaine in the Andean region perfectly.

Keywords: Tito Gutierrez, contemporary narco-narratives, bolivian literature, drug trafficking and literature, narco-narratives

Introducción

En *Las venas abiertas de América Latina*, Eduardo Galeano señala que la riqueza de Bolivia y de sus minas en el siglo XVI dejó como legado algunas iglesias y palacios, además de sus más de ocho millones de indígenas muertos. Bolivia, decía el crítico uruguayo en 1971, uno de los países más pobres del globo podía jactarse de haber nutrido así la riqueza de los países más ricos. Recientemente, son varias las imágenes de trabajadores del país andino respondiendo a las presiones de empresas transnacionales por el control de sus recursos naturales, incluida la lucha en Cochabamba por la recolección de aguas lluvia en 2000. La llegada al poder de un indígena aymara, Evo Morales, puso en el centro del debate político la guerra contra las drogas y el derecho de conservar las tradiciones ancestrales indígenas con el lema: “Sí a la coca, no a la cocaína”.

En *Capital Fictions* (2013), Ericka Beckham estudia las diferentes relaciones que establece la economía con los estudios literarios y las consecuencias culturales e ideológicas de la transformación de Latinoamérica en el proveedor de materias primas para el mercado global. Durante los siglos XIX y XX, productos como el café, el caucho, el guano y las bananas se convirtieron en símbolos del progreso de varios países latinoamericanos y en los impulsores de una nueva burguesía que controló el intercambio de materias primas por bienes de lujo. La literatura latinoamericana no podía dejar de lado esta relación, y existen en este período un conjunto de textos que trabajan con las tensiones surgidas por la explotación de los recursos naturales y la realidad material de sus trabajadores. Un ejemplo es *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera y la representación que logra del abismo existente entre las ganancias del producto y el progreso económico de los caucheros. El sueño de riqueza mediante la exportación de recursos naturales es denominado por Beckham como *export reverie* y continúa definiendo las relaciones entre los recursos naturales y la economía en varios países de Latinoamérica.

A finales de la década de los 70, la empresa transnacional del mercado de las drogas también ha generado un comercio en el que sobresalen las imágenes de sus gerentes y ganancias, dejando de lado el trabajo y las condiciones de producción de las drogas. Las representaciones sobre el narcotráfico se han centrado en las ganancias del negocio, con imágenes de montañas de dinero e historias de sus más famosos trabajadores —los sicarios—, pero pocas veces se enfocan en el capital humano y el trabajo que genera en zonas rurales habitadas en su mayoría por campesinos o indígenas. El narcotráfico en la producción cultural latinoamericana ha presentado

el producto (la cocaína) y su transformación (el dinero) de forma *fantasmagórica*, es decir, sin analizar las condiciones de producción que sostiene una organización criminal de alcance global. Son numerosos los ejemplos de narconarrativas, especialmente mexicanas y colombianas, enfocadas en los efectos y los signos de la narcocultura, pero muy pocas veces en el origen del negocio y menos aún que tengan como espacios narrativos las zonas de producción de la coca.

Este artículo se enfoca en “el lado B” del comercio de drogas y se pregunta desde los estudios materialistas la reacción que genera el mercado global de la “la cocaína” en un país con raíces ecoculturales como Bolivia. Al evaluar el efecto de las drogas en una sociedad tradicional surgen preguntas como: ¿Cuáles son los espacios sociales que domina el tráfico de drogas? ¿Cómo altera la sensibilidad y la manera de vivir de sus habitantes? ¿Cómo modifica conceptos como el trabajo y el capital? y principalmente ¿Qué nuevos valores impulsa en los individuos que se sujetan a las leyes del mercado de las drogas? La novela *Mariposa blanca* (1990) de Tito Gutiérrez Vargas responde a estas preguntas al establecer una relación entre el mercado de las drogas y su impacto en una sociedad en la que la planta de coca tiene raíces culturales. En resumen, la novela explora la manera como la guerra contra las drogas impulsada desde Washington ha logrado reproducir dinámicas de poder y control en el Chapare boliviano. Además, la novela cuestiona la búsqueda de progreso, entendido como acumulación capitalista, y privilegia en cambio un desarrollo alternativo enfocado en la comunidad. El personaje principal reflexiona sobre su *rol* en el negocio y la culpa que aqueja a una sociedad que cambió la práctica ritual de la hoja de coca por la producción de cocaína.

Siguiendo la idea de *Capital Fictions* podríamos ubicar a la cocaína como el último producto en la línea de mercancías de exportación que ha creado los mayores niveles de riqueza y violencia desde finales del siglo XX hasta hoy en Latinoamérica. La guerra por el control de las drogas ha modificado los discursos de identidad e impulsado un modo de resistencia en distintos grupos sociales. La literatura ha representado este cambio desde los años 90 con el boom de las llamadas narconarrativas o ficciones del narco. Varios países de la región han visto la emergencia de escritores que han dotado a esta modalidad narrativa de un capital cultural y simbólico indiscutible en el canon nacional. Textos de Colombia, México o Argentina, entre otros, impulsan un nuevo entendimiento del narcopoder con autores tan destacados como Fernando Vallejo (Medellín, 1942), Elmer Mendoza (Culiacán, 1949) y Cristián Alarcón (La Unión, 1970). Un vistazo al campo cultural latinoamericano señala que la mayoría de las narconarrativas son de Colombia y México por ser los países que tienen las estructuras criminales del narco más sofisticadas.

La narconarrativa

Al mirar algunos textos encontramos características que muestran la singularidad de *Mariposa blanca* y su importancia en el canon de la narconarrativa latinoamericana.¹ Por una parte, la narconarrativa mexicana ha utilizado recursos de la cultura popular como el corrido y códigos narrativos de la oralidad para representar la influencia del narcotráfico en el norte de México. Textos como *Juan Justino Judicial* (1996) de Gerardo Cornejo y “La parte de Chuy Salcido” (1991) de Élmer Mendoza representan la nueva escala de valores del narcotráfico en el país y establecen la tensión entre la oralidad y la escritura como propietarias de “la verdad” discursiva sobre el fenómeno.

En el siglo XXI la narconarrativa mexicana utiliza diversos discursos para subrayar los cambios que el narcotráfico ha traído a la sociedad. Por ejemplo, en *2666* (2004), Roberto Bolaño utiliza un estilo periodístico para narrar los crímenes de mujeres en Ciudad Juárez entre 1993 y 1997. Para Bolaño, el norte de México se convierte en el lugar donde se conjugan los efectos económicos del mercado transnacional de drogas y sus nuevas prácticas culturales. En *El testigo* (2004) Juan Villoro muestra la ambivalente posición de la ciudad letrada mexicana frente al narcotráfico. Después de su regreso a México, el personaje principal, Julio Valdivieso, reflexiona sobre las relaciones que este fenómeno establece con la política, la iglesia y la industria del entretenimiento. Finalmente, Yuri Herrera logra en *Trabajos del reino* (2004) representar la historia de un corridista que difunde las aventuras de los mafiosos y la forma en que sus vidas permanecerán grabadas en la memoria colectiva de los habitantes de su región. Herrera se interesa principalmente en la relación de poder y en el control de la voz y la significación en los famosos narcocorridos.

Los efectos de las políticas gubernamentales que el presidente Felipe Calderón (2006–2012) dirigió contra el poder de los mafiosos han sido evaluadas por una serie de producciones culturales en las que sobresalen las series de televisión, las biografías y autobiografías de personajes que demuestran la nueva configuración del narco en esta última década. En resumen, la narconarrativa mexicana está estrechamente ligada con fenómenos como el contrabando, los feminicidios, la inmigración y el tráfico de personas. Es por esto que nuevos autores mexicanos como Emiliano Monge, Antonio Ortuño, Martín Solares y Juan Pablo Villalobos no pueden dejar de lado las

¹ Para un estudio comparativo de la narconarrativa colombiana y mexicana, véase Fonseca (2017).

consecuencias de un fenómeno que ha permeado la sociedad mexicana en su totalidad, a pesar de que su literatura hoy en día no lleve la marca narconarrativa.

Por otra parte, la producción cultural del narcotráfico en Colombia ha utilizado la versatilidad de la novela para reconstruir el escenario social frente al poder de los cárteles y el dinero fácil del tráfico. Novelas representativas como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo abordan la relación entre el discurso letrado y las nuevas dinámicas de una sociedad vendida al narcotráfico. Fernando, en *La virgen*, y Luis, en *Cartas cruzadas*, son letrados que ven contaminado su rol a medida que entran en el mundo de la exportación de cocaína.

El éxito comercial de *La virgen de los sicarios* ha convertido el tema narco en un producto del mercado global. En “Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la literatura colombiana reciente” (2007), Alejandro Herrero-Olaizola señala la comercialización de la marginalidad como una de las características principales del mercado de producciones culturales en Colombia en el siglo XXI. El éxito de libros y series como *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar y las distintas versiones de la vida de Pablo Escobar para la televisión y el cine son prueba del alcance de estos productos hechos para el consumo masivo y global. Un autor colombiano que merece atención por su trayectoria en la narconarrativa es Jorge Franco. En *Rosario Tijeras* (2000), se aleja de las convenciones de la “sicaresca” tradicional con un personaje femenino que con su violencia describe muy bien las contradicciones de la sociedad de Medellín en los años 80. En su última novela, *El cielo a tiros* (2018), Franco explora las historias de los hijos de los antiguos mafiosos y la búsqueda de una memoria que permita negociar con el pasado y mirar hacia el futuro. Este texto permite reflexionar sobre los efectos del narcotráfico en una sociedad que busca una catarsis a través de la revelación de uno de los capítulos más oscuros de su historia.

Juan Gabriel Vásquez con *El ruido de las cosas al caer* (2011) explora las heridas de la sociedad colombiana post Pablo Escobar con la visita de uno de sus personajes a las ruinas del poder del mafioso: la hacienda Nápoles. En este texto Vásquez supera el recurso fácil de describir las excentricidades del capo y se enfoca en las subjetividades de las víctimas del narcotráfico. En las miradas particulares de tres personajes (Antonio, Maya y Ricardo) se reconstruyen las vidas afectadas por este fenómeno. Las narconarrativas tanto mexicanas como colombianas viajan entre los distintos circuitos de recepción hasta consumidores deseosos de escuchar las historias de narcotraficantes y sus víctimas. Además, desde los años 90 son cada vez más los estudios interdisciplinarios que indagan en la violencia y la narcocultura de distintos países

latinoamericanos. Las nuevas series de televisión y el interés por conocer la vida íntima de los capos de la droga ha logrado la fetichización de una serie de producciones destinadas al consumo global en las que el dinero y la droga siguen siendo los símbolos más llamativos del narcomundo.

La narconarrativa se convierte así en una modalidad que explora muy bien los cambios en la base económica y su influencia en la superestructura de la sociedad. Bolivia también tiene ejemplos de textos que trabajan con la representación cultural del narcotráfico. Sobresale *Jonás y la ballena rosada* (1987) de José Wolfango Montés que cambia la figura del letrado como constructor de la nación en el siglo XIX por un abogado que sucumbe al poder de los cárteles en la ciudad de Santa Cruz a finales del siglo XX. Más adelante, *Mariposa blanca* de Tito Gutiérrez señala rotundamente el fracaso de las promesas de progreso social de fin de siglo y la influencia que logra el comercio de cocaína en una sociedad tradicional y con raíces ecoculturales. El texto de Gutiérrez es importante en la historia de la narconarrativa porque explora la base de la estructura del narco, los efectos que el mercado global de las drogas causa en la identidad individual y en los conceptos de trabajo, familia y futuro en una región alejada del centro del poder político y cultural. La tensión en el negocio de las drogas con tradiciones milenarias del uso de la coca hace de Bolivia y su narconarrativa un ejemplo especial en el contexto latinoamericano. Además, el movimiento cocalero y su interés en desligar la hoja de coca (como elemento de su identidad) con la cocaína (como mercancía del mercado global) ofrece una fascinante aproximación a las relaciones que establece la economía neoliberal de las drogas con la cultura tradicional y colectiva del interior boliviano.

En *Narco Epics: A Global Aesthetics of Sobriety* (2013), Herman Herlinghaus analiza *Mariposa blanca* como ejemplo de la influencia del consumo de mercancías de lujo en comunidades tradicionales. Para el crítico, la novela muestra que los delincuentes del tráfico de drogas no son los “demonios” señalados por el *mass media* oficial, sino que la mayoría quiere hacer dinero para regresar a sus ciudades y encontrar trabajo como maestros de escuela, estudiantes y enfermeros. El dilema de la coca que se transforma en cocaína —o de la cultura milenaria que se ve presionada por el mercado transnacional— y la imposibilidad de ejercer juicios maniqueos frente al fenómeno del narcotráfico son los polos de los que se desprenden las historias de los distintos trabajadores en el texto de Gutiérrez. Junto con *El demonio y las flores* (1998), y *Magdalena en el paraíso* (2001), *Mariposa blanca* (1990) forma la trilogía de un autor interesado en el cambiante mundo de la transformación de la coca en cocaína. En sus textos, Tito Gutiérrez representa el mundo ecológico del Chapare boliviano y el fra-

caso de un proyecto político nacional enmarcado temporalmente entre las promesas fallidas del *desarrollismo* latinoamericano y la nueva promesa de movilidad social que ofrece el narcotráfico.

La acción narrativa de *Mariposa blanca* nos lleva a la región del Chapare donde la planta de la coca ha existido por más de 3000 años y donde surgió en los años 80 el movimiento cocalero con su ideología ecocultural. Específicamente, el narrador se enfoca en Chinahuata, un paraíso tropical en el que las personas y sus tradiciones son desplazadas a medida que el mercado transnacional de las drogas penetra en la organización social. El texto provee más que una serie de imágenes que definen el costo humano y ecológico en el proceso de extracción de la hoja de coca. Por una parte, señala el efecto que el comercio de las drogas causa en una sociedad históricamente alejada de los ideales de consumo capitalista. Por otra parte, explora las maneras en que los individuos se inscriben en las dinámicas del narcotráfico y los efectos que esto causa en su psique y organización social. Como últimos engranajes en la máquina de la repetición histórica, las drogas se han convertido en la más reciente articulación de la exportación de materias primas que ha caracterizado este país latinoamericano.

Los trabajadores del narcotráfico

El texto de Gutiérrez explora los cambios en la idea del trabajo, la vida, y la ética de individuos que participan en una nueva actividad económica. Lázaro es un estudiante pobre de medicina, quien impulsado por su novia decide trabajar en la región del Chapare como un *pataverde* o machacador de la hoja de coca. Su plan original era trabajar en la estructura del narcotráfico por un tiempo, ahorrar las ganancias del dinero fácil, y regresar a terminar su carrera a Cochabamba. En la primera parte, comienza a trabajar con un narco generoso, el profe, quien le enseña las distintas facetas del negocio. Gradualmente, Lázaro adapta su escala de valores, y vive el dilema ético que le presenta trabajar para una organización criminal. Al final, su novia se escapa con un cocalero y Lázaro huye con el dinero de su jefe. En la última escena, decide utilizar las ganancias del negocio para terminar su carrera y ayudar a la región con la rehabilitación de los adictos.

Mediante el viaje de un estudiante empobrecido de la ciudad al campo, *Mariposa blanca* explora la fantasía del comercio de productos naturales al llevarnos de la mano y mostrarnos el cambio de la ciudad a la “barbarie” del mercado global de las drogas. El texto rechaza las descripciones fáciles del dinero y el lujo de los grandes capos y

se enfoca acertadamente en las divisiones del trabajo y la producción de las drogas. En el pueblo de Chinahuata toda actividad se beneficia del tráfico, y a pesar de que en sus habitantes existan distintos grados de inscripción al negocio, el narcotráfico es el gran productor y organizador de trabajo. Muy pronto, el narrador descubre el papel de las drogas como organizador social: “Porque en esta tierra de locas esperanzas y malas ambiciones, todos tienen su momento y su quehacer, en el funcionamiento de la gran industria. El que vende pan como el que hace café, el matón como el transportista; todos coadyuvan en el proceso, por más que su actividad específica no esté reñida con las leyes ni la moral” (Gutiérrez, 1990: 8).

La gran industria del narco se erige como la única industria productora de empleo en la región. La mayoría de sus habitantes comparte actividades económicas que alimentan el negocio de las drogas aunque su participación no esté directamente ligada al tráfico de cocaína. La economía del pueblo se nutre de la producción de cocaína y está determinada por el precio del producto en el mercado global. Chinahuata se convierte así en una nueva articulación del llamado *export reverie* y es en este espacio donde se confrontan las dinámicas culturales de la comunidad con un sistema económico depredador. A diferencia de otras narraciones sobre materias primas (caucho, café, petróleo), la cocaína es un producto ilegal que convierte a Chinahuata en un centro de exportación de la mercancía de la droga debido a las prácticas ilegales de soborno y corrupción de las autoridades locales.

En este pueblo-capital de la droga, la coca es machacada, procesada y entregada a los cárteles de los centros urbanos por las comunidades locales a través de un contrato tácito entre la oferta y la demanda. Su producción está sustentada en el desplazamiento de muchos trabajadores de la ciudad al campo quienes rescataron la idea decimonónica de ver en la naturaleza y sus recursos nuevas promesas de desarrollo. Lázaro encuentra en el Chapare un lugar geográfico en el que el producto de la droga es el único método posible para ahorrar dinero y alimentar el desarrollo de ciudades como La Paz y Cochabamba. De la misma forma, el Chapare se convierte en un espacio de tránsito para los hombres de la ciudad, ya que su plan original es ahorrar y volver a los centros urbanos. Es decir, el Chapare es visto por estos trabajadores de la ciudad como una despensa que hay que explotar hasta satisfacer las necesidades económicas personales.

El texto logra mediante el comentario social ilustrar la división del trabajo de la droga, las luchas entre pequeños y grandes coccaleros, los celos entre los distintos trabajadores y los nuevos espacios en el que muchos trabajadores gastan el producto de su trabajo. El Chapare se convierte en una región presionada por los vaivenes del

mercado de las drogas y como ejemplo de la participación de familias indígenas y trabajadores de la ciudad en el transporte y el procesamiento de la droga. A medida que la crisis económica afecta la clase media de las ciudades, muchos trabajadores ven en los lugares del procesamiento de la droga, una posibilidad de empezar de nuevo. Lázaro comprende rápidamente que el costo de esta decisión incluye penetrar las redes de un negocio ilegal que muestra cada vez más un rostro sangriento. De esta manera, presenta un complejo análisis del papel de los individuos en la producción global del narcotráfico y enfatiza la moralidad o amoralidad de participar en el comercio de las drogas.

En aquel tiempo se escuchaban maravillas del Chapare. En todo el país la crisis económica era desesperante... mientras esto sucedía en todo el país, del Chapare se hablaba como del Paraíso Terrenal. Al fin y al cabo, para el hambriento el paraíso es allí donde hay comida en abundancia. Aun la moral es un lujo de los hartados, y conforme aumentan las necesidades no satisfechas, disminuyen los escrúpulos morales. El dinero que salía de Chinahuata tenía mancha delictiva; pero, ¿a quién le importaba eso? (Gutiérrez, 1990: 19)

Lo que podría parecer en otros contextos políticos como la decisión personal y la agencia de individuos que deciden buscar mejores condiciones económicas, es entendido en la novela de Gutiérrez como causa del capitalismo salvaje, del consumismo y del fracaso de las políticas de desarrollo en los países andinos. Lázaro escapa de la pobreza de la ciudad y piensa equivocadamente que puede trabajar en el negocio de la droga de manera tangencial. El texto describe las distintas maneras en que el personaje muta, dando paso a una serie de decisiones afectivas y morales para evitar convertirse en un apéndice más del negocio. Lázaro aprende las distintas partes de la estructura criminal, y es testigo del efecto de las drogas en la ecología y en la identidad de los cocaleros. A medida que viaja por el infierno de la producción de drogas, se enfrenta a la violencia, la territorialidad de los diferentes grupos y los efectos que causa la adicción y el derroche en una serie de habitantes que de repente vieron transformadas su región y modo de vida. Principalmente, para Lázaro, los indígenas y campesinos experimentan la forma de vida predatoria que impulsa el capitalismo de las drogas.

El texto se ubica claramente en la transformación que vive una sociedad productora de coca y agrícola, con el nuevo impulso económico que trae la producción de cocaína. Por ejemplo, con el auge del mercado de las drogas, las mercancías de lujo lle-

gan a la capital de la droga, pero a un mayor costo. Los elementos de primera necesidad también se encuentran encarecidos por el flujo del dinero del mercado de la droga. Es decir, para Lázaro, el dinero de la droga no alcanza y cada vez necesita infringir más la ley y participar en otras actividades ilícitas para sostener su familia en Chinahuata. La nueva dinámica económica en el pueblo da paso a una transformación cultural: debido al auge del mercado de las drogas, los rituales de la recolección de coca se hacen ahora a escondidas y los campesinos que tenían en sus chacras el cultivo ritual de la hoja se ven desplazados a medida que nuevos grupos controlan el mercado y el poder.

Esta transformación de los coccaleros en vendedores de la base de la droga se produce rápidamente y en su mayoría son extranjeros quienes dirigen y controlan el negocio. Como cualquier empresa transnacional, las ganancias del tráfico de las drogas van a parar a otro lado y las grandes decisiones en la división y la organización de los trabajadores se hace desde los centros urbanos del poder. El tan esperado desarrollo económico y personal producto de las drogas no existe, y en vez de trabajadores y cultivadores disfrutando de los beneficios de un negocio próspero, tenemos una serie de cambios (el trabajo nocturno para trasladar la droga, el miedo a los otros dueños de mercancía y el constante temor al robo por parte de otras bandas) que producen estrés y violencia entre los trabajadores.

Lázaro ve en estos cambios los signos de una transformación que involucra los habitantes de una región que tenía una coexistencia pacífica entre el capital humano y la naturaleza. Para los años 90, estos mismos campesinos pasan a formar parte de las leyes económicas de un producto prohibido en el mercado global. Es decir, podríamos decir que de una visión biocéntrica anclada en la antropología, pasaron a la ideología del neoliberalismo y las leyes del mercado. Al principio, estos cambios fueron bien recibidos y el narrador comenta los beneficios de la nueva economía de consumo del mercado de las drogas.

Comenzó el despegue. Sorprendido por la buena fortuna, después de tantos años de vida miserable, y todavía dentro de una existencia honesta, los coccaleros ya se daban gustos. Tras vender sus cosechas entraban en los bares; pedían platos caros para toda la familia, cerveza para los mayores, refrescos embotellados para los hijos. Mientras comían lo pedido, echaban el dinero sobre la mesa y se ponían a contar. (Gutiérrez, 1990: 31-32)

El disfrute de las bondades del alza del mercado de las drogas es momentáneo y esos mismos coccaleros que antes usufructuaban del comercio de la coca necesitan inscri-

birse como trabajadores del narco en la producción de la cocaína. Como cualquier mercado económico los campesinos no sabían que la bonanza de su producto venía unida a una serie de efectos secundarios en los que la violencia y la adicción eran la otra cara de la moneda del beneficio económico.

Eso fue cierto a un principio; pero, posteriormente, el productor de coca se dio cuenta de que el precio de su hoja, y por tanto su bienestar, dependían de la fabricación de la cocaína, entonces Chapare se constituyó en el lugar más seguro del mundo para la actividad del narcotráfico. (Gutiérrez, 1990: 32)

El éxito económico estaba unido a la producción de la cocaína, alejando al cultivador y al campesino de la producción natural de la hoja de coca y convirtiéndolo en trabajador de la mafia de las drogas. La bonanza del Chapare comienza a modificarse y se basa ahora en la participación de la comunidad en el mercado global de la cocaína. Este mercado necesita de trabajadores, que son reclutados entre los campesinos locales que trabajan ahora para los mafiosos y los nuevos trabajadores de la ciudad atraídos por el dinero fácil de las drogas.

Gracias a las reflexiones de su personaje principal, *Mariposa blanca* se aproxima directamente a la cuestión de la responsabilidad de trabajar para la estructura del narcotráfico. El texto es ambivalente sobre la función de los campesinos locales como actores racionales ya que no se consideran infractores de la ley. Al trabajar a la sombra de las historias de violencia y guerras entre cárteles, estos trabajadores participan de una parte muy pequeña de las transacciones económicas que rigen el tráfico de drogas. Sin embargo, Lázaro, en cada nueva actividad que ejerce, enfatiza temas de culpa y responsabilidad en un contexto socioeconómico que exige el abandono de toda cuestión moral.

Los matones rumiaban su coca. Semejaban vacas pensativas en el oficio de moler la mielga. De rato en rato metían la lengua en sus envoltorios de papel que contenían bico. Quizá imperceptiblemente temerosos; pero aparentaban tranquilidad. Quien los viera pensaría que no son sino aquellos obreros del campo, que a la vera de sus chacras, cumplen con el centenario ritual del piccho, antes de emprender la fatigosa jornada de trabajo. ¡No, no parecían peones que estaban aguardando el momento de iniciar una acción delictiva! (Gutiérrez, 1990: 61-62)

Los *pataverdes* han cambiado las tradiciones en el consumo de la coca y su unidad ecológica por el machacado de la hoja con productos químicos para producir la base de coca. Esta superposición entre una actividad ritual por el mayor beneficio económico de la cocaína logra que los campesinos tradicionales del Chapare sucumban al poder del dinero de las drogas. La mayoría de los trabajadores no tienen conciencia de su papel en la estructura criminal y su participación se limita a la recolección y procesamiento de la base de coca. Sin embargo, *Mariposa blanca* señala otro tipo de trabajadores que quieren escalar en la estructura del narcotráfico y quienes empiezan a rebelarse dentro de esa misma organización jerárquica. Estos trabajadores reclutados desde las áreas marginales de la ciudad ganan un salario, y a medida que demuestran lealtad o valor avanzan en la estructura económica. Este avance se sustenta en una etapa de entrenamiento, de reconocimiento de las distintas facetas del negocio, que trae también consecuencias de estrés, ansiedad y de paranoia entre los trabajadores.

El texto ofrece ante todo una imagen del negocio de las drogas alejada de la difundida por los medios de comunicación. Los trabajadores del narcotráfico están lejos de ser los “monstruos” que la “sociedad de bien” ha buscado culpabilizar de todos los males que aquejan a Bolivia a finales del siglo XX. A nivel textual, los trabajadores son las víctimas de un nuevo sistema económico que empezó como un sueño de cambio social y terminó convertido en la pesadilla de la violencia de las drogas. Los trabajadores del narcotráfico son convertidos en delincuentes por un sistema que ocupa un espacio legal que no permite la posibilidad de discursos alternativos. Lázaro reconoce que el aparato de producción de las drogas está conformado por trabajadores del común, y que cualquiera puede participar del ciclo de producción, transporte y consumo que rige el mundo de las drogas.

Allá la gente debe pensar que nosotros los delincuentes del narcotráfico, somos terroríficos demonios ojos sanguinolentos, cuernos de chivo, fauces babosas, incapaces del menor sentimiento humano, pero no es así. Aquí todos sienten que son iguales que a cualquier otro cristiano, ni mejores ni peores que los demás. Que un día volverán a la rutina antigua, esa que supone una misa en domingo; y en sus vidas no ha pasado nada que pueda enojar a Dios. (Gutiérrez, 1990: 140)

La visión técnica del narcotráfico convierte a sus trabajadores en demonios que es necesario destruir. Sin embargo, esta definición tiene su contracara en los numero-

sos individuos que son abocados al narcotráfico por una cuestión de trabajo y pobreza. En el texto, estos trabajadores quieren trabajar temporalmente y desinfectan su propia participación en la producción de drogas. Para ellos, el narcotráfico es una articulación no tan diferente a la venta de su fuerza de trabajo a mercados agrícolas dominados por multinacionales.

Lázaro experimenta el costo físico y emocional de su trabajo a medida que penetra en las diferentes etapas del tráfico. La primera realidad es que el dinero del narcotráfico es un dinero “maldito” que escapa de su manejo y control. El viaje a las bases del mercado de las drogas lo alejan de la fascinación por las mercancías de lujo impulsadas por el mismo deseo de consumo capitalista. En ningún momento Lázaro disfruta de las ganancias del narcotráfico y comienza a tomar conciencia que el costo humano de las drogas supera los beneficios económicos del consumo de mercancías y bienes de lujo. El dinero de la droga se esfuma sin poder ahorrarlo, ya que el mismo sistema que le permite ganar más que un empleado del común, le obliga también a dejarlo de nuevo en un lugar que ha perdido, en palabras del narrador, sus anclajes morales. Es “el Profe”, un narcotraficante experimentado quien le cuenta la realidad del negocio:

Mira a esos campesinos, cargados de cuántas ilusiones han venido. Han dejado sus hogares. ¿Tú crees que se van con dinero?; es muy raro el que lo hace. En general, éstos, como todos los demás, van a trabajar unos días, después se irán al pueblo, y una de esas noches se echarán tal borrachera, que al otro día no sólo estarán sin un centavo, sino que, con mucha frecuencia, amanecerán molidos del cuerpo entero. (Gutiérrez, 1990: 71)

El mercado de las drogas no trae los beneficios económicos esperados por sus trabajadores. La falta de cohesión social unida a la oportunidad del consumo de drogas, hace que el trabajo del narcotráfico no beneficie al individuo sino sólo al sistema que lo explota. La división social del trabajo en las drogas lo asemeja más bien a un sistema que provee lo necesario para que el trabajador siga vendiendo su capital, su trabajo, sin poder escapar del ciclo de explotación que genera. Los trabajadores gastan todo su dinero en una serie de espacios (la taberna o el prostíbulo) que son espacios también de intoxicación personal. Cada uno de estos lugares funciona en el texto como una droga que inscribe a los trabajadores en aspectos cada vez más violentos (su promoción en sicarios) o adictivos (su transformación en toxicómanos) cuando trabajan para los mafiosos locales.

El personaje principal ve en estos espacios el detritus social, las consecuencias del narcotráfico y una prueba de que las ganancias del negocio se encuentran siempre en otra parte: en los grandes ejecutivos y políticos que se lucran con la prohibición de las drogas. De vez en cuando, un trabajador recibe la oportunidad de escalar en el negocio, pero pierde su fortuna si es atrapado por un “pez más gordo”. Las grandes ganancias las reciben quienes no se “han untado las manos” en el negocio.

O como aquel muchacho, de quien todos dicen que fue uno de los primeros balanceros aquí, al que llaman Catalán. No hace mucho tiempo atrás tenía dinero, casas y coches; ahora ya no sabe en qué palo rascarse. ¿A cuyas manos pasaron esos bienes? ¿Y esos que ahora los tienen en propiedad, serán los que se benefician finalmente?... Hasta ahora los únicos que gozan realmente de las fortunas que genera el narcotráfico son las autoridades; un delincuente es perseguido y algún día caerá perdiendo libertad y fortuna, pasa aun en los grandes; pero si un juez, por ejemplo, recibe un fajo de verdes por alguna distorsión en la aplicación de la ley, nadie le quita ese dinero. (Gutiérrez, 1990: 226)

Al final, Lázaro es un trabajador reclutado desde la ciudad que sufre la ansiedad de trabajar para el narcotráfico. Con extraordinario detalle asistimos como lectores a la caída moral del personaje y a los distintos signos del poder del narcotráfico. Para Lázaro ninguno de los trabajadores termina viviendo de las ganancias del negocio. Son los policías corruptos, los jueces, los vendedores de insumos quienes disfrutan sin temor del dinero de la droga.

Las familias del narcotráfico

Los trabajadores del narcotráfico no pueden diferenciar su vida afectiva de su trabajo. Como sujeto narrativo, Lázaro ve también el efecto que la economía del narcotráfico genera en su núcleo familiar. Para Lázaro, la transformación de la hoja de coca en cocaína se presenta como una seducción (el dinero, el prestigio, el consumo) y al mismo tiempo como la pérdida de los valores tradicionales del personaje. Estas características de seducción, adicción y pérdida de su voluntad están unidas en el texto a la mujer que acompaña al personaje principal en su viaje a la capital de la droga. Al nivel narrativo, existe una clara relación entre la caída del personaje y la falta de valores de su compañera sentimental. La mujer seduce a Lázaro a formar parte de un nego-

cio que lo lleva a perder su identidad. Con claras referencias moralistas, el narrador examina la seducción que le ofrece la mujer, informando a sus lectores la sucesiva caída moral de una sociedad frente al espejismo del dinero. En una discusión sobre aceptar o no el trabajo en el narcotráfico, su mujer le explica la necesidad de olvidar sus principios morales si quiere progresar en Chinahuata.

¿Escrúpulos?... ¿Qué diferencia hay entre pisar coca y vender pan? Todos aquí reciben el mismo dinero, manchado, si tú lo quieres. Aun Dios o su iglesia usufructúan de esos dineros de la delincuencia: los traficantes, para aliviar en algo sus conciencias, dejan dinero en las cajas de las limosnas, o dan misas a santos y hacen fiestas, con eso creen comprar el perdón para sus culpas, al hacerle partícipe en el reparto de las utilidades [...] Así que no me vengas con cosquillas, cuando gente más importante obvia la moralidad. (Gutiérrez, 1990: 42)

La mujer acompaña a Lázaro en su viaje por los lugares del narcotráfico. En este mundo, la mujer y su cuerpo se convierten gradualmente en representaciones de un sistema económico depredador. Imágenes de promiscuidad y prostitución abundan en la novela como metáforas del sistema económico en el que están inscritos los personajes y del intercambio acelerado de drogas, dinero y mercancías. En *Mariposa blanca*, la economía del sistema de la droga penetra la economía de la casa, en una clara alusión de su raíz griega *oikos* que significa tanto hogar como economía. Los cambios en la economía de la droga generan cambios en la división familiar como producto de las ansiedades y movimientos del mercado de las drogas. Al principio, la mujer es seducida por las mercancías del consumo y decide abandonar a Lázaro aceptando el trabajo que le ofrece un narcotraficante como mujer-trofeo. Una posición ambivalente ya que reconoce que el dinero del narco sufre las fluctuaciones de un mercado dominado por las diferentes venganzas y envidias entre los cocaleros. En vez de vivir rodeada de los lujos del narco, esta mujer trabaja como esclava sexual de un capo agresivo y alcohólico.

Había soñado vivir en una hermosa casa, fino mobiliario, sirvienta, ama de llaves, chófer uniformado; iría a las academias de modelaje orgánico, en las que según decían, hacían maravillas aumentando y disminuyendo según las necesidades: algo menos en la cintura, un poco más en las nalgas. Salones de belleza. Un grupo para las veladas de rummy... Para todo eso daba las ganancias de la coca y la pilcha. Pero ya habían transcurrido más de cinco meses y

ella permanecía en el chaco, cocinando arroz con yuca y un poco de charque olor a gusanos, para la mit'anis y para ella misma. (Gutiérrez, 1990: 267)

Las mercancías del deseo consumista se estrellan contra la realidad de su posición como empleada de un narco pequeño. El soñado progreso social vinculado a esta actividad ilegal siempre se encuentra en otra parte: en otros coccaleros que venden su producto a mejor precio o en el comerciante que logra “coronar” más rápido un negocio. El éxito del narcotráfico no incluye a todos, y en el Chapare boliviano cada vez hay más familias afectadas por el negocio de las drogas. Lázaro es testigo de la profunda reestructuración de los roles familiares, de los nuevos cuerpos y las formas sociales que caracterizan ahora la familia de las drogas. El negocio opera como una fuerza cultural que modela las relaciones entre padres e hijos, o entre hijos y abuelos. Por ejemplo, los hijos aprenden de los padres las nuevas transacciones del narcotráfico y desde pequeños colaboran en la nueva economía casera.

Nadie prohíbe a su hijo acercarse a la fábrica. Que no debe ver esas cosas, que no puede aprender, que los hijos nunca deben hacer las malas cosas que hacen los padres. ¡No! Al contrario; los pequeños productores casi siempre trabajan en familia: el jefe de hogar, la esposa, los hijos y algunos matones, según las necesidades; de modo que los hijos participan y aprenden. (Gutiérrez, 1990: 84)

El examen que la novela realiza de la pérdida de valores sociales es doble: por una parte, narra el fracaso de su personaje principal y por otra parte señala la influencia devastadora que el narcotráfico tiene en las familias del Chapare. Lázaro no sabía que, al entrar al mundo del narcotráfico, estaba participando de la transformación de la sociedad boliviana y de su núcleo central: la familia. El texto muestra cómo varios miembros terminan por seguir la economía de las drogas. Padres, hijos y hermanos de Chinahuata comparten la felicidad momentánea que ofrece convertirse repentinamente en familias con dinero. De esta manera, el texto examina las contradicciones de una sociedad que vio en el narcotráfico y su poder adquisitivo la solución a sus problemas sociales.

A pesar de la oportunidad de trabajar en el tráfico de drogas, el dinero del narco parece esfumarse. La década de los 90 ve la caída de los grandes capos de la droga y principalmente del espejismo de la promesa de cambio social que traía el narcotráfico. Trabajadores de la sierra mexicana, de las comunas de Medellín y del Chapare

boliviano experimentan la crisis del mercado internacional de las drogas. Al revisar los títulos del narco sobre esta época, tenemos sicarios desocupados, capos prófugos y trabajadores desempleados en medio de haciendas abandonadas y proyectos de construcción a medio terminar. Además, en textos de varios países como *La virgen de los sicarios* (Colombia), *Cartas cruzadas* (Colombia) o *Juan Justino Judicial* (México) subyacen aspectos sobre la reflexión moral y la culpabilidad o no de muchos personajes que trabajan para el negocio de las drogas. Después de experimentar “en carne propia” el costo de la revolución social traída por el narcotráfico, los personajes de las narconarrativas en su mayoría reflexionan sobre su propia posición y culpabilidad. En el lamento final de Lázaro por haber creído en las promesas del narcotráfico hay también una reflexión sobre la totalidad de una sociedad que hizo un guiño cómplice a un flagelo que cambió las dinámicas culturales y económicas de Latinoamérica.

Los nuevos territorios del narcotráfico

Desde el punto de vista formal la historia de un joven que busca salir de la pobreza compite con el tono confesional de una novela de aprendizaje. Al final, el personaje reflexiona sobre los errores del pasado y reconoce los distintos cambios axiológicos que impulsó el narcotráfico. De esta manera, *Mariposa blanca* ofrece mediante las distintas voces que la habitan la necesidad de identificar las causas de la pérdida de lazos solidarios en una comunidad tradicional. Una de estas voces reflexiona sobre el discurso contra las drogas y la necesidad imperativa de encontrar nuevos mecanismos, además de la represión legal, para parar el fenómeno del narcotráfico. En la acción narrativa, esta solución va más allá que la simple persecución de los narcotraficantes.

No, que yo me vaya no solucionará nada. Ni siquiera si todas las fábricas de esta zona se cierran, o toda la coca se quema, el problema habrá terminado: no faltarán lugares en el mundo en los que seguirán produciéndose las drogas. La solución debe venir del otro lado, de parte de los consumidores, de sus familiares, de las instituciones que tienen como misión el proteger a la niñez y la juventud, educándolos en base a nuevos valores y presentándoles nuevas opciones como contenidos de una vida sana. (Gutiérrez, 1990: 188)

En este texto boliviano, el trabajo de la conversión de la coca en pasta de cocaína estructura la forma de vida de individuos afectados por las dinámicas del tráfico de drogas y por la nueva sociedad que genera. Esta combinación entre una mercancía y

su influencia en la vida de varios individuos evoca una lectura entre líneas de la toma de conciencia de trabajadores que ven en el producto del narcotráfico un sistema económico corrupto y depredador. Al final, los trabajadores del narco se rebelan contra la estructura matándose unos a otros en una nueva articulación de un capitalismo salvaje en la que los empleados matan a sus propios jefes. Lázaro escapa con el dinero de un narcotraficante ajusticiado por una banda rival y ve en el proceso de rehabilitación de los adictos la única opción posible para resolver el problema de las drogas.

—¿Qué harás ahora, mi buen Lázaro?

—Llevo en este maletín cien mil dólares, que es un producto de la delincuencia y la muerte, creo que pueden servir para la redención y la vida. Estoy en la carrera de medicina y con este dinero podré ayudar a ciertos perros que aúllan angustiados, agobiando las noches serenas de nuestro pueblo. (Gutiérrez, 1990: 280)

Con esta resolución el texto intenta restaurar la creencia en un orden posible y la necesidad de ayudar a los adictos de la droga. Con un tono moralizador, el “buen Lázaro” quiere que los lectores experimentemos la crisis social que trae el narcotráfico y la necesidad que regiones como las del Chapare boliviano encuentren otras vías fuera del narcotráfico para mejorar su nivel de vida. Una solución al problema de las drogas funciona en el texto con la recuperación de los consumidores de la droga.

En el capítulo final la mercancía de la droga se pierde por la crecida del río y Lázaro ve la importancia de volver a la naturaleza. La producción de drogas afecta la ecología del Chapare y desde los años 80 ha acelerado el ritmo de deforestación y contaminación de los recursos naturales. La modernidad traída por la industria de las drogas y simbolizada en sus mercancías de lujo y en el reclutamiento de trabajadores, incluye también una subordinación de lo ecológico por lo económico. Los efectos del tráfico de drogas rompen el equilibrio ecológico y generan un llamado a la incorporación de nuevas estrategias discursivas y políticas en la lucha contra las drogas.

La sociedad boliviana que vio surgir el movimiento cocalero está implementando nuevas prácticas alternativas a la búsqueda del crecimiento económico a cualquier costo. El fracaso de las metas del desarrollismo de los años 50 ha dejado un vacío económico que la demanda de drogas mundiales ha llenado desde los años 80 hasta hoy. Las consecuencias visibles del narcotráfico y el final de sus promesas sociales permiten el surgimiento de prácticas alternativas enfocadas en la relación entre las comunidades y los recursos naturales.

Como señala el texto de Gutiérrez, el discurso contra las drogas no es simplemente una ideología sin ningún efecto en el mundo real. Tampoco puede limitarse al cierre de una empresa criminal transnacional como señala Manuel Castells en *The Rise of Network Society* (2000). El discurso contra las drogas ha regulado prácticas culturales en diversos países de la región andina y la vida diaria de habitantes procedentes de los lugares de producción y trasiego de las drogas. Una nueva economía respetuosa de prácticas culturales ancestrales requiere cambios significativos a los modos capitalistas de producción, especialmente en relación con los problemas ambientales y agrícolas. *Mariposa blanca* vislumbra la necesidad imperativa de implementar cambios en una región que ha visto la devastación ecológica traída por el narcotráfico. Su narrador se centra en el dilema moral que surge a medida que se interna en el trabajo del narcotráfico y los efectos que causa en su núcleo familiar. Al final, reconoce la necesidad de una vuelta “biocéntrica” en la que la naturaleza y la comunidad estén por encima del capitalismo de las drogas.

Referencias bibliográficas

- BECKMAN, Ericka. (2013). *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BOLAÑO, Roberto. (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- BOLÍVAR MORENO, Gustavo. (2005). *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores.
- CASTELLS, Manuel. (2000). *The Rise of Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers.
- CORNEJO, Gerardo. (1996). *Juan Justino Judicial*. México: Selector.
- FONSECA, Alberto. (2017). *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- FRANCO RAMOS, Jorge. (2000). *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori.
- FRANCO RAMOS, Jorge. (2018) *El cielo a tiros*. Bogotá: Penguin Random House.
- GALEANO, Eduardo. (1989 [1971]). *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- GUTIÉRREZ, Tito. (1990). *Mariposa blanca*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- GUTIÉRREZ, Tito. (1999 [1998]). *El demonio y las flores*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- GUTIÉRREZ, Tito. (2001). *Magdalena en el paraíso*. La Paz: Alfaguara.
- HERLINGHAUS, Herman. (2013). *Narco-Epics: A Global Aesthetics of Sobriety*. Nueva York: Bloomsbury.
- HERRERA, Yuri. (2004). *Trabajos del reino*. México: Conaculta.

- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. (2007). “Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 61(1), 43-56. <https://doi.org/10.3200/SYMP.61.1.43-56>
- JARAMILLO AGUDELO, Darío. (1995). *Cartas cruzadas*. Bogotá: Alfaguara.
- MALDONADO, Tryno. (2012). *Teoría de las catástrofes*. México: Alfaguara.
- MENDOZA, Élmer. (1991). “La parte de Chuy Salcido”. En Elmer Mendoza y Ana Clavel (ed.), *Cada respiro que tomas*. México: Difocur. 12-45.
- MONGE, Emiliano. (2016). *Las tierras arrasadas*. Barcelona: Random House.
- MONTÉS, José Wolfango. (1995 [1987]). *Jonás y la ballena rosada*. Bolivia: P.A.T.
- ORTUÑO, Antonio. (2016). *La fila india*. México: Océano Expres.
- RIVERA, José Eustasio. (1957 [1924]). *La vorágine*. Buenos Aires: Losada.
- SALAZAR, Arturo. (2012). *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.
- SOLARES, Martín. (2013). *Minutos negros*. Barcelona: Random House Mondadori.
- VALLEJO, Fernando. (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara.
- VILLALOBOS, Juan Pablo. (2016). *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama.
- VILLORO, Juan. (2004). *El testigo*. Barcelona: Anagrama.

Motivos caballerescos en *El vasauro* de Pedro de Oña: el *requerimiento amoroso* y la *penitencia de amor*

Knightly Motifs in Pedro de Oña's *El vasauro*: The *Loving Requirement* and the *Penance of Love*



AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

Universidad Nacional Autónoma de México | México
axayacatlcampos@filos.unam.mx

Resumen

El artículo analiza dos motivos caballerescos (el *requerimiento amoroso* y la *penitencia de amor*) en *El vasauro*, poema de Pedro de Oña. En este estudio se busca identificar y analizar los motivos que caracterizan la literatura caballeresca en una obra de 1635, cuando el género de los libros de caballerías hispánicos comenzaba su declive editorial. Sin embargo, a través de este análisis se pone de manifiesto la pervivencia de los recursos propios de las obras caballerescas más allá del siglo XV y en la literatura virreinal hispánica. Se destaca también los elementos procedentes de la literatura de pastores.

Palabras clave: requerimiento amoroso, penitencia de amor, vasauro, pastores, Pedro de Oña

Abstract

This article studies two motives of chivalry (the *requirement of love* and the *penance of love*) in *El vasauro*, a poem by Pedro de Oña. It seeks to identify and analyze the motives that characterized chivalric narrative in a work composed in the Viceroyalty of Peru in 1635, when the editorial decline of chivalric romances began. Some significant elements shared with the Spanish pastoral narrative are also highlighted.

Key words: requirement of love, penance of love, pastoral narrative, Pedro de Oña

*Para Bulmaro Reyes Coria,
mi querido maestro de latín:
colega y amigo*

En el ámbito de lo que conocemos como *literatura caballeresca hispánica*, existen géneros que ya podemos considerar como canónicos; ahí estarían los libros de caballerías, el teatro caballeresco, la narrativa caballeresca breve e, incluso, los tan olvidados por la crítica poemas caballerescos... Parecería imposible pensar que aun dentro de una materia habitualmente considerada no-canónica y cuyos estudios son relativamente recientes, existan obras todavía menos canónicas; es el caso de los mencionados poemas caballerescos y sus posibles filiaciones genéricas con otras obras y géneros de las literaturas hispánicas de los siglos XVI y XVII, compuestas en la Península o bien en la América Hispánica colonial. En un esfuerzo por revisar y estudiar esas obras que han ido quedado pendientes, el estudio transversal de los motivos caballerescos, que conforman una poética para los libros de caballerías, permite establecer lazos comunicantes entre los diversos géneros y subgéneros de esta materia en el marco de la literatura hispánica; estudios que arrojen luz y nuevas consideraciones sobre la génesis y las relaciones genológicas de ese momento literario. Con este sentido, se justifica aquí el estudio de los motivos caballerescos en *El vasauro* como una obra emparentada con los poemas caballerescos y como parte de una rama paralela de la Literatura caballeresca hispánica.¹

La existencia de *El vasauro* se la debemos a Pedro de Oña (1570-c. 1643), de quien sólo sabemos que era licenciado y natural de Chile. El poema está fechado en la ciudad de Cuzco el 13 de abril de 1635 y hasta donde tenemos noticia, la obra nunca conoció la imprenta.

En este artículo, haré un acercamiento al estudio de los motivos caballerescos en *El vasauro*; específicamente analizaré el *requerimiento amoroso* y la *penitencia de amor* en el episodio del "Enamoramiento y fuga de la mora Fátima". Atenderé a su presencia en el poema de Pedro Oña como derivación recurrente del uso que se hizo de estos motivos en la narrativa caballeresca; su descripción, su empleo y recreación con posibilidades narrativas.

¹ El estudio de los motivos y en específico de los motivos caballerescos es una de las áreas de trabajo a la que la crítica del Hispanomedievalismo actual ha dedicado importantes estudios que definitivamente ya constituyen una línea de investigación. Para esta materia, ver las aportaciones de Bueno Serrano (2007), Cacho Blecua (2002), González Pérez (2003), Luna Mariscal (2007, 2008a, 2008b, 2013), Marín Pina (1999).

Considero que es preciso leer *El vasauro* con una óptica distinta a la que habitualmente se ha empleado para el estudio de los poemas heroicos americanos de la época colonial. Propongo hacerlo como lo harían los lectores del siglo XVII conocedores de libros de caballerías; para ellos, la lectura de *El vasauro* no resultaría ajena, sino acorde con los gustos y valores de su tiempo, a las estructuras de la literatura a la que estaban acostumbrados. El estudio de los motivos en *El vasauro* permite definirlo como parte de la literatura caballeresca. A través de los tópicos que especialmente fueron empleados y recreados en esta materia, esta obra cobra un nuevo significado y adquiere otro contexto literario.

El asunto principal del poema corresponde al periodo histórico de la Reconquista, pues se describe los preparativos y la campaña que preceden a la toma del Alcázar de Alhama. Luego, al final del poema, sucede finalmente la toma de Granada. Los personajes protagonistas son históricos; entre los que destacan los Reyes Católicos; don Andrés Cabrera (n. Cuenca, 1430) y doña Beatriz de Bobadilla (1440-1511), ambos cercanos a Isabel y partidarios de su ascenso como reina de Castilla. También figuran entre los personajes don Fernando Cabrera y Bobadilla, hijo de los anteriores, y Fátima, doncella mora enteramente ficcional que se enamora del joven.

En cuanto al género, Oña llamó a *El vasauro* “poema heroico”. Sin embargo, Oroz (1941) prefiere considerarlo como un “poema histórico” (xxii); consideraciones que permiten ubicarlo como parte de la literatura caballeresca áurea. Como he mencionado antes, el poema está emparentado con los poemas caballerescos y los subgéneros que se derivan de ellos. Así y debido a su temática histórica, *El vasauro* puede incorporarse a la lista de poemas de historia nacional, donde destacan el *Carlo famoso* de Luis Zapata (1566), *La Austriada* de Juan Rufo (1584), *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1533) y *El Arauco domado* del mismo Oña (1596). *El vasauro* forma parte del repertorio de lo que Pantoja Rivero (2004: 25-29) llama épica culta renacentista y, por lo tanto, podemos vincularlo con los poemas históricos de tema americano, que ponen de manifiesto “la pervivencia de la materia caballeresca entre un grupo de lectores universitarios y aristócratas [...]” (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008: 30). Asimismo, es preciso señalar la fuerte influencia que tuvo el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto en *El vasauro* y en estos poemas caballerescos.²

² Es posible que haya interesantes vínculos entre *El vasauro* y la literatura morisca, especialmente *El Abencerraje* (2005) en cuanto al emblemático combate entre el moro y el castellano, así como el tono y motivos de la historia amorosa que ocurre entre Abindarráez y la hermosa Jarifa; asimismo, es posible identificar elementos compartidos con la historia de “Ozmín y Daraja” intercalada en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (2016, I: 214-260). Sin embargo, este asunto aún requiere de una más detallada investigación. Para esta materia, ver Francisco López Estrada (2014) y Antonio Rey Hazas (2005).

Una característica fundamental de *El vasauro*, que lo define como poema histórico, es la utilización de los hechos históricos de la España de los Reyes Católicos. Además, de igual modo lo distingue la inserción de episodios caballerescos que tienen como sustento esos acontecimientos cimentados en la realidad. Oña emplea la narración de aquellos sucesos verídicos como base argumental sobre la que recrea y combina las anécdotas de ficción. Para ello hace uso de los motivos propios de la literatura caballeresca, quizá buscando conferir a su obra nuevas posibilidades artísticas y de difusión.³

El *requerimiento amoroso* y la *penitencia de amor*

En *El vasauro*, los motivos del *requerimiento amoroso* y la *penitencia de amor* derivan juntos o están asociados al motivo que María Carmen Marín Pina (1999) enuncia como *el requerimiento amoroso y la doncella enamorada* (876-877), por lo que podemos considerarlos como sub-motivos de este mismo. Argumentalmente suceden en el siguiente entramado narrativo.

Una vez que Fátima (la doncella) conoce a don Fernando y se enamora *ex visu* y a primera vista de él, no puede requerirlo de amores. El caballero, quien por su parte resulta vencedor en un combate, también queda malherido. Ante esta pena y preocupación, Fátima huye del mundo atormentada por el amor que siente y el dolor por la salud mermada de su amado; recorre un bosque oscuro durante la noche y al amanecer, cuando llega a un valle, adopta una vida pastoril; hace una *penitencia de amor* y lamenta su destino.

Una vez que don Fernando se ha recuperado de las heridas sale en busca de la doncella enamorada y, tras algunas aventuras, finalmente logra encontrarla. Fátima le declara su amor y él le confirma su amistad, ya que no puede amarla de otro modo, pues sus religiones son contrarias. La doncella se consuela y acepta un amor casto entre ellos; posteriormente le será conseguido un matrimonio correcto y conveniente.

Los motivos del *requerimiento de amor* y la *penitencia de amor* tienen lugar durante estos episodios del enamoramiento de Fátima. Surge ese amor en ella en un contexto definitivamente caballeresco, pues ve y conoce a don Fernando durante el torneo en que participan singulares paladines. El poema dedica importante espacio

³ *El vasauro* aún requiere mucha más atención por parte de la crítica; sin embargo, Martina Vinatea (2016) propone entender el poema como una obra especular dirigida al virrey Luis Jerónimo de Cabrera y Bobadilla, que se sustenta en dichos y refranes. Desde esta perspectiva, los ancestros del virrey sirven para ilustrarle un modelo de conducta deseable.

a describir detalladamente aquel momento y a cada uno de los participantes; Oña aprovecha esas estrofas para hacer una apología de cada uno de los reinos, las provincias, la nobleza y los linajes de España (1941: 182-183).⁴

Una vez comenzado el torneo, Fátima, que es finalmente una cautiva mora entre cristianos, observa junto con la Reina Isabel, Beatriz de Bobadilla y otras damas de la corte a los caballeros participantes. La presentación de Fátima inmediatamente atiende a su edad y condición de virgen; también describe su alto estado y linaje. Si bien es una prisionera o cautiva, es también honesta y virtuosa, aunque su religión sea el Islam:

Estaua la Católica Isabela
sobre tablado umbroso, bien cubierto
con aguas de una roxa, i verde tela;
por mártyr esperança en campo abierto.
Beatriz; que es grulla siempre de su vela;
con alta piedra, i ánimo despierto
asiste infatigable a su Señora;
i con Beatriz está una linda Mora.

Es vírgen y real por su linaje,
de las que fueron pressas en Alhama.
desdicha que por ser Abencerraje
no la perdona: i Fátima se llama:
su honesta compostura, su ropaje,
dizen quien es, mas claro, que la fama:
cuenta su edad tres lustros, i un trienio;
que mezclan dulce agrado a biuo ingenio. (Oña, 1941: 187)

El tratamiento que Oña hace en la construcción del personaje de Fátima es muy similar al que podría hacerse de cualquier doncella de la literatura caballeresca y su enamoramiento ocurre de modo parecido:

Camina sin amor, por libre senda;
biue al descuido en un donzel sossiego;

⁴ Todas las citas de *El vasauro* proceden de la edición de Oroz (Oña, 1941).

no sabe lo que son arco, ni venda,
ni como al blanco da, quien tira ciego:
mas presto avra cuidado, que la ofenda;
quando la nieve suya engendre fuego,
i mire al oy desnudo, al oy formado
que oy se leuanta grande, i vence armado. (1941: 187)

En esta doncella enamorada destacan su candor y juventud, su desconocimiento de las cosas del mundo y del amor, atributos que en el poema son considerados como virtudes. Como es habitual en el mundo caballeresco y en este tipo de episodios, el sentido de la vista funciona como un vehículo del enamoramiento; además, en ella ocurre el acto mismo de mirar al caballero en acción y el hábil empleo de las armas, primero en el torneo, luego en combate verdadero. Fátima experimenta, así, lo que podemos considerar como un *amor ex armis* o enamoramiento de armas.⁵ Así lleva a cabo su "elección amorosa":⁶

Mas di me ya; según lo referido,
i lo que tu as mirado; a quien prefieren
tus ojos? en quien destos imaginas?
i a quien, honesta dama, los inclinas?
Ella responde. Aun ay que preguntar te:
aquel; que todo armado las quadrillas

⁵ Para denominar este enamoramiento de armas o a partir del empleo de las armas, como un *amor ex armis*, me apego a los trabajos de Alvar (1988) e Ynduráin (1983), quienes desarrollan los motivos del enamoramiento de vista (*amor ex visu*) y del enamoramiento de oídas (*amor ex auditu*). También esta nomenclatura sería una continuidad de mi propuesta sobre el *amor ex arte* (Campos García Rojas, 2005, 2007, 2015). Agradezco al Dr. Bulmaro Reyes Coria por su asesoría para la conformación de este concepto.

⁶ En los libros de caballerías, el espacio y momento del torneo son un escenario idóneo para que ocurra el enamoramiento entre la dama y el caballero, aspecto que se conforma concretamente en el torneo y las justas. Ver al caballero con sus armas y realizando proezas caballerescas despierta en la doncella el sentimiento amoroso, mientras que mirar a la joven doncella sentada entre el público también hace surgir el amor en el caballero. Esta dialéctica visual entre los posibles enamorados tiene un importante referente en lo que Ruiz Doménec (1990) estudia como el "*ventaneo*" y que constituye una vía y situación que posibilita el enamoramiento, pero que también denota, para la dama que mira, posibilidades de asomarse al mundo exterior, de liberación y de aproximación al mundo masculino: "No es gratuito que la imagen más habitual en las novelas de la época, y en las miniaturas que adornan los manuscritos, consista en una mujer asomada a una ventana, expectante de algo y sobre todo siendo observada con intención por parte de un caballero [...] La mujer necesita 'ventanearse' para representar su papel. Éste es el principio del juego cortés. La presencia de la mujer en una ventana significa el reconocimiento de su liberación del control doméstico. [...] El ventaneo rompe con los muros opresivos, muestra lo que hay dentro, en el jardín de la Rosa" (27). Ver también, para el tema de los torneos, la caballería y el enamoramiento en la Edad Media, Fleckenstein (2006), Keen (2010) y Lobato Osorio (2016).

contempla, el que del Rey nunca se parte,
(i matizó de nácar sus mexillas)
con el esta un rapaz; que al diez primero
sus años llegarán, i viste azero.

Si aquí el donayre, alli la gentileza
es fruto con su planta; decir oso
que Marte, i Venus; armas, i belleza
son padres deste niño amor hermoso.
Sonríese Beatriz de la terneza,
Que Fátima descubre, al ver su esposo:
i dize. Yo en mirar los me deleyto,
i parte soy sin voto en esse pleito. (1941: 196)

Si bien Oña hace uso de los motivos caballerescos como recursos narrativos para la conformación de los episodios y, de ese modo, alienta los sentimientos de la doncella; también se apresura a gestar el conflicto narrativo a través del sutil anuncio de la imposibilidad amorosa, pues ya desde este momento doña Beatriz revela a Fátima la identidad de los caballeros que ha elegido. Especialmente reconocer que don Fernando es hijo de ella y cristiano constituye un anuncio de la imposibilidad de un amor correspondido entre ellos:

El uno Dueño, el otro es hijo mío;
sus nombres Don Andrés, i Don Fernando:
que an de saber corresponder te, amando.
La Mora de un sudor se cubre frio,
mil cosas en un punto imaginando;
i acude. Ya lo dixe, assí lo siento;
i como no pequé, no me arrepiento. (1941: 197)

El enamoramiento de Fátima se refuerza a través de la participación de don Fernando en la hazaña bélica contra el enemigo infiel. Los Reyes otorgan al caballero licencia para el combate, lo hacen caballero ciñéndole la espada y dándole un caballo (1941: 239-243). Cabe mencionar que también el episodio del combate de don Fernando contra el moro encierra aspectos caballerescos emblemáticos: Oña (1941: 244-245) se refiere al moro como se suele presentar a los gigantes en la literatura caballeresca

y hace ejemplares alusiones al episodio bíblico de David y Goliat. Gigante y moro están aquí equiparados no tanto por la talla, sino por el pecado de la soberbia; por su parte, el moro-gigante insulta y ofende al caballero, también como sucede en aquellos episodios equivalentes de los libros de caballerías (Martín Romero, 2006). Con la recuperación del motivo del gigante y el caballero, que en este episodio son un moro soberbio y un caballero ejemplar, Oña añade a la configuración de don Fernando las cualidades de caballero valeroso, virtuoso y un contraste moral ante un enemigo desbordado de soberbia.⁷

El enamoramiento de la doncella se fortalece cuando mira que el joven caballero vence al moro, pero también cuando siente compasión por sus heridas:

Porque las finas armas, la destreza,
los bellos pies, que desta son las llaues,
(aunque a pesár del Moro, i su fuerza)
hizieron las heridas menos graues.
I para buen reparo a su flaqueza,
del campo tiendas, i del puerto naues
le cantan vencedor, le dán despoxos,
sus flores Mayo, i Fátima sus ojos.

Esta, queriendo bien, servir le quiso
(achagues de la suya) en su dolencia:
que nunca sufre amor estar diuiso;
aunque es mayor su fuego en breue ausencia:
mas por la virgen boca, o paraíso
ciego rapáz no tienes tu licencia
para decir tu mal, ni por señales;
i mudo sobre ciego son dos males.

Assiste al pauellón la honesta dama
no sin Beatriz; que teme ver se a solas:

⁷ La presencia y la función de los gigantes en la literatura caballerescas han sido ampliamente atendidas por la crítica especializada, desde las hondas raíces folclóricas y míticas de estas creaturas, hasta su desarrollo y sus variantes propias en los libros de caballerías hispánicos. Ver los estudios de Bognolo (1996), Campos García Rojas (2002, 2009, 2012), Gutiérrez Padilla (2014), Kappler (2004), Lucía Megías (2004), Luna Mariscal (2008a, 2008b), Martín Romero (2005, 2006), Morales (1993), Valenzuela Munguía (2009).

surta queriendo assi tener su fama;
si el vulgo es mar, si son sus lenguas olas.
Bien siente del amor la intensa llama,
bien siembra sus mexillas de amapolas;
quando a su enfermo vé: mas bien resiste
rostro sacando alegre de alma triste.

Que pues hará? si luchan en su pecho
sin tregua dos contrarios tan valientes?
que al fin hará? sino es batir su lecho,
suspiros a deshora dando ardientes?
Alli su coraçon corre deshecho
en perlas, que por nácar van corrientes.
Amor, dichoso aquel, de quien te alexas;
si tu manxar son lágrimas y queexas. (1941: 252-253)

El lamento de la doncella enamorada cumple con los tópicos de la poesía amorosa de la tradición petrarquista, donde las lágrimas son perlas y las mejillas son de nácar.⁸ La caracterización de Fátima como doncella mora aquí no da lugar a describir su tez morena, sino las tópicas imágenes poéticas de la doncella cristiana; además, su pasión amorosa y la preocupación por el bienestar del amado anuncian el tópico del *desvelo amoroso*, pues "que al fin hará? sino es batir su lecho, suspiros a deshora dando ardientes?" (1941: 253). Asimismo, Fátima experimenta sufrimiento amoroso, ya que don Fernando no corresponde a su sentimiento y ni siquiera lo conoce; por lo tanto, el amor de la doncella no tiene remedio y anticipa el imposible destino de esa relación, donde la fe cristiana del caballero se antepone y opone al amor de la doncella infiel:

Fernando con descuydo biue desto;
porque de armar se cuyda, si mexora;
i si el Zegri por Zayde sale al puesto,
queriéndole vegar, como lo llora:
de Fátima el occulto amor, si honesto,
no ve, o no estima, o fe no admite mora:

⁸ Para profundizar en esta materia, ver González Roldán (2009)

i assi ella passa mísera la vida;
no vista, o no estimada, o no admitida. (1941: 253-254)

En tanto que Fátima no puede comunicar libremente su sentimiento a don Fernando, decide entretener su pena contemplando la naturaleza y eventualmente huir del mundo para esconder y lamentar su enamoramiento:

Acuerda (si el amante acuerdo tiene)
de relaxar lo rezio de su pena
ya en valle, que los ojos entretiene
por su arboleda umbrosa, i limpia vena;
ya donde manso el mar midiendo viene
con espumoso pie la humilde arena;
ya combidando al sueño entre espadañas,
ya huésped de las cabañas. (1941: 253-254)

Oña añade el tópico de la *fuga mundi*, para la penitencia de amor, con la descripción de un escenario bucólico:

Por todas partes vá; que ni reserua
fragosa soledad, ni parque ameno:
mas lenitíuo a llaça tan acerua
ninguno, si los ay, le sale bueno.
Qual córça; que al pacer menuda yerua,
herida fue de punta con veneno,
i por texida selua, i parte rasa
busca la fuente, viendo que se abrasa;

Tal Fátima, en amor ardiendo toda,
ya por la orilla va al fresco rio,
ya el cuerpo en margen húmido acomoda;
labio clauel abriendo al soplo frio:
o sobre yerto escollo se recoda
triste vagando, agena de aluedrio;
o por el bosque al son de viento, i rama
con cisne cuello el nombre amado llama. (1941: 254)

El *requerimiento amoroso* que lleva a cabo en este episodio la doncella, no coincide plenamente con otros requerimientos de la literatura caballeresca, donde la dama enamorada avanza sobre el caballero, se ayuda de alguna medianera e, incluso, con originales estrategias se introduce en la habitación y el lecho del joven amado para requerirlo de amores.⁹ En *El vasauro*, Fátima es pasiva y sufre en soledad; se lamenta y no manifiesta su amor a don Fernando, sino que contrariamente emplea vías indirectas que él irá descubriendo poco a poco. El *requerimiento amoroso* que Oña presenta en su poema tiene, por lo tanto, un carácter pasivo y se construye con el *lamento amoroso*, la *fuga mundi*, la escritura del nombre del amado y el canto:

Aquí en delgado accento, quan suáue,
roto un silencio largo, se lamenta.
Ay, si a de ser posible que se acaue
este secreto mal, que me atormenta;
i mas occulto, viene a ser mas graue:
que el fuego no es de furia tan violenta
en público lugar; mas de la mina
rebienta fiero, i mueue alta ruina. (1941: 254-255)

En su *lamento*, Fátima dirige sus palabras al ausente don Fernando, que desconoce la pasión de la doncella mora. De este modo, la dama enamorada hace un recuento de cómo ocurrió su enamoramiento y los elementos que detonaron su pasión. Menciona el amor que sintió a primera vista cuando conoció al joven: destaca su belleza masculina y su amable cortesía; también la habilidad del joven en el uso de las armas. Luego le pregunta en tono de reproche al ausente caballero, si no la ama por ser mora o por no ser bella. No hay respuesta para la dama, pues el joven caballero ni la escucha, ni está presente y es ajeno a esos sentimientos:

Fernando, yo te vi rapáz austero
en Córdoua no ser a quien te via;
i entonces tu esquivez amé primero,
amé tu rostro, amé tu cortesía:

⁹ Para ejemplificar este procedimiento de las doncellas enamoradas en los libros de caballerías, es emblemático el episodio del *Amadís de Gaula*, cuando la doncella Darioleta introduce secretamente a la princesa Elisena en la cámara del rey Perión de Gaula y así conciben al héroe Amadís (Rodríguez de Montalvo, 1988-1990: 227-248).

mas quando vi las glorias de tu azero,
te di mi libertad, que aun era mia:
no te la di; pagué no igual con ella
tu singular valor, tu suerte bella.

Iusticia fue (sinó affición) amar te
en quien, tus prendas conociendo raras,
tuvo (qual yo) ventura de mirar te;
mas justo era también que amado amaras:
i no es en este juego buen descarte
dezir, que o no lo vés, o no reparas.
Soy Mora tan humilde? soy tan fea,
que poco en mi repare, quien me vea?

I si es verdad que tengo con mi fama
(al peso deste amor) cuidado summo,
i que, por desmentir lo que el me inflama,
sufrida en buen silencio me consumo;
no puedes, quando no mirar la llama,
dexar de ver de tanto incendio el humo:
pues ojos abre tu descuydo elado,
en que se quema ciego mi cuidado. (1941: 255)

El tono del lamento amoroso de Fátima, en que reprocha a don Fernando un amor que éste desconoce, recuerda el tono de las mujeres lastimadas en las *Heroidas*. Aquéllas tenían justa razón por un amor desafortunado o por engaño, mientras que esta doncella mora lamenta y reprocha un amor que no ha sido manifiesto, ni comunicado, que solamente ella ha sentido. Fátima requiere gratuitamente de amores a don Fernando:

Quanto me debes hombre. Alá es testigo
de si mi coraçon temblando estaua,
i por saltar mil vezes de su abrigo;
mientras la vida del Moro dilataua:
pues cada vez que el ímpetu enemigo
su vigoroso braço descargaua,

sentía yo en el centro de mi vida
el inhumano alfanje, i la herida.

De Zayde al fin saliste vitorioso,
i mucho mas de Fatima; el fué muerto
con gloria i ella biue sin reposo,
dando importunas bozes en desierto.
Ay, Castellanas tiendas, ay, dichoso
aluérgue de mi bien, ay, dulce puerto;
a cuya vista el vaso de mi alma
ni al desgarrón se rinde, ni a la calma. (1941: 256)

Fátima habla y dirige su lamento también a objetos inanimados vinculados con don Fernando: "Ay, Castellanas tiendas, ay, dichoso / aluérgue de mi bien, ay, dulce puerto; / a cuya vista el vaso de mi alma / ni al desgarrón se rinde, ni a la calma" (1941: 256). La doncella halla consuelo tan sólo en mirar las tiendas donde reposa herido el objeto de su amor. En la prosopopeya, las tiendas parecen a la mora seres vivos que dan cobijo y cuidado al caballero; hay, sin embargo, un silencio profundo sin respuesta, pues nadie conoce realmente su amor. El *requerimiento amoroso* desencadena, así, un profundo sufrimiento amoroso que se manifiesta a través de un tópico y silencioso desierto, que no da eco al sentimiento de la dama: "[...] dando importunas bozes en desierto" (1941: 256). Así, llega la noche y Fátima huye del mundo para ocultar su dolor; es un amor errabundo que conduce a la *penitencia de amor*. En la literatura caballeresca, con más frecuencia son los caballeros enamorados, quienes sufren por amor y quienes lleven a cabo una penitencia de amor; de hecho, así ocurre en el modelo amadisiano, que imitan muchos autores de libros de caballerías y que más tarde también imitará don Quijote en la Sierra Morena (Rodríguez de Montalvo, 1988-1990: 699-715; Cervantes, 1994: 239-263). Tenemos en *El vasauro* el mismo motivo, pero en variante femenina.¹⁰ La llegada de la noche es propicia para el amor, pero también en el caso de la doncella Fátima, para escapar sin ser vista:

¹⁰ El enamoramiento de Fátima por don Fernando recuerda al de Angélica por Medoro en el *Ariosto furioso* (Ariosto, 2002, I, canto XIX: 1191-1255); si bien en *El vasauro* no ocurre la consumación amorosa, sí podemos identificar importantes ecos en cuanto a materia pastoril y bucólica. Incluso resulta obligado ver a la relación de estos episodios ariostescos y del poema de Oña, con el romance de Luis de Góngora "Angélica y Medoro" (2015).

Tendia ya la noche su luziente
con gotas de oro salpicado velo,
i el paxarillo ya sobre el caliente
nido, que fabricó, erizaua el pelo:
mientras la ilustre Mora en son doliente
se declaraua triste al claro cielo;
llamando en sus querellas por testigo
al mundo campo, i al silencio amigo.

Mas ni el común horror de sombra vana,
ni yerma soledad, ni el frágil seno
la rinden: que su fuerte amor allana
peligros, i de assombros biue ageno:
amor; que de áspid Líbio, ni de Hircana
tigre temio las garras, ni el veneno;
con ella va noturno, i solitario:
que teme honesto, i osa temerario. (1941: 257)

La penitencia amorosa de Fátima comienza como la de Amadís, quien deja que su caballo conduzca y decida sin freno el camino que ha de seguir; tal es su abandono. Aquí la doncella enamorada cabalga una yegua "que la guía / por donde al freno largo se le antoja" (1941: 258); penetra entonces la espesura del bosque lamentándose y llorando:

Sobre loçána yegua; que la guía
por donde al freno largo se le antoja;
va seluas penetrando, va sombría,
i blanca opone mano a verde hoja:
no escucha, mientras abre angosta via,
sino los áyes intimos, que arroja;
ni ve, sino los hilos de unas perlas,
que resuscita el sol, por solo ver las. (1941: 257)

Oña describe la huida nocturna de Fátima con la belleza natural del cielo y las estrellas, aunque también el bosque oscuro parece tener una respuesta empática para los sufrimientos amorosos de la dama. Sale por fin de la floresta umbría y, en el valle, encuentra consuelo y paz entre pastores:

Gran parte de la noche anduvo errando
enamorada, intrépida, i perdida;
mas diuertiose un poco de Fernando,
i luego al miedo vil tembló encogida:
salió de la frondosa cárcel, quando
los ástros amagauan su caída;
i auiendo entrado ya por los confines
de un limpio valle, oyó ladrar mastines. (1941: 257-258)

El contraste bosque-valle funciona como una manifestación casi escenográfica de los sentimientos que vive la doncella enamorada en este episodio. Mientras sucede la atormentada huida, el bosque, el llanto, los lamentos amorosos y el abandono a la voluntad de cabalgadura coinciden con la obscuridad de la noche y la vegetación espesa. El bosque es el espacio para el refugio, el regreso a lo primigenio y la naturaleza; es el lugar de los marginados y de los que huyen del mundo.¹¹ Luego, el valle abierto, llano, libre, es el espacio de la vida pastoril, donde también Fátima halla refugio, pero en paz y sosiego; los pastores son interlocutores idóneos para el *lamento* por un *requerimiento amoroso* acallado, sin respuesta. Tras el viaje nocturno a través de la espesura del bosque, Fátima sucumbe al cansancio y encuentra el lugar natural para el descanso, que le trae el sueño:

Halló en pajizos techos pastorales
amigo (bien que rústico) aposento:
mas fuera de sus penas, i cristales
otro licór no quiso, ni alimento.
El sueño; tregua dulce a los mortales;
(si guerra dán cyudados) hizo asiento
en sus cansadas lumbres; dos estrellas;
o viertan risa, o llanto; siempre bellas.

¹¹ Muchos son los ejemplos de personajes y amantes que huyen al bosque buscando un refugio. Es emblemática, por ejemplo, la pareja de Tristán e Iseo quienes en las diversas versiones de la leyenda se esconden en el Bosque de Morois. "La 'forêt ancestrale', la forêt qui est un 'avant-moi', un 'avant-nous'. La forêt est un endroit où l'on se perd. Où l'on se trouve aussi, comme l'espèrent, en allant s'y perdre, les aventuriers de la forêt-désert. La plus ancienne apparition connue du terme associe d'ailleurs l'idée de forêt à l'idée de solitude. [La forêt] a servi de frontière, de refuge pour les cultes païens, pour les ermites 'qui y sont venus chercher le "desert" [eremum]', pour les vaincus et les marginaux: serfs fugitifs, meurtriers, aventuriers, brigands [...]" (Le Goff, 1985: 65-66).

En esta blanda paz la esta Morfeo
tocando al alma, i ella ve figuras
mas varias, que las formas de Proteo,
pesadas, melancólicas, i obscuras:
aunque después le pinta su desseo
alegres fines, últimas venturas;
con que, desahogando se, respira.
I es todo vanidad, si bien se mira. (1941: 258)

La doncella duerme y físicamente recupera fuerzas; aunque, como corresponde a quien padece de amor, también rechaza alimentarse. Al dormir, le llegan sueños de carácter premonitorio, que son tristes y melancólicos, pero que derivan en otros de alegría y feliz ventura. En *El vasauro* los sueños de este tipo son frecuentes y constituyen un poderoso recurso narrativo; en los primeros cantos, doña Beatriz de Bobadilla sueña el provenir de su linaje y luego en la Cueva del Tiempo, don Fernando vive una experiencia ultramundana de tono onírico donde también le es revelado su destino y el de sus descendientes (Oña, 1941: 118-119; Campos García Rojas, 2013). El sueño de Fátima no es descrito con detalles, ni constituye un episodio de funciones determinantes para el desarrollo de la narración, pero es efectivamente un recurso narrativo que sirve de consolación a la dama enamorada y no correspondida: "[...] aunque después le pinta su desseo / alegres fines, últimas venturas; / con que, desahogando se, respira" (Oña, 1941: 258). Este sueño, apenas mencionado y descrito con algunos adjetivos, tiene la función de permitir que Fátima halle el sosiego necesario para recuperarse casi por completo en la vida pastoril. Así, al despertar al día siguiente, la doncella enamorada está vinculada estrechamente con el espacio natural; el escenario pastoril es propicio, cómplice y empático confidente:

No recordó primero, que el rocío
bordasse con su alfofar yerua, i flores;
i oyesse al viento murmurar, i al río,
siruendo a tiples aues de tenores.
Abrio los ojos lánguidos al frío
de l'alua, i al rumor de los pastores;
vio luz, i parecieron le reclamos
de su dolor las aguas, i los ramos.
De la cauaña sale, i no desdeña

ir visitando en torno la majada;
sube al otéro, i mira de alta peña
tender se la dehéssa despejada;
viene al aprisco, i ve como se ordeña
la leche para el queso, i la cuajada;
ve como van passando la sus dueños
de aquel hirsúto vaso a los barreños.

Ve cabrilar trauiesso al cabritillo,
oye a la grey balar; i a poco rato
quan bien discanta el rudo caramillo
con la siluestre avena en tono grato.
Agrada se de aquel biuir senzillo,
de aquella mansa paz con limpio trato;
i de que en la zagala, si ay belleza,
se está, como la dio naturaleza. (1941: 258-259)

Ocurrida la curación de don Fernando, éste sale en busca de la extraviada doncella mora y se propone (1941: 258-259), así: "[...] correr el campo, el monte, i la marina / tras la quexosa dél, sin ser culpado" (1941: 261). El joven responde a su deber caballeresco, a su noble crianza, a sus virtudes ejemplares y busca, por lo tanto, defender la virtud femenina:

[...]
custodio limpio de un donzel decoro
solo pretende ser; no amante vano.
O sangre pura, O cándida criança,
i en achacosa edad O gran templança.

Sobre jaéz, de monte oprime fuerte
la espalda de un feroz castaño oscuro;
que del tascádo freno escárcha vierte,
i saca de las piedras fuego puro:
va fiero, vá gentil, y vá de suerte;
que Moro, a vista dél, no avrá seguro:

i al ir del mar hollando las arenas
a ver le, salen Fócas, i Syrenas. (1941: 261)

El recorrido de don Fernando en busca de la doncella mora sirve a Oña para hacer evidente el valiente cabalgar del joven. Finalmente logra encontrar a la doncella mora, quien había sido vista por los pastores y son ellos quienes lo conducen hasta ella; es la belleza de Fátima, lo que ha llamado la atención de los pastores:

De un Moro (dize) nada se, mas digo
que yo una Mora e visto en esta parte:
i al rebentar la luz ire contigo
a donde ver la puedas, i alegrar te,
porque, si bien por nubes de tristeza
rayos arroja el sol de su belleza. (1941: 275)

Como parte de sus lamentaciones amorosas, Fátima graba en la corteza de un árbol el nombre de su amado don Fernando, práctica ésta frecuente entre personajes pastoriles que así anunciaban y lamentaban sus sentimientos.¹² Es éste un indicio que permite al caballero seguir y hallar finalmente a la dama atormentada. Fátima persiste en su *requerimiento amoroso*, que no tiene respuesta y se reduce a ser un doloroso lamento de amor. Describe para sí la vida que lleva entre pastores y cómo de ese modo da consuelo a su alma, aunque considera que su amor está desperdiciado. Habla a los árboles umbrosos y llora que su tierno amor sólo consiga la dureza de una corteza para labrar ahí su historia:

En tanto cúrsas (Fátima) el officio
de repasar cuidados entre cabras;
al bosque vás, i allí con artificio
de un arbol, i otro las cortezas labras:
lamenta de su amor el desperdicio
tu alma, dando letras por palabras;

¹² Es interesante señalar aquí el éxito del recurso narrativo y poético, pues además de sus vínculos con la literatura pastoril, podemos identificarlo tanto en el episodio de Fátima y Fernando en *El vasauro* y en el romance de Góngora "Angélica y Medoro": "Todo sirve a los amantes: / [...] los troncos les dan cortezas / en que guarden sus nombres / mejor que en tablas de mármol / o que en láminas de bronce: / no hay verde fresno sin letra / ni blanco chopo sin mote; / si un valle "Angélica" suena, / otro "Angélica" responde" (Góngora y Argote, 2015).

i del, escrito en ella, nombre armado
te dexas en los troncos el traslado.

Hay quantas vezes; mientras lo escribías
ya en haya umbrosa, ya en ciprés funesto;
con lagrimas la planta humedecias;
tu amante obligación pagando en esto.
Guardád amigos arboles (dezias)
la no sabida historia de mi honesto
amor; pues donde imprima sus ternezas,
dais a mi corazón duras cortezas. (1941: 276-277)

Fátima, incluso, alberga en su fantasía el deseo de morir por su amor no correspondido; su sentimiento sería lección para su amado, quien quizá la encontraría acostada durmiendo o muerta sobre la hierba fresca del bosque:

Ser puede que a passár en grata sombra,
vencido del calor, la calma siesta;
aquel que mi respeto a penas nombra,
arribe alguna vez a la floresta:
i viendo me, sobre essa verde alfombra
yacer, o bien difunta, o bien traspuesta,
derrame con dolor (mercéd tardia)
alguna de sus ojos ónda fría. (1941: 277)

El momento en que el caballero escucha a la doncella cantar y lamentarse es también un tópico propio de los libros de pastores, recuperado y recreado por los caballeros enamorados en la literatura caballeresca. Es el momento del reconocimiento amoroso y de la identidad de los amantes:

Mas oye; que este acento regalado
es della, bien lo tengo conocido;
i aunque, por ser lenguaje desusado,
no entiendo letra, gusto del ruido.
escucho a un rui señor, que ve robado
del álamo su ya chillante nido;

a cuyo dulce canto me suspendo,
i mentiré, si digo que lo entiendo.

De mi passion huyendo, habito en esta
seluatiquéz no sé si muerta, o biua;
penetro el monte, curso la floresta
lexos de ti, i a todo gusto esquiua:
si se leuanta el sol, o si se acuesta;
nunca sin ti me ve; que soy cautiua
de tu descuido libre: Ay caro dueño,
a quien adoro elado, i zahereño.

Assi al reziente sol, i a la sombria
selua cantando está la nimfa Mora
sobre diuersas flores, que rocía
su llanto, en competencia de l'aurora.
Fernando ya se encubre, ya desuia
la rama; por salir a quien le adora;
yá, sin saber de si, a sentir comiença
alas de amor, i grillos de verguença. (1941: 279)

Tras el encuentro y la sorpresa, Fátima huye y sucede entonces una persecución que es referida por Oña como aquella que ocurriera entre el dios Apolo y la ninfa Dafne; de hecho, la doncella es nombrada como la "nimfa Mora" (1941: 280). No existe la metamorfosis de la doncella en árbol, pero sí tras tropezar y caer, Fátima queda desmayada. Don Fernando lamenta aquel momento desdichado y la pena que ese enamoramiento ha causado a la joven. Sin embargo, tras recuperar Fátima el sentido, regresa con don Fernando a la ciudad; por el camino éste persuade a la joven que deje el amor por él y consiga resignarse. Menciona la posibilidad de que ella se convirtiera al cristianismo, pero el caballero incluso rechaza esa posibilidad, pues ya conoce, desde su experiencia en la Cueva del Tiempo, el destino de él y su linaje, lo que pone totalmente al margen las posibilidades reales del amor entre él y la mora; le ofrece amistad, lealtad caballeresca y buscar para ella un conveniente matrimonio:

[...]
Si pues con voluntad honesta, i pura

te inclinas a querer me, (aunque es despeño)
por mi cristiana, i biua ley te juro
de amar te para siempre honesto, i puro.

De estar en arma siempre a tu seruicio
de ser tu Campión a todo encuentro,
de que en la esfera de un amor sin vicio
tu Tórrida seré, serás mi centro;
mientras en mí el orgánico artificio
no se desate, i biua l'alma dentro.
palabra desto doy (concluye al cauo)
o qual tu caballero, o qual tu esclauo.

Por el camino el joven persuáde
a Fátima (si acaso lo dessea)
que de admitir consorte igual se agrade;
pues él, será imposible que lo sea:
i por desengañar la mas, añade.
La tuya con mi fe mal se carea;
i el Hado; que nos lleua, o nos inclina;
por diferente rumbo me encamina.

Tanto, que si feliz dexar quisieras
tu errada ley, por solo ser mi esposa;
as de saber que juntas las esferas
girando se, disponen otra cosa. [...]

La Mora; ya segura de que alcança
buen premio de su fé, si bien le duela
ver que malogra el fin de su esperaça;
mirando a lo imposible, se consuela:
i para el tiempo autor de la mudança:
de aquel resuelto desengaño apela;
queriendo con su amado conformar se:
porque de amar se precia, no de amar se. (1941: 282-283)

El matrimonio conveniente conseguido y concertado para una doncella es un tópico de la narrativa caballeresca y reflejo de las prácticas sociales del siglo XVI.¹³ Reyes y señores principales se muestran benéficos y magnánimos al conseguir un matrimonio adecuado para las jóvenes que muchas veces dependen de ellos. Ocurre, por ejemplo, en *Las sergas de Esplandián* cuando se consigue un matrimonio conveniente para Carmela, la doncella enamorada del protagonista y quien se resigna a sólo permanecer como su fiel escudera; el amor que siente por Esplandián y su intención de contraer matrimonio con él, como el de Fátima, no son posibles, ya que él está destinado al amor de la princesa Leonorina y un matrimonio con Carmela sería inconveniente debido a la diferencia estamental que hay entre ellos (Rodríguez de Montalvo, 2003: 201).¹⁴ Esta práctica ocurre en el *Tristán de Leonís* de 1534, cuando el joven rey Tristán tiene una política matrimonial dirigida a las jóvenes doncellas y caballeros de su corte.¹⁵ Se trata de una práctica fundamental para los buenos cristianos, quienes buscaban y otorgaban matrimonios (Cuesta Torre, 1997: 67-73).

En conclusión, el estudio de los motivos caballerescos en *El vasauro* ofrece una novedosa posibilidad de análisis e interpretación. Atender a estos recursos narrativos permite ubicar la obra no sólo en su contexto áureo y virreinal, sino también establecer y reconocer los vasos comunicantes entre los libros de caballerías, la épica culta renacentista, los poemas caballerescos, específicamente los históricos de tema americano, y el resto de la literatura caballeresca. *El vasauro* y las obras de su género fueron precisamente el crisol donde los motivos caballerescos continuaron su desarrollo y evolución; permitieron, además, establecer nuevas lecturas y posibilidades de recepción. El episodio del enamoramiento de Fátima constituye para Oña una oportunidad para insertar en la materia histórica de su poema sucesos ficcionales de carácter sentimental y pastoril. El amor de la joven doncella mora

¹³ Para esta materia, es útil el estudio de Fernández Álvarez (2002), donde describe y deja claro el lugar de las mujeres en la sociedad española del siglo XVI, especialmente en lo que se refiere al matrimonio y la soltería.

¹⁴ Para el personaje de Carmela en las *Sergas*, ver Bueno Serrano (2008).

¹⁵ Como ejemplo de esta práctica matrimonial, baste mencionar aquí el caso de don Palante y la doncella Esforçia, duquesa de Milán, a quien habla así el rey: "Señora duquesa, el amor que la infanta y yo vos tenemos es tan grande como si vos, señora, y nosotros, oviéramos salido de un vientre, y las cosas que tocaren a vuestra honra las hemos de mirar y estimar como las mismas nuestras. Y considerando que a vuestra grandeza conviene casaros, y para esto conviene buscar más persona que averes [...] nos ha parecido que devráis recibir a don Palante por marido. Y pues a su suplicación lo recibistes por cavallero, que por la nuestra lo recibáis por marido." (*Tristán de Leonís*, 1997: 708). Sucede de modo similar a Gorvalán y Brangel, quienes para poder asumir el condado que al morir Tristán e Iseo les dejaron como herencia, deben contraer conveniente y cristiano matrimonio: "Y para conseguir el condado que vos mandó, conviene que ante todas cosas vos caséis entrambos, como don Tristán vos lo mandó." (*Tristán de Leonís*, 1997: 509).

está construido con muchos de los tópicos de la poesía petrarquista y cancioneril, además de los motivos caballerescos propios del amor cortés. El *requerimiento amoroso* de la doncella, en *El vasauro*, deriva en variantes más definidas de tópicos como el *sufrimiento de amor*, la *fuga mundi* que conduce a una *penitencia de amor* femenina, la muerte por amor y el lamento amoroso, el *amor ex visu* y lo que podríamos identificar como un *amor ex armis* o *enamoramiento de armas*, de tal suerte que el requerimiento como tal, en el poema, nunca llega a consolidarse y se detiene en manifestaciones o comunicaciones indirectas del sentimiento. El caballero amado receptor sólo conoce aquellos sentimientos a través de la escritura en los troncos de los árboles, por los informes de otros personajes y por el canto de la dama, que él escucha sin ser visto. El *requerimiento amoroso* en *El vasauro* es, por lo tanto, un motivo caballeresco que derivó o se valió de otros motivos para conferirle un efecto indirecto y probablemente matizar o suavizar de este modo la posibilidad de una relación amorosa entre un noble cristiano y una doncella mora. El episodio es rico en posibilidades narrativas donde confluyen tradiciones y géneros literarios; sirve al poeta para incorporar en su obra elementos sentimentales, pastoriles y de aventura sobre una base histórica.

El estudio de los motivos caballerescos en *El vasauro* aún está incompleto y otros quedan pendientes para futuros trabajos; con ello tenemos una muestra de cómo la tradición caballeresca configuró la obra y le dio sentido en el contexto literario español y americano del siglo XVII, cuando las hazañas caballerescas, las insospechadas aventuras maravillosas y las dulces o tristes historias de amor tenían aún vigencia.

Referencias bibliográficas

- ALEMÁN, Mateo. (2016 [1559, 1604]). *Guzmán de Alfarache*, 2 vols. (José María Micó, ed.). Madrid: Cátedra.
- ALVAR, Carlos. (1988). "Amor de vista, que no de oídas". En Pedro Peira, Pablo Juaralde, Jesús Sánchez Lobato y Jorge Urrutia (eds.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente: III Literaturas medievales. Literatura española de los siglos XV-XVII*. Madrid: Castalia. 13-24.
- ARIOSTO, Ludovico. (2002). *Orlando furioso* (J. Urrea, trad.). Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1532).
- BOGNOLO, Anna. (1996). "La desmitificación del espacio en el *Amadís de Gaula*: 'los castillos de la mala costumbre'". En Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Frédéric Serralta y Marc Vitse (eds.). *Studia Aurea: Actas del III Congreso*

- de la Asociación Internacional de Siglos de Oro (Toulouse, 1993)*. Navarra: GRISO LEMSO. 67-72.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen. (2007). "Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)". En Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), *De la literatura caballeresca al "Quijote"*. Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza. 95-115.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen. (2008). "Carmela, la de las *Sergas*". En José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina (eds.), *"Amadís de Gaula": quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 91-115.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. (2002). "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: La memoria de Román Ramírez". En Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote"): Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas. 27-53.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. (2002). "El Mediterráneo como representación de un imperio: moros, corsarios y gigantes paganos en *Tristán el Joven*". En Ana Sánchez Fernández (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Históricos: el Mediterráneo, un mar de piratas y corsarios. (Santa Pola, Alicante del 23-27 de octubre, 2000)*. Alicante: Concejalía de Cultura. 285-291.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. (2005). "Historia y *amor ex arte* en los libros de caballerías: *Espejo de príncipes y caballeros*". En Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña 18-22 de septiembre de 2001)*. A Coruña: Universidade da Coruña. 607-621.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. (2007). "Historia y *amor ex arte* en los libros de caballerías: *Espejo de príncipes y caballeros II*". En Axayácatl Campos García Rojas, Mariana Masera y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Los bienes, si no son comunicados, no son bienes: Diez Jornadas Medievales (Conmemoración) Concepción Company Company, Aurelio González Pérez, Lillian von der Walde Moheno*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa; El Colegio de México. 71-86.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. (2009). "Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos". En Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande

- Quejigo y José Roso Díaz, *Medievalismo en Extremadura: XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Cáceres: Universidad de Extremadura; Departamento de Filología Hispánica. 999-1008.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. (2012). "Aproximación al estudio de los motivos caballerescos en *El Vasauro* de Pedro de Oña: La doncella guerrera". *Revista de Poética Medieval*, (26), 109-127.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. (2013). "Lectura caballeresca de *El Vasauro* de Pedro de Oña (1635): *La cueva de las maravillas*". *Signos Literarios*, 9(18), 9-41. <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/37>
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl. (2015). "Primacía del *amor ex visu* y caducidad el *amor ex arte* en el *Primaleón*". En Carlos Alvar (ed.), *Estudios de Literatura Medieval en la Península Ibérica*. San Millán de la Cogolla: Cilengua; Fundación de San Miguel de la Cogolla. 391-404.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1994 [1605, 1615]). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina. (1997). "Introducción". En María Luzdivina Cuesta Torre (ed.), *Tristán de Leonís y el Rey don Tristán el Joven, su hijo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 5-84.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. (2002). *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FLECKENSTEIN, Josef. (2006). *La caballería y el mundo caballeresco*. Madrid: Siglo XXI Editores; Real Maestranza de Caballería de Ronda; Fundación Cultural de la Nobleza Española.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. (2015 [1602]). "Un pastoral albergue". En J. Ma Micó *et al.* (eds.), *Todo Góngora* (en línea). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado el 6 de mayo de 2020 de <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/132/>
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio. (2003). "El motivo: unidad narrativa en el Romancero y textos orales". En Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. 355-386.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora. (2009). *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GUTIÉRREZ PADILLA, María. (2014). "Gigantes por artificio en los libros de caballerías finiseculares". *Medievalia*, (46), 34-42.

- KAPPLER, Claude. (2004). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- KEEN, Maurice. (2010). *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media*. Barcelona: Ariel; Planeta.
- LE GOFF, Jacques. (1985). *L'Imaginaire médiéval: essais*. París: Gallimard.
- LOBATO OSORIO, Lucila. (2016). *Entre el amor y la proeza. La amiga en las historias caballerescas del siglo XVI*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.). (2014). *El Abencerraje (Novela y romancero)*. Madrid: Cátedra.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. (2004). "Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*". En Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasía y Literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid: Ververt Verlagsgesellschaft; Iberoamericana. 235-258.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; y SALES DASÍ, Emilio José. (2008). *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara. (2007). "Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio". En Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), *De la literatura caballeresca al "Quijote"*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza. 347-360.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara. (2008a). "Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folklóricos". En José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina (eds.), *"Amadís de Gaula": Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 457-470.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara. (2008b). "El gigante ausente: transformación y pervivencia de un tema literario en las historias caballerescas breves". En Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*. México: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana. 45-59.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara. (2013). *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- MARÍN PINA, María Carmen. (1999). "Motivos y tópicos caballerescos". En F. Rico (ed.), *M. de Cervantes. Don Quijote de la Mancha: Volumen complementario*. Barcelona: Crítica, Instituto Cervantes. 857-902.

- MARTÍN ROMERO, José Julio. (2005). "El combate contra el gigante en los textos caballerescos". En R. Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alicante, 16-20 de septiembre de 2003)*. Alicante: Intitut Universitari de Filologia Valenciana. 1106-1121.
- MARTÍN ROMERO, José Julio. (2006). "¡O captivo cavallero!": Las palabras del gigante en los textos caballerescos". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54(1), 1-31. <http://doi.org/10.24201/nrfh.v54i1.2309>
- MORALES, Ana María. (1993). "Los gigantes en la literatura artúrica". En Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Abellán (eds.), *Voces de la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 179-186.
- OÑA, Pedro de. (1941). *El Vasauro. Poema heroico editado por primera vez según el manuscrito que se conserva en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile*. (Rodolfo Oroz, ed.). Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- OROZ, Rodolfo. (1941). "Introducción". En Pedro de Oña, *El Vasauro. Poema heroico editado por primera vez según el manuscrito que se conserva en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile. xxii-xxiii.
- PANTOJA RIVERO, Juan Carlos. (2004). *Antología de poemas caballerescos castellanos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- PIERCE, Frank. (1958). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- REY HAZAS, Antonio (ed.). (2005). *Jarifas y Abencerrajes: Antología de la literatura morisca*. Madrid: Mare Nostrum.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. (1988-1990 [1508]). *Amadís de Gaula* (Juan Manuel Cacho Blecua, ed.). Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. (2003 [1510]). *Sergas de Esplandián* (Carlos Sainz de la Maza, ed.). Madrid: Castalia.
- RUIZ DOMÉNEC, José Enrique. (1990). *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*. Barcelona: Sirmio.
- TRISTÁN DE LEONÍS Y EL REY DON TRISTÁN EL JOVEN, SU HIJO. (1997). (María Luzdivina Cuesta Torre, ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VALENZUELA MUNGUÍA, María del Rosario. (2009). *Caracterización y función de los gigantes en Las sergas de Esplandián*. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México).

- VINATEA, Martina. (2016). "Vaso de oro para servir al virrey del Perú: *El vasauro* de Pedro de Oña, espejo de príncipes". *Anales de Literatura Chilena*, (26), 155-167.
- YNDURÁIN, Domingo. (1983). "Enamorarse de oídas". En Fernando Lázaro Carreter y Emilio Alarcos Llorach (eds.), *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata, II: Estudios de literatura y crítica textual*. Madrid, Cátedra. 589-603.

El simbolismo del viento y la luna en el *Romancero gitano*

The Symbolism of the Wind and the Moon in *Romancero gitano*



JUAN MANUEL VADILLO COMESAÑA

Universidad Nacional Autónoma de México | México
juanvadillo@filos.unam.mx

Resumen

En el presente artículo proponemos una lectura del *Romancero gitano* a la luz del simbolismo tradicional hispánico y del concepto de “religiosidad naturalística”. Nos centramos específicamente en el análisis de dos símbolos (el viento y la luna), que son fundamentales tanto en el mundo de Lorca como en la lírica tradicional hispánica y en la “religiosidad naturalística”. La intención es observar cómo el poeta es capaz de transformar los símbolos tradicionales para crear imágenes de vanguardia, que —según intentamos demostrar— pueden perder su carácter oral y popular, pero nunca su esencia tradicional. Por otra parte, intentamos señalar algunas coincidencias entre el simbolismo de la lírica tradicional hispánica y el de la “religiosidad naturalística”, que, a su vez, son materia prima en el proceso de creación del *Romancero gitano*. A fin de cuentas, lo que queremos es enriquecer la lectura de un poemario cuya expresividad evocativa y simbólica es un surtidor de interminables interpretaciones.

Palabras clave: religiosidad, simbolismo, romancero, tradicional

Abstract

In this article, we propose a reading of *Romancero gitano* in the light of traditional Hispanic symbolism and the concept of “naturalistic religiosity.” We focus specifically on analyzing two symbols (the wind and the moon), which are fundamental both in Lorca’s world and in the traditional Spanish lyric and “naturalistic religiosity.” The intention is to observe how the poet can transform traditional symbols to create avant-garde images that, as we try to demonstrate, can lose their oral and popular character, but never its traditional essence. Moreover, we try to point out some coincidences between the symbolism of the classic Spanish lyric and that of “naturalistic religiosity,” which, in turn, are the raw material in the process of creating *Romancero gitano*. In the end, what we want is to enrich the reading of a collection of poems whose evocative and symbolic expression is a fountain of endless interpretations.

Keywords: religiosity, symbolism, romancer, traditional

Federico García Lorca era, sin duda, un amante de la cultura popular. Desde muy joven se había empapado de romances y canciones de la tradición oral granadina. Su propia *Colección de canciones populares antiguas* (1931)¹ es una prueba de la enorme pasión con que el poeta memorizaba los versos y melodías que escuchaba en las tabernas, en los tablaos, en el campo, en los puertos, y en las calles de las ciudades y pueblos andaluces. El granadino se había convertido él mismo en un portador de la tradición viva, sobre todo porque en el proceso de aprender un romance, un cuento o una copla, siempre acababa creando su propia versión (Piñero, 2010b: 583-585). Este sentido íntimamente tradicional se manifiesta también a la hora de escribir su poesía. En el *Romancero gitano* encontramos uno de los mejores ejemplos, donde Lorca va a transformar de diversas maneras recursos, símbolos y motivos de la lírica tradicional. La intención de este artículo es describir en qué consisten algunas de estas transformaciones, sobre todo en el terreno del simbolismo. Cómo es que el poeta va a transformar los símbolos tradicionales para escribir una poesía que se acerca a las vanguardias.

De acuerdo con Margit Frenk (2006), “uno de los rasgos [...] más notables de la cultura popular es el simbolismo” (329). En la lírica tradicional hispánica, el viento y la luna no solamente son símbolos recurrentes, sino que también entrañan una gran riqueza expresiva. En este ensayo analizaremos el contenido simbólico de la luna y el viento en el *Romancero gitano* a la luz del simbolismo tradicional hispánico;² a su vez intentaremos complementar este análisis con los temas y símbolos que Ángel Álvarez de Miranda (1959) despliega cuando relaciona la religiosidad primitiva con el mundo poético de Lorca.

En su ensayo “Poesía y religión”, Ángel Álvarez de Miranda (1959) va a descifrar la manera en que la poesía de García Lorca coincide “en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones” (49). En el mismo texto, Miranda apunta —de manera más específica— que la poesía de Lorca va a coincidir con cierto tipo de religiosidad arcaica basada en la “sacralidad de la vida orgánica”, la cual consiste (desde la perspectiva de la mentalidad primitiva) en que todo en la naturaleza tiene un carácter sagrado. García Lorca va a descubrir intuitivamente este tipo de religiosidad que, de acuerdo con Miranda, llamaremos “religiosidad naturalística”; se trata de un

¹ Se trata de una antología de canciones líricas populares realizada por el poeta, en la que, además, se incluyen romances como “Don Bueso” y “Los peregrinitos y los mozos de Monleón” (Piñero, 2010b: 583).

² De acuerdo con Margit Frenk (2006), existe un sistema simbólico “dentro [...] de la tradición de la antigua lírica hispánica” (351). Siguiendo a Frenk: “el conjunto de canciones populares” de la lírica hispánica va a conformar un mismo lenguaje simbólico. A partir de aquí, lo llamaremos “simbolismo tradicional hispánico”.

universo simbólico fundamental para su poesía, un "coherente sistema de intuiciones [del poeta] sobre la sacralidad de la vida orgánica" (49).

Como veremos, la lírica tradicional hispánica en ocasiones va a coincidir con la religiosidad naturalística; a su vez, la poesía de Lorca llega a coincidir con ambas, de tal manera que algunas veces no sabemos con precisión si la fuente del poeta ha sido la lírica tradicional³ o más bien su intuición en torno a la religiosidad naturalística, o ambas. En este sentido intentaremos señalar algunas de las coincidencias entre la lírica tradicional y la religiosidad naturalística que aparecen en el *Romancero gitano*.

Lo primero que podemos observar es que en el simbolismo tradicional hispánico predomina una naturaleza erotizada; por su parte, en la religiosidad naturalística, la fecundidad y sus paradigmas son fundamentales, y van a proyectarse (simbólica y metafóricamente) sobre la totalidad de la naturaleza. En ambos mundos el viento y la luna desempeñan un papel fundamental, además de que los dos son motivos centrales del *Romancero gitano*.

El viento

En el *Romancero gitano* Lorca va a transformar el simbolismo tradicional del viento para crear su propio mundo. Empezaremos entonces por adentrarnos en la tradición para después entender cómo es que el poeta la transforma:

A los olivaritos
voy esta tarde,
a ver cómo meneaa
la hoja el aire. (Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2003: 153)

En esta copla tradicional el simbolismo del viento aparece con toda transparencia: el aire meneando la hoja representa al amante excitando a su amada cuando la visita (Frenk, 2006: 338).

En las siguientes coplitas nuevamente se emplea el verbo menear para expresar de manera simbólica el acto sexual por medio del viento y las hojas:

³ Aquí y en adelante cuando hablamos de lírica tradicional, nos estamos refiriendo a la lírica tradicional hispánica.

Tres hojitas, madre,
tiene el arbolé,
la una en la rama,
las dos en el pie.

Dábales el aire,
meneábanse. (Frenk, 2003: 667)

El simbolismo sexual del viento moviendo las hojas se refuerza en la siguiente copla tradicional donde el viento interactúa, ya no con la hoja, sino con la mujer misma. De nuevo se utiliza el verbo menear: "Meneáos, señora comadre, / meneaos, y daros á el ayre" (Frenk, 2003: 1703).

En la copla que sigue el viento ya no mueve a la hoja sino al árbol entero. Esta cuarta aparición de "menear"⁴ indica que el verbo en sí mismo tiene connotaciones sexuales: "La zarzuela, madre, / ¡cómo la menea el ayre!" (Frenk, 2003: 978).

Observe el lector que tanto las hojas como la zarzuela son femeninas. Por su parte el caso de la comadre refuerza la imagen de la feminidad pasiva frente al viento masculino activo. De acuerdo con Margit Frenk (2003: 339), en el simbolismo tradicional el viento muchas veces simboliza "el impulso sexual masculino" sentido por la mujer. García Lorca es capaz de invertir el sentido tradicional para crear su propio mundo simbólico en la siguiente imagen del "Romance sonámbulo":

La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas. (García Lorca, 2008c: 101, vv. 17-18)

Aquí la higuera (árbol femenino) se vuelve el agente activo, y el viento, que en el simbolismo tradicional es activo, se vuelve pasivo. La imagen sexual no sólo se mantiene, sino que se intensifica con el verbo frotar, quizás todavía más erótico que menear. Hay que añadir que la higuera en sí misma está llena de connotaciones eróticas: en el simbolismo dionisiaco se la relaciona con la fecundidad; con la madera del árbol de la higuera se fabrica el falo de las procesiones dionisiacas; "el higo y la manzana de Adán ocultan el mismo fruto mitológico, es decir el falo" (Gubernatis, s. f.: 104-105). No es fortuito que Lorca eligiese la higuera para crear esta imagen; se trata de un árbol fe-

⁴ De acuerdo con Maria Ana Beatriz Masera Cerutti (1995: 145), el "menearse" en la lírica tradicional es un motivo que simboliza la pérdida de la virginidad.

menino cuyo simbolismo gira en torno a la masculinidad, con lo cual era el árbol más apropiado para tomar el papel que, en la lírica tradicional, le correspondía al viento.

El simbolismo tradicional se complementa con la creencia popular (en España) de que el viento es una fuerza siniestra (Foster, 1966: 109). Nos da la impresión de que Lorca pensaba en esta creencia al dibujar la primera aparición del viento en el *Romancero gitano*: "El aire la vela, vela. / El aire la está velando" (García Lorca, 2007: 91, vv. 35-36). Aquí el aire parece ser cómplice de la luna que ha matado al niño; de esta manera el viento adquiere un sentido fúnebre sin perder sus connotaciones tradicionales, plenamente eróticas, que se van a desplegar a lo largo de todo el *Romancero gitano*. Observe el lector que en el "Romance de la luna, luna", el erotismo y la muerte son dos temas centrales que van a ser expresados por medio del simbolismo de la luna y el viento.

La segunda vez que aparece el viento en el *Romancero gitano* es en el romance "Preciosa y el aire":

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme. (García Lorca, 2007: 93, vv. 17-20)

A partir de este último verso Lorca va a ir transformando al viento en un personaje muy complejo que involucra diversas tradiciones. Cabe decir que, en nuestra interpretación, siempre se trata del mismo viento que va mostrando a lo largo del romance sus diferentes facetas. Inmediatamente después del último verso citado (v. 21), el viento se va a convertir en San Cristobalón, aumentativo popular de San Cristóbal, santo cuya imagen puede verse en muchas iglesias andaluzas. Se trata de San Cristóbal de Licia, un mártir cristiano del siglo III, que era muy venerado por los andaluces. El hecho de que San Cristóbal tuviera un pasado de pecador lujurioso (antes de arrepentirse frente Dios) es sin duda uno de los rasgos centrales por los que el poeta lo eligió. Aquí podemos observar que el erotismo del viento tradicional coincide con el carácter lascivo del santo. A estos elementos de la tradición andaluza, Lorca va a añadir el fermento clásico: en *la Iliada*, Boreas, viento del norte, aparece como un semental de negra melena, encargado de fecundar a las yeguas de Erictonio; en las *Geórgicas* de Virgilio, vuelve a aparecer con las mismas características; Jorge Guillén y Amado Alonso (Foster, 1966: 114) encuentran un antecedente de "Preciosa y el aire" en el rapto de Oritía por parte del mismo Boreas, que tiene lugar en el libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio.

También habría que mencionar que el viento aparece como un sátiro en el verso 41 del romance, lo cual remarca el carácter de fecundidad que Boreas ya le había infundido. El sátiro no sólo se caracteriza por su imagen plenamente erótica,⁵ sino también por sus poderes de reproducción. Habría que mencionar además que, como señala Margit Frenk (2006: 339), el viento nunca aparece como fuerza fecundadora en la lírica tradicional hispánica; es por ello que la presencia del sátiro en el romance va a completar el simbolismo tradicional añadiendo al personaje de Lorca rasgos de fecundidad dentro de un paradigma planamente sexual. Este sátiro de “Preciosa y el aire” tiene su antecedente (en el mundo poético de Lorca) en el poema “Macho cabrío” (último del poemario *Libro de poemas*), cuyo personaje —de acuerdo con Gustavo Correa (1956)— es la “personificación de la lujuria”; el mismo autor advierte que el macho cabrío pasó de ser un dios en la Grecia dionisiaca, a ser un demonio en la Edad Media (Correa, 1956: 42-43).

La riqueza del mito lorquiano va todavía más lejos: resulta que en este romance el viento-sátiro toca “una dulce gaita ausente” (García Lorca, 2007: 93-94, v. 24), hecho que —para Jeremy Foster (1966: 115)— indica que se trata del mismísimo Pan (semejante a los satiros, quienes son sus seguidores), divinidad que aparece tocando una siringa (que Foster asocia con la gaita) y que además se caracteriza por perseguir a las ninfas (en analogía con el viento que persigue a Preciosa). Igual que la imagen de los satiros, la de Pan está llena de erotismo, ya que el dios también aparece con los miembros inferiores de macho cabrío (Grimal, 2007: 402). De acuerdo con Foster, Pan va a aportar, con sus dos cuernos, una característica del diablo en la iconografía judeocristiana. Obsérvese en este sentido que San Cristóbal aparece algunas ocasiones representado como un demonio. Por otra parte, muchas veces se le representa musculoso, tal como aparece en la escultura de Alonso Berruguete, donde el santo está cargando al niño Jesús (Foster, 1966: 112). Sin duda Lorca conocía esta estampa, que va a influir en la creación de su personaje, como se puede ver en los versos 31 y 32 del romance: “El viento-hombrón la persigue / con una espada caliente” (García Lorca: 2007), donde “hombrón” alude a la complexión fornida del santo. En este sentido la leyenda le atribuye a San Cristóbal una tremenda fuerza. Estas características eran bien conocidas por los gitanos andaluces, no sólo porque la devoción a este santo sea típicamente andaluza, sino también porque, seguramente, en las calles del Al-Ándalus se escuchaban —desde tiempos remotos— las diversas historias de San

⁵ Se le representa con la cintura para arriba de hombre, y la parte inferior de macho cabrío, con un miembro gigantesco perpetuamente erecto (Grimal, 2007: 475).

Cristobalón. En este sentido, Gustavo Correa (1956) advierte que este santo puede identificarse con “las ansias y pasiones de la vida diaria gitana” (46).

Como hemos visto, Lorca construye su personaje con elementos de la tradición grecolatina, del simbolismo tradicional hispánico y de la tradición cristiana. En ese orden el viento lorquiano tiene una parte de sátiro y de Pan, otra de viento lascivo, y una última de santo. A su vez este santo —quizás por su pasado pecaminoso— puede confundirse con un demonio. En definitiva, el poeta crea un nuevo mito, tal como él mismo lo cuenta en una carta a Jorge Guillén fechada en 1926: “‘Preciosa y el aire’ es un romance gitano, que es un mito inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultante es extraño, pero creo que de belleza nueva” (García Lorca, 2008d: 892).

Más o menos por esas fechas Lorca preparaba la conferencia sobre Góngora, donde elogiaba la capacidad que tenía el poeta cordobés para crear nuevos mitos: “[Góngora] no se contenta con citar el mito, sino que lo transforma, o da sólo un rasgo saliente que lo define” (García Lorca, 1984: 114).

En cuatro de los versos más sugerentes del *Romancero gitano* (2007: 94), el viento va a expresar nuevamente su carácter tradicional:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre. (vv. 25-28)

De acuerdo con Margit Frenk (2003), el viento alzando las faldas de las mujeres es un motivo recurrente en el simbolismo tradicional hispánico, como podemos observar en los siguientes ejemplos:

Levantóse un viento
que de la mar salía,
y alzóme las faldas
de la mi camisa

Un mal ventecillo
loquillo con mis faldas:
¡tira allá mal viento!
¡que me las alzas! (Frenk, 2006: 338-339)

Si comparamos estos dos ejemplos con los cuatro versos de Lorca, podemos observar cómo nuevamente el poeta parte del simbolismo tradicional para crear una imagen por demás evocativa e innovadora, donde una rosa azul metaforiza el vientre de Preciosa. En los versos de Lorca, el viento no solamente potencializa su carga erótica a la hora de mencionar el vientre, sino que también refuerza los rasgos de personificación con que suele aparecer en el simbolismo tradicional, ya que en el verso 25 —en una actualización dramática—⁶ el viento le habla a Preciosa.

Después de San Cristobalón, el viento que presenta más riqueza simbólica en el *Romancero gitano* es sin duda el “verde viento” del “Romance sonámbulo”, entre otras cosas porque tiene la virtud de expresar las constantes transformaciones entre la vida y la muerte, no sólo en el ámbito del hombre sino también en la vida orgánica. Ya desde los primeros cuatro versos del romance se puede apreciar la relación entre el mundo del hombre y el “verde viento” de la vida vegetal:

Verde que te quiero verde,
verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña. (vv. 1-4)

No sería aventurado decir que el tema del romance es la constante transformación de ambos mundos: el movimiento constante en la vida del hombre y el constante transcurrir en el mundo de la naturaleza, este último representado por un viento que —por su esencia— nunca deja de moverse. El viento en este sentido expresa una paradoja existencial: para poder ser hay que dejar de ser constantemente. Ninguna transformación es posible sin la muerte, por eso es que el verde viento puede expresar de manera simultánea la vida y la muerte:

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y albahaca. (vv. 61-66)

⁶ Cuando en un poema se entra al estilo directo sin ningún aviso (lingüístico o tipográfico).

En este pasaje la expresión mortal del viento se va a reforzar mediante el simbolismo de color verde, que, si bien en los primeros cuatro versos del romance simbolizaba la vitalidad del mundo orgánico, aquí va a desplegar su carácter fúnebre. Observe el lector, en este sentido, el siguiente verso del romance “Muerte de Antoñito el Camborio” (García Lorca, 2007: 136): “Moreno de verde luna” (v. 21), donde el verde asociado al carácter fúnebre de la luna anticipa el destino fatal del personaje. Otro ejemplo se puede apreciar en el poema “La luna se asoma” (García Lorca, 2008b: 550), donde el color verde se asocia con otros elementos mortales (luna llena-fruta verde y helada). A su vez, la menta y la albahaca del “Romance sonámbulo” (v. 66) son de color verde y por su contigüidad con la hiel denotan, de acuerdo con Paepe (2007: 104), amargura y desamor. Para esta misma expresión hay buen ejemplo en el poema “Balcón”, del *Poema del cante jondo* (1986):

Entre la albahaca
y la hierbabuena,
la Lola canta
saetas. (vv. 9-12)

Observe el lector que la saeta es un cante por demás doloroso. Parece que, en el último pasaje citado del “Romance sonámbulo”, el viento despliega todo su sentido fúnebre, al mismo tiempo que se asocia con la amargura y el dolor. Se trata del mismo viento que, en el mismo romance, también puede expresar la vitalidad de la naturaleza y sus constantes transformaciones.

Por otra parte, en “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 112) el simbolismo del viento se vuelve a presentar con una imagen plenamente tradicional que alegoriza el acto sexual: “Con el aire se batían / las espadas de los lirios” (vv. 46-47).

La riqueza simbólica del viento va a cobrar plena vida en el mundo poético del *Romancero gitano*: el verde viento, el viento sátiro, el viento cómplice de la luna, el viento sonámbulo, todos los diversos vientos del poemario nos ofrecen diferentes perspectivas que van a conformar una visión arcaica del mundo, la cual se va a regir mediante una misma lógica poética.

La luna

En muchas de las religiones arcaicas —sobre todo en las mediterráneas— la luna es una deidad fundamental ya que puede expresar tanto el devenir humano como el de

la naturaleza. “La luna —advierde Mircea Eliade (2008)— es un astro que crece, decrece y desaparece, un astro cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte” (150). La luna tiene que morir para renacer, por ello simboliza la regeneración. El hombre ve reflejado su ciclo vital en el ciclo de la luna, no solamente en el sentido de nacer, vivir, morir, sino también porque el ciclo lunar expresa la posibilidad de resucitar. Álvarez de Miranda (1959) advierte que los muertos van a renacer en la luna,⁷ su muerte es “una forma perenne de resurrección” (85). Esta idea está en la médula del mundo poético lorquiano. En el “Romance de la luna, luna” (García Lorca, 2007: 90), por ejemplo, el poeta —por medio de una elipsis— nos dice que el niño ha muerto en la fragua: “Dentro de la fragua el niño, / tiene los ojos cerrados” (vv. 23-24); no obstante, seis versos después, el niño va a aparecer de la mano de la luna, como si el astro le hubiese devuelto la vida: “Por el cielo va la luna / con un niño de la mano” (vv. 31-32). Álvarez de Miranda (1959) en este sentido advierte que, en muchas religiones arcaicas, la luna va a acompañar a los muertos “de la mano” para llevarlos “hasta su mansión” (89). Mircea Eliade (2008), por su parte, apunta que, en ciertas culturas (India, Grecia, Irán), “las almas reposan en la luna esperando una nueva encarnación” (166). En el “Romance de la luna, luna”, Lorca consigue expresar con gran riqueza evocativa el sentido del devenir lunar de la religiosidad naturalística. La muerte y el renacimiento del niño son dos motivos que se desprenden del paradigma de las transformaciones de la luna.

El devenir lunar es también uno de los temas del repertorio del *Cante jondo*. En la siguiente copla va a ser expresado mediante un velo de seda negro; sin el velo, la luna está llena. Observe el lector que el astro aparece personificado como una mujer, igual que en los versos del “Romance de la luna, luna”:

Ya no viste la luna
su velo de seda negro
ya no baja a mirarse en su azul espejo.

El “azul espejo” es el mar, que también aparece como un espejo donde se ve reflejada la luna en los siguientes versos de *Canciones de luna*: “La luna clava en el mar / un largo cuerno de luz” (García Lorca, 2008b: 554, vv. 1-2). El motivo del agua reflejando a la luna también es central en el “Romance sonámbulo” (García Lorca, 2007: 103) donde la imagen de la luna sobre el aljibe sostiene a la gitana muerta (vv. 73-78).

⁷ Un buen ejemplo se puede encontrar en los siguientes versos de la “Canción de la madre del amargo”: “La cruz. No llorad ninguna. / El amargo está en la luna” (García Lorca, 2007: 295, vv. 9-10).

En la lírica tradicional, el reflejo de la luna sobre el agua no solamente es un motivo, sino que, además, puede expresar las transformaciones de la naturaleza, tal como sucede en la siguiente copla:

La luna en el cielo,
la luna en el río,
pobre de la luna
quién la habrá partío. (Soler, 2010: 63)

Para Bachelard (2005) el agua es creadora: "Al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno" (68). En los siguientes versos del romance "Burla de don Pedro a caballo" (García Lorca, 2007: 168-169) el agua será otra luna en su reflejo:

Sobre el agua
una luna redonda
se baña,
dando envidia a la otra ¡tan alta! (vv.15-19)

Bachelard (2005) advierte que "el reflejo [en el agua] es más real que lo real porque es más puro" (68). La realidad reflejada en el agua se asocia también con las constantes transformaciones del mundo orgánico; el agua y la luna en conjunto potencializan el simbolismo del devenir lunar.

En la siguiente copla es interesante observar cómo la lírica tradicional consigue expresar las transformaciones de la luna, con sencillez y transparencia:

Aquí hay un malentendío,
¿que la luna que te traigo
no es la luna que has pedío? (Soler, 2010: 94)

Por su parte Robert Graves (2007) va a describir las fases de la luna fijándose en su simbolismo y sus colores:

Yo la llamo Diosa Blanca porque el blanco es su color principal, el color del primer miembro de su trinidad lunar, pero cuando el bizantino Suidas dice que lo era una vaca que cambió su color blanco por el rosa y luego por el negro, quiere decir que la Luna Nueva es la diosa blanca del nacimiento y

el crecimiento, la Luna Llena, la diosa del amor y la batalla, y la Luna Vieja, la diosa negra de la muerte y la adivinación. (89)

En este sentido, García Lorca, en el poema "Luna negra" (2008b: 308) va a relacionar los colores de la luna con el mundo gitano de la fragua:

En el cielo de la copla
asoma la luna negra
sobre las nubes moradas.
Y en el suelo de la copla
hay yunques negros que aguardan
poner al rojo la luna.⁸

La luna negra es la misma luna de la muerte a la que se refiere Robert Graves, la cual puede transformarse —al calor de la fragua— en una luna roja del color del metal ardiente. Lorca se está refiriendo al eclipse de luna cuando el astro parece sangrar. En este sentido Álvarez de Miranda (1959) advierte que la sangre y la muerte están regidas ambas por la misma "misteriosa divinidad lunar" (89); esto va a suceder —siguiendo a Miranda—, tanto en la religiosidad naturalística como en el mundo poético de Lorca. En *Bodas de sangre*, por ejemplo, la luna personificada (en un leñador joven con la cara blanca) entabla un diálogo con una mendiga (que representa a la muerte) a la que le dice (refiriéndose a Leonardo⁹ y al novio):

Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre
me ponga entre los dedos su delicado silbo.
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan
en ansia de esta fuente de chorro estremecido! (García Lorca, 2008a: 392)

Aquí se puede observar la ambivalencia vida-muerte de la luna (relacionada con la sangre), recurrente en el simbolismo lorquiano y fundamental en la religiosidad na-

⁸ Los yunques aluden sin duda a las fraguas gitanas, a su vez, podemos observar en este poema coincidencias con el texto de Robert Graves anteriormente citado, en el que se habla de la luna negra como diosa de la muerte y de la adivinación. El arte adivinatorio es fundamental no sólo en el mundo gitano, sino también en todas las culturas asociadas a la herrería, tal como advierte Francisco Alonso: "En la etnología y la antropología las artes de la herrería van siempre unidas a la música y a la magia" (1998: 38).

⁹ Leonardo es el personaje que se lleva a la novia, y que va a morir en una pelea de cuchillos, en la que también perderá la vida el novio.

turalística. La luna desea al mismo tiempo la vida y la muerte, porque la muerte de los personajes está expresando también la vitalidad de la sangre liberada. Por eso la luna quiere que la muerte sea lenta, para que se derrame la mayor cantidad de sangre posible, la necesaria para fertilizar sus “valles de ceniza”. Uno de los mejores ejemplos de lo que significa la sangre liberada de su cauce carnal (en el mundo lorquiano) puede apreciarse en un diálogo entre los tres leñadores de *Bodas de sangre*, cuando uno de ellos les responde a los otros dos: “¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella [la sangre] podrida” (García Lorca, 2008a: 387). Aquí la muerte está expresando de manera irónica la máxima vitalidad: la vitalidad de la sangre derramada cuya consecuencia va a ser la misma muerte; en cambio, la sangre contenida en las venas está podrida, porque no va a poder fertilizar al mundo orgánico regido por la luna. En este sentido —como apunta Álvarez de Miranda (1959)— la luna es, al mismo tiempo, la “cosechera de muertos” y la cosechera de vidas (90). El astro necesita de la sangre de los muertos para poder desplegar su ciclo vital que hace posible la vida vegetal y animal.

Esta ambivalencia de la luna (vida-muerte), se presenta también en el *Romancero gitano*, donde la parte vital del astro es expresada —casi siempre— con erotismo. Erotismo y muerte se van a manifestar ambos en el “Romance de la luna, luna”, cuando la bailarina mortal (la luna) “enseña lúbrica y pura / sus senos de duro estaño” (García Lorca, 2007: 90, vv. 7-8). Podemos entender que, para el hombre primitivo, la polivalencia simbólica del astro estaba articulada diacrónicamente con las fases lunares. No obstante, en estos versos la imagen de la luna está expresando simultáneamente muerte y erotismo, no sólo porque en la *diégesis* del romance la luna sea la encargada de matar y resucitar al niño gitano, sino, sobre todo, porque la imagen misma expresa la muerte (estaño)¹⁰ y la lubricidad de manera sincrónica.

Otras veces la luna aparece en el *Romancero gitano* expresando solamente erotismo. Por ejemplo, en “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 112) —“Ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo” (vv. 30-31)—, donde se la compara con el acto sexual. Por otra parte, en “Thamar y Amnón” (García Lorca, 2007: 176-177), aunque la luna aparece íntimamente relacionada con la esterilidad de la tierra, con el incesto, con la violación y con la muerte, nunca va a expresar explícitamente la muerte de Amnón; en cambio, sí se va a presentar plenamente erótica:

¹⁰ De acuerdo con Ramón Xirau (2011), “en el *Romancero gitano* queda establecida la relación luna-metal-muerte” (172).

Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana. (vv. 33-36)

Hay que aclarar, sin embargo, que muchas veces la expresión erótica entraña la muerte en sí misma, aunque ésta no aparezca de manera explícita. De acuerdo con Álvarez de Miranda (1956), en el mundo poético de Lorca erotismo y muerte son inseparables (56). No obstante, citaremos dos ejemplos del *Romancero gitano* donde la luna parece expresar únicamente su sentido de muerte sin que, al menos explícitamente, se manifieste su erotismo:

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres. (vv. 9-12)

En estos versos del romance “Muerto de amor” (García Lorca, 2007: 140-141), la luna menguante o luna vieja se presenta metaforizada como un ajo que agoniza; la agonía es una característica de esta última fase lunar, y el color plateado aparece frecuentemente en las lunas lorquianas.¹¹ La luna vieja, con su tenue luz, hace que las torres se vean amarillas como cabelleras. Siguiendo a Paepe (2007), “el color amarillo en Lorca es a menudo emblemático de la muerte” (141). La luna preside la muerte a lo largo de este romance no solamente por medio del simbolismo cromático, sino, sobre todo, porque es capaz de crear la atmósfera en que el joven agónico presencia su propia muerte. Observe el lector también que —en este romance— la luna está agonizando.

Otra luna plena de muerte es la que aparece en el último verso del “Romance de la Guardia Civil Española” (García Lorca, 2007: “Juego de luna y arena” (157). Con este remate la luna expresa la muerte de los gitanos en la ciudad devastada por la Guardia Civil. A su vez Paepe (2007) advierte que, en esta imagen, la arena es también un símbolo negativo de muerte que se va a complementar con la luna (157).

¹¹ Por dar algunos ejemplos, en el “Romance sonámbulo”, “ojos de fría plata” se refiere al reflejo de la luna en los ojos de la gitana. En *Bodas de sangre*, “Plata en cara de la novia” se refiere a la luz de la luna en la cara de la novia. En “La casada infiel”, “Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido” se refiere a la luz de la luna en las copas de los árboles. En “Arlequín”, *Canciones*, la luna es “Torso mitad coral, / mitad plata y penumbra”. En todos estos casos la plata nunca deja de expresar el simbolismo funesto del metal.

Dentro del simbolismo erótico de la luna, Margit Frenk (2003: 334) apunta que, en la tradición, la luna simboliza muchas veces la unión sexual de los amantes. Esto puede observarse claramente en el siguiente ejemplo de la lírica tradicional andaluza:

La luna se va poniendo
por detrás de tu corral,
de sueño me voy cayendo,
hazme en tu cama un lugar. (Frenk, 2003: 204)

En la siguiente canción tradicional apreciamos de nueva cuenta la relación entre la luna y la unión sexual de los amantes:

Salga la luna, el caballero,
salga la luna, y vámonos luego.

Caballero aventurero,
salga la luna por entero
salga la luna, y vámonos luego. (Masera Cerutti, 1995: 240)

La luna está ahí para expresar esta unión; no sólo es un testigo, sino que también participa en la consumación amorosa. Su simbolismo no se limita a representar esta consumación, sino que, al mismo tiempo, le permite incidir en ella. Algo muy similar sucede con las lunas erotizadas del *Romancero gitano*: aunque explícitamente no participan en la *diégesis* del romance (con la excepción del "Romance de la luna, luna"), su presencia sí parece incidir en la acción, la intensifica, la enriquece, la redimensiona, la vincula con la tradición. En este sentido, las lunas erotizadas del *Romancero gitano* van a constituir uno de los rasgos de tradicionalidad en el poemario.

Otro de los temas que rige la luna (íntimamente relacionado con la expresión erótica) en la religiosidad naturalística es la fertilidad. Álvarez de Miranda (1959) propone que el hombre ha reconocido "en la vida de la luna [...] todo el resto de la vida cismundana, la vida vegetal y su fertilidad, los ritmos vitales cósmicos y el destino de los seres" (105). La fertilidad va a conformar junto con el agua y la vegetación una sola amalgama presidida por la luna, tanto en la religiosidad naturalística, como en muchos poemas de García Lorca. El agua y el mundo vegetal relacionados con la luna fueron preocupaciones centrales para el poeta desde sus primeros versos. Podemos encontrar muchos ejemplos de ello en el *Libro de poemas* (1918-1920). En

los siguientes versos de este poemario, la luna se nos presenta como una planta: “¡Si mis dedos pudieran / deshojar a la luna!” (García Lorca, 2008c: 192, vv. 23-24). Por su parte, en el acto tercero de *Bodas de sangre* un leñador nos va a hablar de una luna con hojas: “¡Ay luna que sales! / Luna de las hojas grandes [...] ¡Ay luna sola! / ¡Luna de las verdes hojas!” (García Lorca, 2008a: 389). La relación íntima entre la luna y la vegetación encuentra uno de sus mejores ejemplos en estos versos donde el astro se ha transformado en planta para expresar plenamente su compenetración con el mundo vegetal.

En los siguientes versos del poema “Dos lunas de tarde” (García Lorca, 2008b: 554) la primavera, los chopos y el viento del sur se asocian con el devenir lunar:

La luna está muerta, muerta;
pero resucita en primavera.
cuando en la frente de los chopos
se rice el viento del sur. (vv. 1-4)

La íntima relación entre la luna y el mundo vegetal también se observa en el poema “Flor” (García Lorca, 2008), donde las ramas de un sauce blanquean, en el momento en que son iluminadas por la luna:

El magnífico sauce
de la lluvia, caía.

¡Oh luna redonda
sobre las ramas blancas! (555)

En todos los ejemplos, la luna y el mundo vegetal se entreveran para conformar un mismo tejido numinoso, el cual, en el mundo de la religiosidad naturalística nos puede develar la íntima relación entre un árbol y la luna.

La luna es tan fertilizante como el agua en el mundo de Lorca. En el poema “Mañana” (García Lorca, 2008c: 187), por ejemplo, el agua fértil es “miel de luna que fluye”. Sin embargo, en el romance de “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 110-112), no se requiere el poder fertilizante de la luna (aunque éste sea evocado) para que crezcan los árboles —“Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido” (vv. 16-17)— porque tiene mayor incidencia que la luna, la consumación sexual que estimula la fertilidad de la naturaleza. En términos de Álvarez de Miranda (1959), se trata de “un conocidísi-

mo fenómeno histórico-religioso de la sexualidad como estimulante de la vida en los campos" (110). Recordemos que en este romance la expresión de la naturaleza gira en torno a la alegoría de un acto sexual sublime ("aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos [...] [vv. 36-39]). A lo largo del romance, no solamente se va a comparar a la mujer con la naturaleza florida y vital, sino que todo el simbolismo de la naturaleza está expresando la plenitud sexual.

Por otra parte, en el romance "Thamar y Amnón" (García Lorca, 2007: 175), la luna aparece íntimamente relacionada con la consumación sexual (que efectivamente se produce), pero en este caso, el astro va a expresar una violación incestuosa, con lo cual adquiere una nueva significación: frente a la luna de la fertilidad, aparece ahora la luna que va a regir la esterilidad¹² y la sequía:

La luna gira en el cielo
sobre las tierras sin agua
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama. (vv. 1-4)

Aquí la luna le responde al incesto, a la violación y a la muerte de Amnón. La tragedia tiene que concordar con esta otra luna que va a dialogar con la trama del romance, a la que complementa. Si bien la luna que simboliza la unión de los amantes va a regir el mundo de la vegetación florida, en "Thamar y Amnón" la luna de la violación y el incesto tiene que regir una naturaleza árida y hostil:

La tierra se ofrece llena
de heridas cicatrizadas,
o estremecida de agudos
cauterios de luces blancas. (vv. 9-12)

Paepe (2007) advierte en estos versos que las heridas cicatrizadas son "imágenes de la tierra seca, quebrada y árida" (175). A su vez hay una relación entre las heridas y el dolor que produce la violación y la muerte de Amnón. En otra interpretación, la aridez de la tierra puede estar expresando, sin mediación de la luna, un acto sexual no

¹² Otro ejemplo de la luna relacionada con la esterilidad está en los versos 1-6 del poema "La luna y la muerte": "La luna tiene dientes de marfil. / ¡Qué vieja y triste asoma! / Están los cauces secos, / los campos sin verdores / los árboles mustios / sin nidos y sin hojas" (García Lorca, 2008c: 262).

satisfactorio. Esta nueva interpretación se complementa de manera paradigmática con su antítesis, cuando la naturaleza fértil es consecuencia de la plenitud sexual. Recordemos que en “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 111) no se necesitaba la luz de la luna (“Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido” [vv. 16-17]) para que la naturaleza erotizada floreciera como respuesta a un acto sexual pleno y satisfactorio.

La luna consigue expresar con mayor intensidad el devenir del hombre y la naturaleza cuando se la relaciona con el agua en movimiento; uno de los mejores ejemplos de esto aparece en los siguientes versos del “Romance sonámbulo” (García Lorca, 2007: 103): “Barandales de la luna / por donde retumba el agua” (vv. 51-52). En el contexto de esta imagen están los versos “Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa” (vv. 33-34), que expresan el devenir por medio de la misma paradoja existencial que —como habíamos apuntado— también caracteriza al viento: para ser hay que dejar de ser (para ser hay que morir constantemente), de manera que el agua que retumba, con su movimiento, parece expresar la vida en su incesante transformación hacia la muerte. El motivo de la luna reflejándose en el agua viene a completar el sentido, que, en este caso, va a encontrar plena significación en la ambivalencia del astro, en donde —como hemos visto— vida y muerte se generan la una a la otra. Los barandales de la luna también conectan con otros versos de *Bodas de sangre*: “Y la luna se adorne / por su blanca baranda” (García Lorca, 2008a: 365-366). Aquí también la luna va a presidir el movimiento del agua, que a su vez puede relacionarse con todo el dinamismo de la escena nupcial.

Por otra parte, en el mismo “Romance sonámbulo”, el agua del aljibe en su quietud¹³ parece expresar plenamente su sentido de muerte:

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna,
la sostiene sobre el agua. (García Lorca: 2007, vv. 77-78)

¹³ Compare el lector el agua del aljibe con la vitalidad del agua en movimiento en el romance “San Miguel (Granada)” (García Lorca: 2007: 117): “Y el agua se pone fría / para que nadie la toque. / Agua loca y descubierta / por el monte, monte, monte” (vv. 13-16).

A su vez la luna refuerza su sentido mortal con el motivo del agua estancada; aquí la luna sólo puede simbolizar muerte. Al mismo tiempo podemos observar cómo otra serie de elementos relacionados con la muerte se van a entrelazar con el sentido fúnebre de la luna: en primer término, resalta la relación luna-metal-muerte (luna-plata-muerte de la gitana), que de acuerdo con Ramón Xirau (2011) “queda establecida en el *Romancero gitano*” (172). A su vez el color verde de la carne (aunque en el mundo lorquiano este color suele expresar la vida), en estos versos —por estar ligado a la luna y al agua del aljibe— aparece claramente con un sentido fúnebre. Otro ejemplo muy similar puede apreciarse en el siguiente verso —ya citado— del romance “Muerte de Antoñito el Camborio” (García Lorca, 2007: 136), donde también el color de la piel del Camborio ligado a la luna va a simbolizar la muerte del personaje. El color verde además se articula con el frío, por medio de la palabra “carámbano” —que en términos de Stephen Reckert (2001)— es una palabra “Pivote” (92), ya que tiene la virtud de unir estos dos elementos con el sentido fúnebre de la luna. Observe también el lector los siguientes versos del ya citado poema “La luna se asoma” (García Lorca, 2008b: 550):

Nadie come naranjas
bajo la luna llena.
Es preciso comer
fruta verde y helada. (vv. 9-12)

Las naranjas en la lírica tradicional están llenas de erotismo; mandarle a la amada una naranja partida es símbolo de amor verdadero (Masera Cerutti, 1995: 202). Nos parece que el sentido de los dos primeros versos está relacionado de manera inversa con el simbolismo tradicional: el hecho de que nadie coma naranjas parece anular la expresión erótica de la luna; entonces la luna llena (que se opone a la luna nueva) no puede expresar más que su sentido de muerte, la sensación en estos versos es que no hay cabida para el erotismo en esta fase lunar. En cambio, lo correcto es comer una fruta que contiene dos de los elementos que frecuentemente van a simbolizar la muerte en el mundo lorquiano (el frío y el color verde), los cuales —como hemos apuntado— van a ser centrales para la expresión de la gitana muerta en el “Romance sonámbulo”.

La relación entre la luna y la fecundidad es un tema central en la religiosidad naturalística. De acuerdo con Álvarez de Miranda (1959) la luna va a regir tanto la fecundidad animal como la humana (105). García Lorca, acercándose de manera intuitiva a las temáticas de la religiosidad naturalística, consigue expresar la relación entre la luna y la fecundidad con imágenes de gran riqueza evocativa. Uno de los

mejores ejemplos está en el romance “San Gabriel (Sevilla)” (García Lorca, 2007: 124-129), donde no sabemos exactamente quién embarazó a Anunciación,¹⁴ si fue la luna o el Arcángel, o el Espíritu Santo. Álvarez de Miranda (1959) refuerza la primera posibilidad cuando advierte que en la religiosidad naturalística “la luna suele ser la verdadera embarazadora de todas las mujeres [...] embarazo que en varias lenguas se expresa con un adjetivo derivado de ‘luna’ y es equivalente a ‘estar lunada’” (96).

La primera vez que vemos a Anunciación en “San Gabriel (Sevilla)”, ella aparece “Bien lunada y mal vestida” (v. 28). Christian de Paepe (2007: 126) apunta que “lunada” en este verso expresa el carácter funesto de la luna. No obstante, creemos que, en este caso, el significado de “lunada” coincide plenamente con el simbolismo de la religiosidad naturalística, donde la única acepción del término es estar embarazada.¹⁵ Esta idea se refuerza si observamos la siguiente construcción paralelística:

Dios te salve, Anunciación. Dios te salve, Anunciación,
Morena de maravilla (vv. 43-44)
[...]
bien lunada y mal vestida. (vv. 51-52)

Claramente podemos asociar las dos variantes (“Morena de maravilla” y “bien lunada y mal vestida”), ya que en la lírica tradicional hispánica el adjetivo “morena” por lo general connota que la mujer ha tenido relaciones sexuales (Masera Cerutti, 1995: 265). En este sentido Reckert (2001: 93) analiza una cantiga galaico portuguesa, donde la piel blanca de la mujer simboliza su virginidad y en cuanto la mujer se vuelve morena, la pierde. Veamos las siguientes coplas tradicionales:

Con el ayre de la sierra
Tornéme morena. (Masera Cerutti, 1995: 270)

En esta coplita —en voz de mujer— el aire pone morena a la muchacha expresando la pérdida de la virginidad. En la siguiente copla, el contexto del “río del amor” hace todavía más evidente la desfloración cuando el aire quema piel blanca de la muchacha:

¹⁴ El nombre viene de la Anunciación arcangélica: el Arcángel San Gabriel anuncia a María la llegada de Jesús.

¹⁵ De acuerdo con Álvarez de Miranda (1959), “en el mundo sublunar no hay nada más ‘lunar’ que la hembra: las palabras ‘menstruación’ y ‘mes’ derivan de la misma raíz indoeuropea que ha dado la palabra ‘luna’ (‘monde’, ‘moon’, etc.)” (95).

Por el río del amor, madre,
que yo blanca me era, blanca
y quemóme el ayre. (Masera Cerutti, 1995: 270)

En definitiva, Lorca conocía las connotaciones tradicionales del adjetivo "morena". Otro ejemplo de gran belleza aparece en los siguientes versos del poema "Primer aniversario" (Masera Cerutti, 1995: 554), "Morena de luna llena / ¿qué quieres de mi deseo?" (vv. 7-8), donde claramente hay una asociación entre morena, luna y embarazada; aquí va a ser la luna la encargada de poner morena a la niña, es decir de embarazarla. Estos versos confirman que, en la construcción paralelística antes citada, la intención del poeta es efectivamente asociar morena con lunada en términos de contigüidad semántica.

Si bien en la lírica tradicional hispánica la luna es uno de los símbolos eróticos centrales, en la religiosidad naturalística, por su parte, va a conformar toda una temática, en constante diálogo con la naturaleza. En ambos mundos la riqueza expresiva del astro es parte de un mismo tejido numinoso, que el poeta va a destejer para volver a tejerlo con los mismos hilos de la tradición.

A partir de dos símbolos fundamentales en la poesía de Lorca (el viento y la luna), hemos intentado identificar y relacionar dos influencias que son centrales en el *Romancero gitano*: la religiosidad naturalística y la lírica tradicional hispánica. Y esto, con la intención de observar de qué manera el poeta consigue transformarlas para crear un mundo poético original, en el cual todo parece confluir para expresar un mismo sentido, que responde a una lógica poética diferente a la lógica racional.

Partiendo del simbolismo tradicional de la luna y el viento, Lorca va a enriquecer la tradición complementando estos dos símbolos a la luz de su propia intuición poética, para crear atmósferas e imágenes de vanguardia.¹⁶ En este sentido creemos

¹⁶ Por ejemplo, consideramos vanguardista la imagen del "Romance sonámbulo", "La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas", ya que implica un acercamiento irracional a la realidad, que no deja de tener una lógica poética. La lógica poética dentro del mundo del poema nos lleva a la evasión, porque disloca la lógica del mundo racional. Esta última implica que el viento mueve a la higuera y no al revés; la evasión surge precisamente cuando el poema transforma nuestra visión del mundo, porque efectivamente esa nueva visión evade la perspectiva racional. El concepto de evasión es central en el pensamiento de Dalí, y va a influir de manera significativa en la poética lorquiana. Por su parte, Díez de Revenga (2005), refiriéndose a un poema ultraísta de Alberti, habla de la "figuración irracional de la conjunción de las imágenes" (120). Esta figuración parece describir el procedimiento creativo de Lorca, que en un principio concibe una representación de la naturaleza distinta, para después plasmarla en una imagen, donde la higuera y el viento en conjunción generan un nuevo sentido. De acuerdo con esta idea, Guillermo de Torre (1920) —refiriéndose a la poesía vanguardista— advierte que "el poeta abre los ojos extasiado ante la naturaleza taumatúrgicamente vivificada y transmutada, y ante la vida henchida de matices, ritmos y sugerencias insólitas a través de sus imágenes polipétalas" (266). También con-

que el *Romancero gitano* es parte de una misma tradición viva, ya que el alma de la tradicionalidad —siguiendo a Menéndez Pidal (1968: 41, 44-46, 48-49)— está en la transformación. De acuerdo con esta idea, el poeta transforma los símbolos tradicionales para crear su propio mundo que no deja de ser una variante, con lo cual el sistema simbólico¹⁷ tradicional puede perder su carácter popular y oral, pero no su carácter tradicional. Hay que añadir —siguiendo a Gustavo Correa (1956: 41)— que cada poeta crea su propio sistema de símbolos; Lorca consigue crearlo ajustando el simbolismo tradicional a la expresión de su mundo personal.

En cuanto a la simbología y la temática de la religiosidad naturalística, no podemos hablar de un proceso tradicional. Si bien Álvarez de Miranda (1959) señala que Lorca asimiló la religiosidad naturalística inconscientemente, el crítico nunca explica cómo es que el poeta ha llegado a plasmar en sus versos ese “coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica” (49). ¿Cómo es que a lo largo de milenios ha ido permeando la religiosidad naturalística hasta llegar a la poesía de Lorca? La respuesta rebasaría los límites de este ensayo. Lo que sí podemos concluir es que existen ciertas coincidencias entre el sistema simbólico de la lírica popular hispánica y una religiosidad, que Lorca supo transformar para llevarlas al mundo poético de su *Romancero*.

Hay que añadir que Lorca acude también a otras fuentes (aunque no con tanta recurrencia) para crear su mundo simbólico. Quizás uno de los mejores ejemplos está en el viento de “Preciosa y el aire”, donde el poeta va a construir su personaje tomando elementos de la tradición grecolatina, del simbolismo tradicional hispánico y del cristianismo. En ese orden el viento lorquiano tiene una parte de sátiro y de Pan, otra de viento lascivo, y una última de santo. A su vez este santo —quizás por su pasado pecaminoso— puede confundirse con un demonio. El resultado no solamente implica una transformación de la lírica tradicional, sino también, de la tradición clásica: a la manera de Góngora (que en este sentido es una influencia central) el poeta es capaz de crear un nuevo mito. También se puede observar —siguiendo a Gustavo Correa (1956)— que en el viento de “Preciosa y el aire”, “el simbolismo religioso queda incorporado [...] dentro del mundo mítico del poeta” (45).

sideramos vanguardista la imagen del romance “Preciosa y el aire”: “Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre”, ya que su riqueza evocativa se presta a diversas lecturas, cuyas imágenes no se pueden visualizar desde una perspectiva racional. Además, no existen rosas azules en el mundo real; el color azul no parece tener sentido en una lectura racional. No obstante, es parte de la lógica poética que se articula en el mundo del poema.

¹⁷ Como ya habíamos apuntado, estamos de acuerdo con Margit Frenk en que existe un sistema simbólico dentro de la tradición de la antigua lírica hispánica.

La luna y el viento en el *Romancero gitano* no solamente crean un universo simbólico, sino que, además, ambos son personajes dibujados con la tinta de los antiguos mitos. Por medio de ellos el poeta va a desplegar una riqueza imaginativa que, en un proceso de transformaciones, nunca va a perder su esencia tradicional.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Francisco. (1998). "Prólogo". En Federico García Lorca, *Romancero gitano*. Madrid: Edaf. 9-38.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. (1959). *Poesía y religión. Obras*. Tomo II. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- BACHELARD, Gaston. (2005 [1956]). *El agua y los sueños* (Ida Vitale, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1956)
- CORREA, Gustavo. (1956). "El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca". *Hispania*, 39(1), 41-48. <http://doi.org/10.2307/335191>
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2005). "Rafael Alberti y la primera vanguardia". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca.*, (35-36), 117-134.
- ELIADE, Mircea. (2008). *Tratado de historia de las religiones* (Tomás Segovia, trad.). México: Era. (Obra original publicada en 1964)
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto; y PÉREZ OROZCO, José María. (2003). *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- FOSTER, Jeremy C. (1966). "Aspects of Lorca's Saint Christopher". *Bulletin of Hispanic Studies*, 43(2), 109-116. <https://doi.org/10.1080/1475382662000343109>
- FRENK, Margit. (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. 2 vols. México: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit. (2006 [1998]). "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En *Poesía popular hispánica, 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica. 329-352.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1984). *Conferencias I*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1986). *Poema del cante jondo* (Christian de Paepe, ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2007). *Romancero gitano* (Christian de Paepe, ed.). Madrid: Espasa Calpe.

- GARCÍA LORCA, Federico. (2008a [1993]). *Bodas de sangre*. En Miguel García-Posada (ed.), *Obra completa*. Tomo III. Madrid: Akal. 307-413.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2008b [1924]). *Canciones de luna*. En Miguel García-Posada (ed.), *Obra completa*. Tomo I. Madrid: Akal. 550-555.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2008c [1920]). *Libro de poemas*. En Miguel García-Posada (ed.), *Obra completa*. Tomo I. Madrid: Akal. 166-291.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2008d). *Obra completa* (Miguel García-Posada, ed.). Madrid: Akal.
- GRAVES, Robert. (2007). *La Diosa Blanca* (Luis Echávarri, trad.). Madrid: Alianza.
- GRIMAL, Pierre. (2007). *Diccionario de mitología griega y romana* (Francisco Payarols, Trad.). Barcelona: Paidós.
- GUBERNATIS, Angelo de. (s. f.). *Mitología de las plantas (Leyendas del reino vegetal)* (Manuel Serrat Crespo, Trad.). Barcelona: Alejandría.
- MASERA CERUTTI, Maria Ana Beatriz. (1995). *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics*. (Tesis doctoral, Universidad de Londres).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1968). *Romancero hispánico*, Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe.
- PAEPE, Christian de. (2007). "Introducción". En Federico García Lorca, *Romancero Gitano*. Madrid: Espasa Calpe. 35-82.
- PIÑERO, Pedro. (2010a). *La niña y el mar*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- PIÑERO, Pedro. (2010b). "Lorca y la canción popular en *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo". En *La niña y el mar*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana. 583-634.
- RECKERT, Stephen. (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- SOLER, Ramón. (2010). *Lírica acuática, coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- TORRE, Guillermo de. (1920). "Interpretaciones críticas de nueva estética". *Cosmópolis*, (21), 89-96.
- XIRAU, Ramón. (2011). "La relación metal-muerte en la poesía de Federico García Lorca". En Adolfo Castañón (comp.), *Otras Españas, antología sobre literatura del exilio*. México: El Colegio de México. 168-178.

El espacio, el mito y el laberinto en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina

Space, Myth, and Labyrinth in Antonio Muñoz Molina's *Beatus Ille*



ROBERTO JAVIER ACUÑA GUTIÉRREZ

Universidad Nacional Autónoma de México | México
881545@pcpuma.acatlan.unam.mx

Resumen

Este artículo analiza Mágina, el espacio mítico de Antonio Muñoz Molina en la novela *Beatus Ille*, con el objetivo de señalar que los símbolos encontrados en dicho espacio son elementos importantes para crear a los personajes de la novela.

Palabras clave: Antonio Muñoz Molina, espacio narrativo, Mágina, *Beatus Ille*, mito, laberinto

Abstract

This paper analyses Mágina, the mythical space in Antonio Muñoz Molina's novel *Beatus Ille*, to point out that the symbols found in that space are essential elements to create the novel's characters.

Keywords: Antonio Muñoz Molina, narrative space, Mágina, *Beatus Ille*, myth, maze

Mágina de Antonio Muñoz Molina

*Una pared detrás de la cual
está sucediendo algo.*

Víctor Hugo

La historia —de lo que trata la obra literaria que estemos leyendo— y la narración —el orden en que se presenta la historia en los textos narrativos, el cómo lo dice— son vitales para entender la literatura. Del mismo modo, un conocimiento más profundo de los espacios descritos, de los objetos y las connotaciones de ciertos nombres ayudan a indagar con mayor profundidad el sentido o sentidos del discurso literario, pues éstos nos dan valores referenciales y muchos están imantados semánticamente por la carga del nombre que poseen o por su reiteración en la narración.

Para Luz Aurora Pimentel (1999), el “[...] fenómeno de imantación semántica, el nombre adquiere una constelación de significados por lo cual bien podría decirse que el nombre propio sí tiene sentido, aun cuando sea de manera aferente”. Asimismo, la autora destaca la importancia de los nombres de los espacios geográficos: “[...] por su sólo valor referencial, basta con nombrar una ciudad para construir un espacio de ficción, es decir, de todo el complejo de significaciones ya inscrito en el ‘texto’ cultural” (232).

Víctor Hugo lo tenía claro en *Nuestra Señora de París* (1831), donde la principal protagonista es la ciudad (como en *La Regenta* de “Clarín” lo será Vetusta), cuyos espacios van más allá del marco, del escenario donde se desatarán las pasiones y las acciones de sus personajes. En esta novela el narrador habla de la catedral de *No-tre-Dame* y señala que es importante “[...] por su significación, por su mito, por el sentido que encierra, por el símbolo esparcido por las esculturas de su fachada como el primer texto debajo del segundo en un palimpsesto; en pocas palabras por el enigma que eternamente plantea a la inteligencia” (Hugo, 1976: 166). Un espacio resulta vital porque encierra un sinnúmero de sentidos que se deben descifrar y leer con relación a la historia y los personajes. Pimentel (2001) subraya también la posibilidad de plasmar mediante el espacio los valores ideológicos o simbólicos de un relato (88). El arte es un ordenamiento del mundo, y la ciudad, tanto la imaginada como la real, consiste precisamente en eso, o al menos lo pretende —sobre todo la segunda, pues el orden más palpable está en los ejercicios del arte que en los de la vida misma—, un orden específico en medio de los imponderables del tiempo.

Un espacio vital en el entramado de una ciudad se concreta en la plaza, un lugar de encuentro, de relevancia histórica de todo pueblo o ciudad. No podemos pensar en *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991) o *Plenilunio* (1997) sin estos espacios abiertos, comunales, con la estatua —o sin ella— del General Orduña, o sin la Plaza de San Pedro. La sola mención de sus nombres ya los imanta de ciertas referencias tanto extratextuales, intratextuales, intertextuales como metatextuales.

Una plaza sirve como un centro de orientación, una brújula en la telaraña de calles y casas de toda ciudad, tanto literal como real. Nos conduce invariablemente del pasado al presente, nos confronta con ese hecho o hechos fundacionales que acaecieron en ese lugar abierto y multitudinario; congrega, sí, pero a la vez divide, marca el punto de encuentro y desencuentro de manifestaciones o rituales culturales, ideológicos y religiosos.

En los cuentos y novelas del autor ubetense, el tratamiento del espacio resulta vital en su poética, y sobre todo una ciudad en particular: Mágina, que aparece principalmente, pero no de forma exclusiva, en las tres novelas ya citadas. María de Lourdes Franco Bagnouls (2001) escribe acerca de la importancia narrativa de esta ciudad: "[...] es el único espacio posible que permite [...] accesos del supra al inframundo, del pasado al presente y retorno, de la realidad al mito y viceversa, del subconsciente al consciente y del lenguaje al estilo por su condición de autonomía y unicidad con límites permeables entre los diferentes estratos" (75). Para esta autora, Mágina es el crisol entre el mito y la Historia, lo sagrado y lo profano, la fusión de lo humano con lo divino, y, por lo tanto, en esta ciudad confluirán la abolición del tiempo o de su perpetuación por gracia de los mitos fundados en ella; pero también el devenir implacable del tiempo estará presente, pues éste es, en esencia, Historia. La ciudad se camina, se devela, vamos a su encuentro, aunque pareciera que el azar la puso allí, delante de nuestros ojos:

Más tarde, cuando empezaban a ladrar los perros y se oía removerse a los mulos en el vaho caliente de las cuadras, la ciudad iba naciendo en la cima de su colina, al tiempo que se amortiguaban las luces, surgida de la nada, de la oscuridad o la niebla concretándose como al azar en torno a una torre picuda y más alta que los tejados o sobre la línea exacta de la muralla. (Muñoz Molina, 2006: 256)

En la cita anterior, Mágina simula un fantasma surgido de pronto de la niebla o nacido en el instante mismo de su contemplación, como si día a día sufriera el milagro

de regresar desde la nada a la vida, o que un espectro, al alzar nuestra mirada —pues la ciudad está sobre una colina—, de pronto nos saliera al paso. Lo tangible y lo intangible se congregan en ella; el mito y la leyenda se emparejan con la constancia de las piedras en los muros y en los tejados. En esta descripción, los opuestos se funden, vida y muerte se dan la mano. Mágina es la ciudad de su encuentro, la cual se concreta en una “torre picuda” y en “la línea exacta de la muralla”.

La síntesis icónica de la ciudad, este darla a conocer por los detalles más interesantes (Pimentel, 2001: 19), aporta estos dos espacios relevantes: la torre y la muralla, que indican, por ejemplo, la antigüedad de la urbe y su perpetuo estado de vigilia, pues la torre abarca la ciudad, simboliza el vigía, el insomnio perpetuo, y es la guardiana de cada uno de los tejados de Mágina. Pero también la muralla connota no sólo un espacio cerrado, protegido, sino un dédalo. Escribe Ada Dewes (1992) acerca del valor del laberinto: “En un primer acercamiento un laberinto es un muro. Muro de piedras o de setos impenetrables o de una línea que se hace respetar. Lo primero es una *división* [...] que como tal, por sí sola, fundamenta todo espacio” (15).

Si unimos ambos símbolos, torre y muralla, tendremos la alegorización de un mito, el del monstruo en su dédalo, el de “La casa de Asterión”, el del Minotauro encerrado en los meandros de Creta. Perpetuo guardián y esclavo del laberinto. ¿A quién o qué vigila? ¿Quién o quiénes son esos presos? ¿Cuál o cuáles fueron sus crímenes? ¿Qué Virgen cayó entre las fauces de su apetito?

La lectura deja lo anecdótico para guiar nuestro viaje hasta el interior de la rosa de piedra; rosa de amor sí, pero sobre todo de deseo y de memoria; de palabras que irán dándonos el hilo para seguir la trama oculta, velada entre las piedras blancas de Mágina, pero también, el mismo hilo nos dará la posibilidad del regreso.

El laberinto en *Beatus Ille* (1986), primera novela de Muñoz Molina, será el espacio arquitectónico por excelencia, el cual se dará a nivel de la narración, que no está estructurada en un orden lineal, debido en parte a los requerimientos determinados por el modelo de la novela negra, pues la suya, al menos en apariencia, lo es. Y digo en apariencia pues el asesinato y la posterior develación del crimen no serán lo esencial en el texto del autor de *Beltenebros*. Por un lado, el misterio se resuelve un capítulo antes de finalizar la novela y por otra, a mi juicio, el tema principal está en relación directa con la recuperación del pasado, de su historia y su mito por parte de Minaya, el protagonista.

La construcción laberíntica se encuentra fincada en tres estratos: la disposición espacial dada en la novela; la segunda, en su juego ecfrástico con el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez (el cual no se abordará en este artículo); y por último, en el acto

mismo de la escritura que se divide en dos: los manuscritos esparcidos por Solana a lo largo de la novela, llamados *Beatus Ille*, que crean una *mise en abyme*, y las propias referencias sobre el acto de escribir presentadas por parte de Solana. Este artículo se centrará en el primer y tercer dédalos mencionados.

Las piedras del laberinto

Hacía cuatro años y seis meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñuda moldura que le daba una severidad de palacio de justicia, y ahora, ante muebles y trastos colocados en su lugar invariable, tenía la casi penosa sensación de que el tiempo se hubiera revertido.

Alejo Carpentier

Como el personaje de Carpentier en *Los pasos perdidos* (1953), muchos de los personajes de Muñoz Molina retornan al origen, hacen el viaje a la semilla. En *Beatus Ille* sucede lo mismo. El personaje principal, Minaya, regresa a su pasado, hacia su origen para encontrar y poder habitar su presente. No estoy de acuerdo con Maryse Bertrand de Muñoz (2000) en lo concerniente a que este regreso sea la actualización y reconfiguración del tópico "alabanza de aldea y menosprecio de corte" (14), porque Mágina es para mí un microcosmos del macrocosmos España, pues su condición de ciudad mítica trasciende lo particular de una ciudad de provincia. El tópico sí está, pero se encuentra sobre todo cuando Jacinto Solana recuerda a su padre y su trabajo del campo. Él, Justo Solana, sí estaba alejado de Mágina; su huerta queda bajo la colina de la ciudad. Ningún otro personaje tiene un espacio idílico, ni Minaya ni mucho menos Solana, Mariana o Manuel.

El épodo II de Horacio que da título a esta novela, como la *Oda a la vida retirada* (h. 1557) de fray Luis de León, tienen su sustento en el *aurea mediocritas* horaciana, que en *Beatus Ille* sí está representado por alguien, precisamente por Justo Solana; los nombres nunca son casuales en literatura. El espacio de afuera es donde la aldea resulta posible, por eso Mágina, encerrada por una muralla, no puede sustentar dicho tópico.

Resulta claro cuando el padre de Jacinto dice: "Yo no subo a Mágina mientras no terminéis esa guerra" (Muñoz Molina, 2006: 172). No puede existir una Arcadia en un

lugar de conflicto, no donde no hay un equilibrio. Afuera de las murallas será donde encontremos el tópico; también afuera del laberinto porque en éste se desovillan las fuerzas de la fecundidad y de la muerte, del tiempo cíclico infinito, el dédalo es una línea idéntica a un pensamiento, a una escritura (Kerényi, 2006: 103).

Y precisamente una Arcadia o un espacio utópico clásico es todo lo contrario; allí no hace falta cuestionar el mundo. La razón es que no hay nada de malo en él, no existen las crisis, el lenguaje es innecesario porque en el paraíso no hay nada por hacerse, el lenguaje es construcción, está en constante cambio. El lenguaje trata de asir el mundo, de interpretarlo, se cuestiona sobre él; la huerta de Justo Solana es también, como un espacio utópico, todo lo contrario; no hay necesidad de dejar memoria, porque nada necesita entenderse. Allí no hay guerra; por tanto, hay paz, tranquilidad; su vida es una vida retirada del mundanal ruido que había caído sobre Mágina.

Como el narrador señala de él: "[...] le importaba no dejar señales de su presencia en el mundo, y en la escritura, como en las fotografías, sospechaba una trampa que siempre quiso eludir, la celada invisible que tienden las huellas digitales" (Muñoz Molina, 2006: 173). No dejar presencia, no ser escritura, no recorrer ningún laberinto, quedar fuera del tiempo, al margen hasta de sí mismo, negarse a perpetuarse, simplemente desaparecer, en pocas palabras, romper con su humanidad. Eso, y no otra cosa, es la vida retirada, el mundo perfecto de la aldea y sus alabanzas.

Dejemos a Justo Solana en su retiro y entremos de lleno a los laberintos de nuestra novela. Ésta, en principio de cuentas, comienza y termina de forma elíptica pues el personaje, Minaya, se ha transformado, al igual que el narrador, Solana, al final de la historia. La búsqueda del conocimiento no concluye con la develación de los misterios del asesinato, sino con la misma muerte de la narración, personificada por Jacinto Solana. La historia concluye en la medida en que la narración va llegando al presente, justo cuando el poeta se suicida de una forma física porque, como señala a lo largo de la novela, en realidad él ya estaba muerto, y con su acto permite la liberación del tiempo, que fluye hacia ese andén donde Minaya, con un mayor conocimiento de él mismo y de su historia y de la Historia, aguarda el tren para afrontar ese Madrid del que huyó temeroso al inicio de la novela.

Al final de la obra se lee, casi como un epitafio: "Ahora la oscuridad a la que ya descendiendo como si volviera a abandonarme a las aguas tibias de aquel río del que tal vez nunca regresé o al sueño bajo las sábanas de un lecho invernal es el espacio de una clarividencia en la memoria que no quiero ni sé distinguir de la adivinación" (Muñoz Molina, 2006: 355-356). La muerte por fin se hace una con el personaje, lo ahoga física y psíquicamente, pero también la imagen del río nos deja en la mente

al menos tres referencias literarias o culturales: los versos de Manrique: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu’es el morir” (Manrique, 1987: 149); el río de tiempo de Heráclito; y por supuesto, el mito del río del olvido: el Estigia, el que debe atravesar todo aquel que se dirige a las regiones del inframundo.

Solana se suicida porque ya ha transmitido la memoria personal y colectiva de una época, o al menos, los fragmentos que él guardaba de ese rompecabezas de hechos vinculado con la Guerra Civil; ya puede perderse en el olvido porque alguien más, la juventud, representada por Minaya e Inés, tiene conocimiento del pasado para poder entrar en el presente, en ese Madrid convulso y opresor. La muerte física es esa zona de olvido, representa el fin del recuerdo y por ende de la escritura. Sin embargo, el momento inmediatamente anterior al de la muerte es un espacio de adivinación y de comprensión como apunta Jacinto Solana. Lo que leemos es la clarividencia, la intuición no sólo del futuro: la muerte del poeta y la salvación de Minaya, sino el poder de aguzar los sentidos y la razón, de poder discernir las cosas tanto presentes como ausentes, porque la clarividencia se da en la memoria. En poder recordar, distinguir con la mente clara; concientizar la revelación para poder ofrecerla como espada y escudo del presente. Por ello la forma de la novela es elíptica, porque *Beatus Ille* empieza con la primera clarividencia que corresponde a la escritura y se cierra con el fin de la misma, con el último suspiro de la visión.

Debe destacarse el espacio donde se da esta revelación. Tomo un fragmento de la cita anterior de la novela: “bajo las sábanas de un lecho invernal es el espacio de una clarividencia en la memoria...”. En primera, tenemos el lecho, la cama, lugar de la intimidad, de la desnudez tanto física como espiritual, pues la intimidad se da o en compañía o en soledad; y en la novela que nos ocupa, como en general en la obra de Muñoz Molina, el erotismo jugará un papel crucial pues permitirá la entrada al mundo de la revelación y el de la Historia, pero también, y sobre todo, permitirá habitar un presente.

La palabra “invierno” que acompaña a “lecho” es determinante en esta descripción porque connota un hecho final, el cierre de un ciclo y la sugerencia de la proximidad de otro. Muerte y vida se tocan, no sólo por el adjetivo, sino también por el sustantivo ya que un lecho, así como puede ser un lugar de vida, también es un espacio mortuario. Ciertamente no se menciona el blanco, pero el invierno ya nos predispone a pensar en él, aunado al color que nos sugiere toda sábana no es difícil pensar en la blancura, símbolo también de la muerte y de la revelación, pero también de la vida, como en el bautismo, en el nacimiento.

En la novela, la estación de trenes es el primer espacio mostrado por el narrador. Resulta vital pues nos sugiere dos lugares conectados —el de salida y el de llegada—,

además de movimiento, tránsito; y también un cambio, un punto de llegada a un nuevo territorio, el dejar atrás y el descubrimiento de una nueva geografía, todo ello acentúa el cambio, porque nadie sigue siendo el mismo después de un viaje:

[...] espera el tren que al final de esta noche, cuando llegue a Madrid, lo habrá apartado para siempre de Mágina [...] pero entre sus ojos y el mundo persiste Inés y la casa donde la conoció [...] Como el primer día, cuando apareció en la casa con aquella aciaga melancolía de huésped recién llegado de los peores trenes de la noche, Minaya, en la estación, todavía contempla la fachada blanca desde el otro lado de la fuente, la alta casa medio velada por la bruma del agua que sube y cae sobre la taza de piedra desbordando el brocal y algunas veces llega más alto que las copas redondas de las acacias. (Muñoz Molina, 2006: 10-11)

El viaje de regreso, si bien lo aleja de Mágina, seguirá en él, persistente como el amor, el Eros. Además, la casa y el amor serán los que construirán el puente "entre sus ojos y el mundo" y sólo a través de ellos podrá habitar un lugar, volver a Madrid. El viajero no termina su viaje, sólo comienza otro.

El periplo inicia en la noche y culmina en la noche, entre brumas, repitiéndose, por ello la obra es elíptica, como lo demuestran ciertos elementos de la primera descripción de Mágina citada con anterioridad: "surgida de la nada, de la oscuridad o la niebla concretándose como al azar". Asimismo, aparece para Minaya "la fachada blanca desde el otro lado de la fuente, la alta casa medio velada por la bruma del agua". De nueva cuenta esta sensación de evanescencia, de irrealidad será fundamental en la descripción de este espacio, tanto de la ciudad como de la casa, pues esta última también será en la novela un microcosmos, pero ahora del macrocosmos llamado Mágina.

Este tipo de connotaciones, siguiendo a Luz Aurora Pimentel (2001), en las descripciones son llamadas ideológicas, pues éstas no están en la descripción en sí, sino en lo que proyectan, reforzándolas el resto de la narración. Así, esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato. En otras palabras, es la reiteración de ciertos elementos a lo largo del texto lo que dará la configuración simbólica e ideológica del relato.

Desde la plaza, tras los árboles, como un viajero casual, Minaya mira la arquitectura de la casa, dudando todavía ante los llamadores de bronce, dos manos doradas que al golpear la madera oscura provocan una resonancia grave y tar-

día en el patio, bajo la cúpula de cristal. Losas de mármol, recuerda, columnas blancas sosteniendo la galería encristalada, habitaciones con el pavimento de madera donde los pasos sonaban como en la cámara de un buque, aquel día, el único, cuando tenía seis años y lo trajeron a la casa y caminaba sobre el misterioso suelo entarimado como pisando al fin la materia y las dimensiones del espacio que merecía su imaginación. (Muñoz Molina, 2006: 12)

Como en la novela y en el epígrafe de *Los pasos perdidos*, la blancura y la claridad de la casa a la que llega Minaya no son casuales. No sólo es “la fachada blanca”, sino también “la cúpula de cristal”, las “columnas blancas sosteniendo la galería encristalada”. Lo primero que nota el lector es el golpe de blancura. Desde el exterior, Minaya aprecia enseguida la apariencia de la casa, incluso en su recuerdo. Queda atrapado por su fachada de clara evanescencia. El uso del blanco por ser tan reiterado no puede ser casual, pues éste, de acuerdo con Chavalier, tiene ciertas connotaciones:

Es el color del pasaje —considerado éste en el sentido ritual— por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento [...] Blanco es también en castellano sinónimo de intermedio o entreacto en las funciones teatrales [...] actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto [...] Es una nada [...] antes de todo nacimiento, antes de todo comienzo [...] Es el color del sudario, de todos los espectros, de todas las apariciones [...] la de partida hacia la muerte [...] El blanco no es un color solar. No es en absoluto el color de la aurora sino el del alba, ese momento de vacío total entre noche y día, cuando el mundo onírico recubre aún toda realidad. (Chavalier, 2007: 189-191)

Si añadimos a la simbología del blanco lo que connota un espacio como el andén de trenes, la estación de partida —en este caso, la de su llegada a Mágina—: “Es un símbolo de lo inconsciente, en donde se encuentra el punto de partida de la evolución de nuestras nuevas empresas materiales, físicas y espirituales” (Chevalier, 2007: 1014). Sin lugar a dudas es el inicio del proceso iniciático de Minaya. El regreso a Mágina será un volver a la matriz, un retorno en el tiempo o hacia sus máscaras que tiene éste y cuyo verdadero rostro será el de su abolición: la eternidad; hasta que logre retornar a la vida, a un presente donde será otro y a la vez el mismo.

Mágina, pero en particular la casa de fachada blanca, será el espacio donde el héroe —pues todo proceso iniciático requiere de uno— llevará a cabo su descenso

para reintegrarse a la sociedad, a la comunidad: "El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos" (Campbell, 2006: 35).

En el caso de Minaya, esa comunidad a la que volverá, estará cifrada en España misma, y en la novela que nos ocupa en su capital: Madrid. Ciudad del presente en la novela, de la cual huye. El retorno a la capital será su vuelta al fluir del tiempo, ése que se está haciendo y por tanto es inabarcable y será una incógnita sólo planteada pero nunca resuelta, pues en *Beatus Ille* la narración termina de nueva cuenta en el andén, pero ahora en el viaje de regreso. Ahora bien, sería importante apuntar la definición de un laberinto o, mejor, su esencia misma, pues en éste

[...] subyace una idea mitológica de la muerte, que encierra en sí misma, simultáneamente, la idea de la vida. Para Layard, el motivo para el supuesto viaje al reino de los muertos no es el hecho de la muerte en sí misma, sino el deseo de renovación de la vida a través de la toma de contacto con los antepasados muertos, con aquellos que ya viven una existencia más allá de la tumba. (Kerényi, 2006: 65)

Tanto en el laberinto como en la simbología del color blanco y en el proceso iniciático de Minaya está la idea de la muerte y el encuentro con los muertos; de ellos obtendrá la sabiduría y la memoria necesarias para concluir su viaje. En *Beatus Ille*, el personaje principal al ver la casa:

[...] siente tras él otras miradas que van a confluir en ella para dilatar su imagen agregándole la distancia de todos los años transcurridos desde que la levantaron, y ya no sabe si es él mismo quien la está recordando o si ante sus ojos se alza la sedimentada memoria de todos los hombres que la miraron y vivieron en ella desde mucho antes que naciera él. (Muñoz Molina, 2006: 11)

El diálogo entre la vida y la muerte es esencial en la novela, pues sólo a través del contacto con los muertos, con el pasado, el personaje-héroe, Minaya, podrá salir del laberinto. El conocimiento, el fortalecimiento y maduración que conlleva todo proceso iniciático se da, por fuerza en otro reino —en los dominios de la muerte—; recuérdese por ejemplo a Odiseo o a Eneas. Además, allí es el único espacio donde

puede obtener la sabiduría necesaria y un mejor entendimiento entre la vida y su opuesto, entre lo temporal y lo atemporal, entre lo pasado y presente.

No es casual que los llamadores sean “dos manos doradas que al golpear la madera oscura provoquen una resonancia grave y tardía en el patio, bajo la cúpula de cristal”. Notamos el peso de las manos, escuchamos el sonido pesado, lento y metálico, pero a la vez seco debido a “la madera oscura” donde descarga su carga sonora y va extendiéndose tanto por el patio como por debajo de la cúpula de cristal.

Peso y fragilidad, audible rotundidad que abarca y es abarcada por estos espacios, que fluye, pero a la vez se estanca, marca un cerco; aldabonazo que hace vibrar un jardín y una cúpula, como despertándolos, llamándolos a comparecer. Siguiendo a Chevalier (2007), como si fuese un campanazo, un reflejo de la vibración primordial, disuelve las limitantes temporales, como si tuviera el poder del exorcismo y la purificación o diera alarma de las malas influencias o advirtiera su proximidad; comunicación entre cielo y tierra, entre tierra e inframundo.

Este sonido instauro la abolición del tiempo, pues si disuelve las limitantes temporales hace que éstas se expandan o contraigan, se eternicen, pero al mismo tiempo convocan a los muertos y a su exorcismo. Porque la muerte es un “no tiempo” y un “no lugar”. Por tal motivo se invocan en un espacio sagrado, mítico que aparece como un barco fantasma, únicamente para el elegido.¹

Minaya entra en este mundo donde el tiempo es desterrado, cuya volubilidad se determina por los recuerdos hilvanados, donde el sonido del reloj cae, pero no para avanzar, sino para perpetuarse:

El tiempo en Mágina gira en torno a un reloj y a una estatua. El reloj en la torre de la muralla levantada por los árabes y la estatua de bronce del general Orduña, que tiene los hombros amarillos de herrumbre y huellas de palomas y nueve agujeros de bala en la cabeza y en el pecho. Cuando Minaya no ha conciliado el sueño y se revuelve en la ardua duración del insomnio, viene a rescatarlo *el gran reloj de la torre que da las tres en la plaza vacía del General Orduña* [...] [cuyas campanadas] que luego, como una resonancia más lejana y metálica, se repiten en *la torre del Salvador*, cuya cúpula bulbosa y de color de plomo se divisa sobre los tejados de la plaza de los Caídos, donde vive Inés. Hay entonces casi medio minuto de silencio y tiempo suspendido que con-

¹ Hay en la literatura infinidad de ejemplos; en “La cena” de Alfonso Reyes la experiencia sobrenatural se da en una atmósfera donde el tiempo es abolido e instaurado precisamente por el sonido de los relojes.

cluye cuando dan las tres ya dentro de la casa, pero muy remotas todavía, en *el reloj de la biblioteca*, y en seguida [...] como si la hora fuera acercándose a Minaya, subiendo con pasos inaudibles las escaleras desiertas y deslizándose por el corredor ajedrezado de la galería, *las tres campanadas* suenan a un paso de su dormitorio, en el reloj del gabinete, y así toda la ciudad y la casa entera y la conciencia de quien no puede dormir terminan por confundirse en una única trama sumergida y bifronte, *tiempo y espacio o pasado y futuro enlazados* por un presente vacío, y sin embargo mensurable: ocupa, exactamente, los segundos que transcurren entre la primera campanada de la torre del General Orduña y la última que ha sonado en el gabinete. (Muñoz Molina, 2006: 68-69; las cursivas son mías)

La cita anterior es la más representativa sobre la relación del tiempo y el espacio, sobre este sonido primordial que quiebra las leyes espacio-temporales e inaugura un nuevo orden: el sagrado. Además, nos dice cuáles son los hitos de Mágina: el reloj en la torre de la muralla levantada por los árabes y la estatua de bronce del general Orduña. Ambos, referencias históricas, dos pasados diversos que confluyen y se conjugan en la ciudad, además la torre tiene eco en otras dos: la torre del Salvador y el reloj de la biblioteca de casa de Manuel; formando así una doble triada que persigue y prolonga el insomnio de Minaya. La vibración de los relojes invoca el laberinto representado por Mágina, la casa entera y la conciencia que "terminan por confundirse en una única trama sumergida y bifronte, *tiempo y espacio o pasado y futuro enlazados* por un presente vacío...". Vacío porque no significa nada, porque el héroe aún no lo vive. Todavía no puede habitar el miedo, Madrid, porque éste es lo desconocido y sólo conociendo su pasado podrá ser significativo, podrá zurcir las oquedades del presente.

El dédalo además está reforzado por la descripción del interior de la casa: "subiendo con pasos inaudibles las escaleras desiertas y deslizándose por el corredor ajedrezado de la galería..." Sube como un espectro, sin peso, por un mundo que aparenta un páramo, pero la mención del ajedrez connota un juego entre dos reinos, donde el personaje principal hará los movimientos pertinentes para conocer el pasado de lo que sucedió en ese laberinto fantasmagórico.

La hora recorre el dédalo, olisquea por el corredor y la galería buscando al héroe. El tiempo, sí, persigue a Minaya, cuya hora se precipita al del encuentro con sus fantasmas. Hora y espacios son perfectos por trinitarios y por tanto sagrados, los tres espacios: la torre de la muralla, la torre del Salvador y la casa donde se encuentra Minaya. También tres son los tiempos: pasado, presente y futuro; tres es el producto

de la unión de cielo y tierra; el hombre y lo divino; también es el número de la organización, de la actividad y de la creación (Chavalier, 2007: 1016-1017); en la cristiandad son tres personas en un solo Dios. Además, si imaginamos un poco la torre y el reloj, de natural redondo, tendremos la representación del ojo divino o podemos pensar incluso en la figura mítica o en el tema del cíclope, en particular de Polifemo, y si lo pensamos con relación al laberinto que hemos venido desarrollando el tema predominante sería el del Minotauro.

Estas dos criaturas míticas o temas comparten varios motivos, como ser salvajes, solitarios, vigilantes. En ambos su destino está relacionado con un héroe que los condena y los ejecuta: Odiseo y Teseo; también aparece en ambos el motivo de una mujer: Galatea y Ariadna. Por último, los dos habitan en una isla, en el caso del Minotauro será el propio laberinto; y por si fuera poco sus vidas están en relación estrecha con el dios Poseidón: en el caso de Polifemo es su padre y en el de Asterión, su progenitor, el toro que se acostó con Pasifae —su madre— y que fue enviado por la máxima deidad marina.

Debe esclarecerse dos conceptos fundamentales que he usado: motivos y temas. Los primeros son aquellos que están contenidos en todo tema, son configuraciones narrativas o descriptivas más o menos autónomas que tienden a insertarse en diversos relatos; y los temas son historias ya contadas, sintetizadas en un personaje o en una acción, como el Polifemo o el Minotauro (Pimentel, 1993: 215-229).

Menciono a estos seres mitológicos porque a lo largo de la novela estos temas se irán desarrollando: "Anchas torres coronadas de maleza agigantadas por la soledad y la sombra, como cíclopes cuyo único ojo es el reloj que nunca duerme, vigía que avisa a todos los condenados a la lucidez sin tregua y los une en una oscura fraternidad" (Muñoz Molina, 2006: 69); o serán ellos mismos, como el Minotauro, el motivo de un tema mayor como lo es el del laberinto. La arquitectura de éste se vuelve más nítida conforme avanza la novela: "te escribiré cuando vaya a Creta [...] te mandaré una postal únicamente por el placer de escribir tu nombre [...] Yo creo que no pondré nada más: sólo aquel palacio de las escalinatas y las columnas rojas en un lado y en el otro tu nombre [...] Creta es Mariana" (Muñoz Molina, 2006: 251).

Creta es Mariana o ella es Creta, el espacio se vuelve corpóreo, palpable, voluble, esa mujer es Mágina y ésta es un laberinto, por fuerza lo será también el palacio de las escalinatas, del jardín y de la cúpula de cristal que es la casa de Manuel. Las campanadas y el tiempo encuentran su centro, su resonancia mayor en aquella casa. La historia rastreada por el personaje principal tiene su catarsis allí, pero la totalidad de ésta aparece esparcida por el dédalo compuesto por los diferentes espacios de la

urbe, dentro de ellos estarán dispuestos distintos personajes que guardan un fragmento de esa memoria total que poco a poco obtendrá el héroe Minaya para encontrarse con Mariana, y de este modo, poseer una vista "panorámica" de ella. Ahora, si Creta es Mariana, si la casa de Manuel y por ende el laberinto es esta mujer, ¿quién es el Minotauro o el Polifemo que la habita y la recorre? ¿A quién o a quiénes aprisiona? Para ello será necesario entrar de lleno en sus particularidades.

El laberinto

Una vez dentro de la casa la sensación de estar fuera del mundo se hace patente: "Había dos ventanales de cuadrícula blanca, casi de celosía, y a través de sus vidrios la plaza que unos minutos antes había abandonado le pareció imaginaria o lejana como si la ciudad y el invierno no mantuviera un vínculo preciso con el interior de la casa, o sólo en la medida que le añadían un paisaje íntimo" (Muñoz Molina, 2006: 29). De nueva cuenta tenemos la claridad representada por los ventanales, pero es sólo apariencia, pues esta "cuadrícula blanca, casi de celosía" hace imposible que el exterior entre en la casa, es la visión del interior, del pasado, pues dentro de la casa el tiempo se ha detenido, quien se enseñoorea de Mágina. Es más, desde adentro la ciudad es "imaginaria, lejana", el vínculo solamente se hace patente hacia el interior, como "paisaje íntimo".

Mágina existirá como recuerdo, imaginación, se hará presente a partir de su evocación, porque su conformación se hará desde el interior de la casa y del individuo quien la rememore. El hogar de Manuel será por ende el crisol, el tamiz por donde toda experiencia se llevará a cabo. La casa es un espacio autónomo, existe fuera de la ciudad porque la crea, y del tiempo, pues a pesar de estar dentro de Mágina es el lugar donde ésta cobra realidad, se hace tangible a partir de la memoria, también en este espacio se dan las revelaciones, al invocar a sus fantasmas. La casa es atemporal porque no va con el devenir del tiempo. La visión de Mágina dentro de la casa es voluble, depende de los recuerdos que tengan los diferentes personajes de Mariana, Creta, el laberinto. Las acciones de los diversos personajes, al ocurrir, en su mayoría dentro de sus paredes estarán bajo sus leyes espectrales, de invocación; por ello el tiempo pierde autonomía pues estará supeditado a este espacio mítico.

Ya dentro de la casa la mención del laberinto es clara: "Minaya subía deslizándose su mano por la madera [...] de la baranda, como guiado por una cinta de seda que se disolvía en la música y trazaba en los recodos del laberinto demoradas curvas *art nouveau*" (Muñoz Molina, 2006: 36) y "esta es una casa demasiado grande [...] aludien-

do [...] a los ventanales del patio y a las puertas alineadas de las habitaciones [...] pero tiene la ventaja de que uno puede perderse en cualquier habitación como en una isla desierta” (Muñoz Molina, 2006: 36).

Tenemos el señalamiento puntual del laberinto, pero de igual modo el de la isla que también connota un espacio autónomo, encerrado, donde la soledad es acentuada por el adjetivo “desierta”. Además, la cita anterior da cuenta de un espacio no sólo enorme, sino la mención de los ventanales del patio connota de nuevo transparencia, desnudez y al mismo tiempo una frontera, una división casi invisible dentro de la casa. En la cita anterior tenemos la mención de tres motivos que también pertenecen al tema del laberinto, aunque no en forma clara: “como guiado por una cinta de seda que se disolvía en la música y trazaba en los recodos del laberinto demoradas curvas *art nouveau*”.

El primero quizá es el más diáfano: guiado por una cinta de seda; como en el mito del Minotauro, Teseo es guiado por el hilo que va desmadejando Ariadna para no perderse en la obra construida por Dédalo. El segundo motivo es menos claro y aquí recurriré de nuevo a Kerényi para poder distinguirlo. El autor nos dice que en un principio el laberinto era una danza, se bailaba: “[...] Teseo habría interpretado esta danza junto con los supervivientes después de vencer al Minotauro, imitando su caminar por el laberinto —entrada y salida—. El arte de esta danza se lo había enseñado Dédalo” (Kerényi, 2006: 79); y “[...] en la danza se habla de prisión y liberación, se habla de muerte y al mismo tiempo del más allá” (Kerényi, 2006: 82).

La danza significa trazar el camino del laberinto, es la única manera de poder avanzar en la muerte, pero es también jugar con el doble, ser el monstruo, caminar como él, mimetizarse con él para así poder comprender a la muerte y, al fin, librarse de ella. En la novela la música es la que nos da esta sensación de estar en medio de la danza, formando o trazando aquellas “demoradas curvas *art nouveau*”. Estas curvas son el tercer motivo y tiene que ver completamente con lo espacial, pues son los médanos del laberinto, la arquitectura en sí, formada por la música en su danza circular, llena de curvas, de vegetación, como lo es en esencia el *art nouveau*.

El laberinto es interior y exterior: danza y arquitectura; movimiento e inmovilidad; inasible y asible. La danza es una especie de arrebató, nos saca fuera de nosotros y nos ahonda en una especie de sonambulismo que nos permite entrar en el monstruo, en el Minotauro, en la muerte, en el más allá y caminar en un estado muy próximo a la inconsciencia por ese dédalo erigido a partir de la música.

Ya se mencionó la particularidad del doble entre Minaya y Solana por la crítica, por mencionar tan sólo un nombre, Julio Prieto (2002) parte de sus nombres para

fundamentarla; aunque esa duplicidad la encontramos en diferentes estratos, es más compleja de lo que parece. Por ejemplo, Minaya al recorrer el laberinto y no sólo seguir, sino repetir los pasos de Solana para encontrar la salida, entra en esta duplicidad, interna y externa, pues se vive y se es el otro desde la muerte, pues, recuerde que todo laberinto es un viaje al inframundo.

El secreto de las habitaciones

A continuación sólo resta husmear dentro de las galerías del laberinto, en sus habitaciones. Los primeros serán los aposentos de doña Elvira, el Minotauro de la casa: "Se imponía [...] como una gran sombra ausente, dibujada, con severa precisión [...] casi nunca nombrándola [...] sólo sugiriendo que ella estaba allí, en las habitaciones más altas, asomada al balcón del invernadero o mirando el jardín desde la ventana donde a veces se perfilaba su figura" (Muñoz Molina, 2006: 88).

La posición donde se encuentra es esencial, está en las habitaciones más altas de la casa, además es una presencia que, aunque inmóvil, la sentimos dinámica por su mirada abarcadora y por su calidad de sugerencia rotunda, de sombra, de perfilada figura cubriendo el jardín desde la altura de su ventana. Ella todo lo observa, pero los demás no pueden verla si ella no quiere ser vista, pareciera que estuviera en todo y en nada, un perfil sin rasgos definidos; no obstante, la descripción al decirnos que es dibujada con severa precisión, nos la esculpe, como si fuese una piedra contra el tiempo. Dentro del laberinto es el monstruo quien acecha, es quien sabe los caminos dentro del dédalo, como doña Elvira, por ello representa a este monstruo mitológico.

La imagen de este personaje es aún más terrible porque en esta descripción no sabemos cómo es, no tiene rasgos, es una presencia inconfundible, sí, pero inasible por su calidad de sombra. Aunado a lo dicho en los párrafos anteriores sólo podemos pensar en la imagen, o mejor dicho, en la esencia de la divinidad, al menos en dos cualidades: la omnipresencia y omnipotencia ejercidas dentro de la casa. Parece que todo lo ve y en consecuencia ella decide qué puede hacerse y qué no. De hecho, el asesinato de Mariana ocurre porque a la madre de Manuel no le parece que sea la esposa de su hijo, pues no tiene sus valores en apariencia eternos.

Por otra parte, algunos de los objetos de doña Elvira nos darán varios de sus valores morales e ideológicos: "Una bandeja con la tetera de plata y una sola taza [...] el *ABC* doblado y sin abrir [...] los libros de contabilidad [...] el sonido del televisor y del piano borrándose entre sí y confundidos en la distancia con el aleteo de las palomas contra los vidrios de la cúpula" (Muñoz Molina, 2006: 88).

La platería ya nos indica la clase social y el tiempo en el que sus habitaciones están detenidas, pues no es usual que a mediados del siglo XX muchas familias tengan un juego de té de ese tipo; la única taza, trasunto de su soledad; el periódico *ABC*, su posición ideológica y moral. Ahora bien, la cultura, aun cuando por un lado es clásica, también resulta un mero decorado, un instrumento de entretenimiento, pues el piano era enseñado a las jovencitas para animar las reuniones familiares.

La televisión proporcionará una educación doctrinaria y superficial. Recordemos que Minaya llega a Mágina durante la época franquista y como es bien sabido en los medios de comunicación de ese momento imperaba la censura que permitirá sólo manifestaciones en favor del nacionalismo en el pueblo: las películas históricas españolas y sus personajes idealizados; las de tipo rural, verdaderos manifiestos nacionalistas y regionalistas, que ensalza los tipos del asturiano, el andaluz, el madrileño, etc., o aquel cine de divertimento, el del mundo del cuplé, que exalta la nostalgia por los años veinte. Este cine representa un mundo idílico, melodramático, que busca exaltar el esplendor de la monarquía.

Todas estas manifestaciones cinematográficas sirven de cortina de humo a la dictadura, tratan de edulcorar la realidad del país, a no cuestionar lo que está aconteciendo, porque no es un cine crítico, no busca que el espectador lo interpele y al hacerlo se pregunte por él mismo. Es un cine enajenante, una herramienta de control, de sometimiento.

En resumen, la educación y la cultura de doña Elvira serán doctrinarias, superficiales y servirán como medio para perpetuar el poder dictatorial que impone en la casa; pues ella lleva también la economía, representada por sus libros de contabilidad. En pocas palabras, tiene el poder moral, ideológico y económico de la mansión. Dentro de la casa o de su laberinto, como el Minotauro de Minos, actúa de modo omnipotente y omnipresente, impone sus valores ideológicos y castiga a todo aquel que no los siga.

Pero veamos más características de sus habitaciones:

[...] un día, sin que nada lo anunciara [...] la señora lo invitaba esa tarde a tomar el té en sus habitaciones. El camino para llegar a ellas se iniciaba en una puerta al fondo de la galería y cruzaba una oscura región de salones tal vez no habitados nunca con cuadros religiosos en las paredes y santos de porcelana encerrados en urnas de cristal. Figuras solas sobre los aparadores mirando el vacío con ojos extraviados y vidriosos, mirando a Minaya como guardianes inmóviles de la tierra de nadie cuando cruza la penumbra desierta tras [...] el

tintineo amortiguado de las cucharillas y las tazas sobre la bandeja de plata que ella [Inés] sostiene [...] como objetos de culto. (Muñoz Molina, 2006: 88-89)

Aparece una antesala antes de llegar al aposento principal; de nueva cuenta oscuro. El sustantivo "región", por su parte, le da una extensión muy amplia al espacio, pero al mismo tiempo lo dota de una calidad de extranjería, de estar en otro territorio completamente diferente a los de la casa, de hecho es acentuada por la invitación que doña Elvira le concede a Minaya, pues sólo mediante una invitación el personaje puede llegar a ese páramo de tiniebla, acentuado por la soledad y la oscuridad.

Estamos en un espacio vacío, en una especie de limbo donde no hay nada, un lugar sin lugar, donde las únicas presencias son la de esos santos que lo vigilan con la multiplicidad de sus ojos y esos cuadros religiosos, ambos, elementos explícitos de la sacralidad del lugar, pero también terribles guardianes porque no son humanos, han trascendido, han sido ungidos por su dios.

Pero aun cuando estas figuras religiosas son muchas, se siente la soledad en ellas: "figuras solas", en un tiempo detenido: "guardianes inmóviles de la tierra de nadie", "penumbra desierta" habitada sólo por la sacralidad, por el tiempo que, al no ser humano, será inhumano, atemporal por la inmovilidad reinante, por el vacío espacial que rodea al personaje, el cual parece caminar sobre un mundo sin asideros.

Este desierto, este reino sagrado, sólo podrá ser cruzado por Minaya gracias al salvoconducto de una invitación; sólo así le será permitido franquear ese otro mundo dentro de la casa. Como apunta Campbell sobre el héroe, la imagen de la sacralidad se refuerza con el tintineo de los objetos del rito: en la novela, la bandeja con la platearía. Objetos que pertenecen a un culto porque no son del presente, están investidos de una carga histórica, de un pasado inmemorial que les da su sentido sagrado y su uso presente.

Interesa detenernos en la invitación de doña Elvira, porque en todo proceso iniciático siempre aparece un heraldo o una invitación a penetrar en lo sagrado: "El heraldo o mensajero de la aventura [...] es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como mal [...] el heraldo puede ser una bestia, como en el cuento de hadas, donde representa la reprimida fecundidad instintiva que hay dentro de nosotros, o también una misteriosa figura velada, lo desconocido" (Campbell, 2006: 56).

Esta figura velada, este heraldo en el caso de nuestra novela, está repartida en dos personajes, primero por Solana, una presencia sobre la cual no puede hablarse en la casa y que está implícita en el poema titulado *Invitación*: "Cada verso, cada palabra sostenida sobre la negación de sí misma, era una llamada antigua que parecía

haber sido escrita únicamente para que Minaya la conociera” (Muñoz Molina, 2006: 23). La invitación está escrita en el reverso de un dibujo realizado por Orlando: “Al recogerlo [...] vio que había algo escrito en el reverso. *Invitación*, leyó, y era otra vez la letra minúscula, reconocida furiosa [...] y que muy pronto habría de perseguir clandestinamente [...] delgado hilo de tinta y caudal no escuchado por nadie que sólo a él lo conducía, y no hacia la clave del laberinto [...] sino hacia la trampa [...]” (Muñoz Molina, 2006: 66). El segundo heraldo es sin duda Mariana, pues las palabras, aunque del poeta, en la segunda invitación están al reverso de un dibujo basado en ella. Existen otras dos invitaciones más, la de su tío Manuel para que permanezca con él mientras hace su tesis sobre Solana, y la de Orlando, de manera implícita, ya que fue éste quien hizo el dibujo de Mariana.

En la primera cita se nota claramente que el llamado es para Minaya, además la frase “llamada antigua” nos sugiere que viene de mucho tiempo atrás, casi es inmemorial, reforzando la metáfora del viaje iniciático, del reencuentro con el pasado y con la muerte —pues el poema como el dibujo fueron forjados por muertos y son ellas mismas, las invitaciones, fragmentos de un pasado—. Por tanto, el llamado es de ultratumba, pero también estas invocaciones parten desde el arte, indicándonos también la poética de nuestro escritor. El arte nos invita a interrogarnos, a develar sus misterios. No debemos olvidar que *Beatus Ille* está sustentada en la búsqueda de una supuesta novela. El arte habla de lo que la Historia calla.

En la segunda cita leemos otra reiteración sobre el laberinto, pero ahora en otro espacio, ya no arquitectónico, sino literario: la escritura como un laberinto de memoria, de resurrección de los muertos, como otra invitación al viaje y al pasado; este tramado es un espejo del otro, del arquitectónico o éste como un reflejo de la escritura, de esa trampa en la que cae Minaya.

En la región de la muerte, por obvias razones, imperará el “no tiempo” o un tiempo suspendido. Si regresamos a una de las citas sobre doña Elvira podremos empezar a notarlo: “[...] santos de porcelana encerrados en urnas de cristal”. Estas urnas transparentes, este cristal, aunque invisible, separa; hay un adentro y un afuera muy claro, pero ¿qué es aquello que no deja entrar? ¿Cuál es la presencia invisible, intangible, que permanece fuera de esa urna? No puede ser otra cosa que el tiempo. La sacralidad, como ya se dijo anteriormente, es un espacio y un tiempo diferentes al humano. En la cita anterior tenemos un santo encerrado en una urna de cristal: una atmósfera cerrada, lo sagrado protegido de la realidad, de la habitación por donde camina el cuerpo de Minaya. Quizá no se vea tan claro en este ejemplo, pero sí en el siguiente:

Cuando ya se creía extraviado en las habitaciones sucesivas e iguales como juegos de espejos halló el camino que buscaba al reconocer sobre una cómoda a aquel niño Jesús que alzaba su mano de escayola pálida *bajo una campana de cristal*, señalando con el dedo índice el recodo oculto y la escalera que conducían al dormitorio donde doña Elvira se recluyó veintidós años atrás para no seguir presenciando la decadencia del mundo [...]. (Muñoz Molina, 2006: 303; las cursivas son mías)

El parecido de esta configuración espacial y descriptiva con las ya vistas sobre doña Elvira es evidente, refuerza claramente los valores simbólicos del relato. El laberinto, representado por la geometría de las habitaciones y de los espejos, el camino tortuoso, engañoso, será salvado únicamente gracias a la ayuda de aquellos que extienden la invitación como señala Campbell, en este caso el salvoconducto lo dará doña Elvira, pero ella también está encerrada en un pasado, fuera del devenir y "la decadencia del mundo". O expresado también cuando Minaya al fin está en su presencia: "[...] el leve olor de Inés se perdió en un perfume desconocido y denso que lo cubría todo, como si también formara parte de la presencia no visible, de la encerrada soledad y las ropas y muebles de otro tiempo que envolvían a doña Elvira. 'No es el olor de una mujer', pensó, sino el de un siglo" (Muñoz Molina, 2006: 89).

El encierro no es sólo tangible, también impalpable, no es únicamente arquitectónico, sino temporal, histórico, porque la hora, aunque detenida, es la del pasado y se puede fechar: "[...] así olían las cosas y el aire de hace cincuenta años" (Muñoz Molina, 2006: 89). Esta sensación del tiempo detenido es al mismo tiempo histórico y simbólico porque todo símbolo es temporal y atemporal ya que tiene un valor inmutable, pero a la vez mutable porque su interpretación se debe al momento histórico y cultural en el que está inserto, siguiendo a Barthes (2010). Este fluir se debe a que el símbolo está implícito en el mito, que es a fin de cuentas una narración, una historia contada con ciertos valores culturales, políticos y morales que expresan las necesidades de cierta sociedad (Kirk, 1985: 261-268).

El mito por una parte es atemporal porque su significado o significados son muy pocos, dice Roland Barthes (2010); y continúa, en cambio, la manera como se presentan, sus significantes pueden variar —y lo hacen—, de época en época, de cultura en cultura. Esto debido a la sociedad donde se narren estos mitos. "Esta repetición del concepto a través de formas diferentes [...] permite descifrar el mito: la insistencia de una conducta es la que muestra su intención [...] en el mito el concepto puede ex-

tenderse a través de una extensión muy grande de significante, por ejemplo, un libro entero” (Barthes, 2010: 212).

Lo anterior lo vemos reflejado en el mito del laberinto o el concepto del tiempo detenido y la sacralidad que se desarrollan y recorren todo *Beatus Ille*. De hecho, la misma forma del mito detiene, suspende la historia contada, la eleva a otro plano, al simbólico, debido a los conceptos o significados implícitos en él.

La interpretación de estos significados es histórica: “El mito tiene carácter imperativo, de interpelación: salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia [...] me viene a buscar a mí, siento su fuerza intencional, me conmina a recibir su ambigüedad expansiva” (Barthes, 2010: 216-217). Por tanto, la literatura nos dejará padecer esa narración primigenia que es el mito para entablar un diálogo con nosotros, diálogo que sólo la ejemplificación del mito, nunca su develación por su carácter ambiguo, podrá perpetuar, sacarlo de su historicidad, pero siempre viniendo hacia ella para dilucidar sus connotaciones míticas, para rejuvenecerlas —por su carácter temporal— con cada nueva lectura, pero perpetuándola, al mismo tiempo, por ser imperecedero, ya que un mito contiene muy pocos conceptos o significados; pero el movimiento, la renovación misma hace posible que sigan vigentes, vivos en nosotros. Por ello, hay un aura de sacralidad en doña Elvira, porque dentro de su configuración descriptiva está el mito del Minotauro, del monstruo encerrado en su laberinto, en su casa cerrada a cal y canto, esperando al héroe que la mate de una vez por todas.

Minaya cumplirá ese papel cuando descubra la historia del asesinato de Mariana y el destino de todos los involucrados en ella, los cuales, al desaparecer esta mujer, sufrirán una diáspora, ya sea fatal, como en el caso de Manuel, quien muere, o padecerán un deceso simbólico como Jacinto Solana, el cual revive por un instante cuando Minaya recupera su historia, para morir al tener ésta una conclusión en manos del joven enamorado de Inés.

Directa o indirectamente doña Elvira mata a todos aquellos con una relación afectiva con Mariana; los sacrifica; permanece como un monstruo dentro de un coto de soledad hasta la llegada de Minaya. El cual, como héroe, rescatará de la muerte a todos los involucrados en el “sacrificio de la doncella”, y “dará muerte al monstruo”, a doña Elvira, pues al recoger cada fragmento de la historia de la esposa de Manuel, el tiempo dentro de la casa empezará a fluir de nuevo hacia el presente, romperá con el tiempo monárquico establecido por la autora intelectual del asesinato de la joven.

La novela juega en el espacio y en el tiempo con la figura del laberinto, mismo que contiene la abolición del tiempo y su perpetuación por su calidad de encierro y

repetición. Ello permite conocer las tramas de los diversos personajes, traerlas a la vida, pero no puede olvidarse que “[...] el espacio fictivo [...] no puede prescindir de la categoría temporal, y viceversa” (Zubiaurre, 2000: 67). Por tanto, si un tiempo es atemporal, el espacio debe de corresponder a este tiempo. En consecuencia, la mayoría de los espacios en *Beatus Ille*, en su espacialidad de metalenguaje —es decir, cuando se refieren a una realidad no presente (léase simbólica, mítica [Pimentel, 2001; Barthes, 2010])—, serán sagrados. Esto quiere decir fuera de un tiempo humano. Por ello, *Beatus Ille* nos habla de un tiempo y espacio divinos, éste es el tiempo del mito, cuyo tema principal, como ya se vio a lo largo de este estudio, es el del laberinto y concluye cuando el héroe, Minaya, sale de éste, de Mágina, con el conocimiento necesario para regresar a su vida. Deja así el pasado en el pasado, retorna el tiempo de la ciudad a su flujo normal porque el Minotauro no rige más el laberinto; de hecho, el espacio deja de ser un dédalo, porque el héroe ha recorrido y conocido cada uno de sus caminos en la empresa que le tocó emprender.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. (2010). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. (2000). “Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”. En María-Teresa Ibañez Ehrlich (coord.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Iberoamericana. 9-32.
- CAMPBELL, Joseph. (2006). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHAVALIER, Jean. (2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- DEWES, Ada. (1992). “De laberintos y lenguajes”. *Acta poética*, 13(1-2), 5-23. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/6607>
- FRANCO BAGNOULS, María de Lourdes. (2001). *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Plaza y Valdés.
- HUGO, Víctor. (1976 [1831]). *Nuestra Señora de París*. Barcelona: Bruguera.
- KERÉNYI, Karl. (2006). *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- KIRK, Geoffrey Stephen. (1985). *El mito su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- MANRIQUE, Jorge (1987). *Poesía*. México: Rei.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. (2006). *Beatus Ille*. Barcelona: Booket.

- PIMENTEL, Luz Aurora. (1993). "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1999). "Florenia, Parma, Combray, Balbec... Ciudades de la imaginación en el mundo de *En busca del tiempo perdido*". En María Noel Lapoujade (coord.), *Volumen 3 Espacios imaginarios I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 229-244.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI; Universidad Nacional Autónoma de México.
- PRIETO, Julio. (2002). "Playing the Sedulous Ape': Antonio Muñoz Molina y los espejos de la (meta)ficción en *Beatus Ille*". *Revista de estudios hispánicos*, 36(2), 425-456.
- REYES, Alfonso. (1984). *La cena y otras historias*. México: Fondo de Cultura Económica; Secretaría de Educación Pública.
- ZUBIAURRE, María Teresa. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

La descomposición del lenguaje y la extinción de la literatura en la narrativa breve de José María Merino

The Decomposition of Language and the Extinction of Literature in José María Merino's Short Narrative



CLAUDIA CABRERA ESPINOSA

Universidad Nacional Autónoma de México | México
claudiacabrera@filos.unam.mx

Resumen

Los cuentos fantásticos de José María Merino abordan temas como la identidad, la descomposición social y la falta de sentido de la existencia. Para exponerlos en su narrativa, recurre a hechos fantásticos como las metamorfosis, el desdoblamiento de la personalidad y la desintegración corpórea, entre otros. En este trabajo abordamos tres relatos (“Las palabras del mundo”, “Los libros vacíos” y “El viaje inexplicable”) en donde las preocupaciones principales del autor son la descomposición del lenguaje y el fin de la ficción y la lectura.

Palabras clave: José María Merino, lenguaje, cuentos fantásticos, Souto

Abstract

José María Merino's fantastic tales deal with themes related to the lack of meaning, identity, and social disintegration. To expose them in his narrative, he resorts to fantastic facts such as metamorphoses, the splitting of personality, and corporeal disintegration, among others. In this work, we approach three stories (“Las palabras del mundo,” “Los libros vacíos,” and “El viaje inexplicable”) where the author's main concerns are the decomposition of language and the end of fiction and reading.

Keywords: José María Merino, language, fantastic tales, Souto

La obra literaria de José María Merino (1941), nacido en La Coruña, pero leonés por arraigo, incluye novela histórica, literatura infantil y juvenil, memorias, ensayos y microrrelatos, entre otros géneros. Sin embargo, es en sus cuentos fantásticos¹ en donde mejor se aprecia su capacidad de crear situaciones que retratan una realidad generalmente no satisfactoria. Para modificarla, se vale de una serie de hechos ilegales, en términos de Ana María Morales (2004), los cuales dan como resultado magníficos relatos con una clara intencionalidad. Para la investigadora mexicana, lo fantástico es "un modo particular de presentar un discurso como disruptivo, modo que descansa en preparar un sistema textual sólidamente anclado en la mimesis para introducir en él uno o más elementos que parecen poner en peligro su coherencia" (Morales, 2004: 26). La aparición de hechos sobrenaturales en la narrativa del autor leonés no obedece simplemente a un alarde de creatividad, sino que tiene una relación estrecha con un afán de denuncia o una inquietud expresada mediante una irrupción en el plano realista.

En cuanto a los principales temas de la obra literaria de José María Merino, éstos son la reivindicación de lo natural, la imbricación del mundo onírico y la vigilia, la pérdida de identidad, la desintegración social y la crisis de la palabra escrita. En este trabajo nos centraremos en este último con base en los relatos "Las palabras del mundo" (*El viajero perdido*, 1990), "Los libros vacíos" (*Cuentos del Barrio del Refugio*, 1994) y "El viaje inexplicable" (*Las puertas de lo posible*, 2008), entre otros, en los cuales se manifiesta su preocupación por la descomposición del lenguaje, la extinción de la ficción y la posible desaparición del libro impreso, respectivamente. Para abordarlos, Merino incorpora una serie de hechos fantásticos que encierran una metáfora, pues algunas veces, como apunta Irène Bessière (1974): "La irrealidad se convierte en el único modo de presentar lo cotidiano" (21).

En los cuentos relativos al lenguaje, Merino suele introducir en sus narraciones al profesor Souto, lingüista que hace su primera aparición en "Las palabras del mundo" (Merino, 2015f). Como apunta Ignacio Soldevila (1996), "la importancia del lenguaje para la confirmación de la experiencia y la identidad humana y la problemática que su esencia y sus funciones y disfunciones plantea está particularmente subrayada en los relatos protagonizados por Souto" (104). Las peripecias de este personaje muestran la inestabilidad de nuestro sitio en el mundo y de la aparente la solidez de nuestra

¹ Entendemos por literatura fantástica a las narraciones de tipo realista transgredidas por fenómenos que no siguen las leyes del mundo descrito en el relato y generan un conflicto tanto en los personajes como en el paradigma de realidad del lector.

existencia, así como la manera en que perder palabras puede poner en riesgo el pensamiento e incluso la cordura.

El tema literario, por su parte, surge tanto en "Los libros vacíos" (Merino, 2015g) como en "El viaje inexplicable" (Merino, 2008a). En estos relatos se reflexiona sobre la importancia de la literatura en nuestra vida y la tragedia que significaría vivir sin ella, siempre mediante la aparición de un hecho ilegal que transgrede el plano de lo real. En palabras de Dolors Poch Olivé (2005), "la subversión del lenguaje se puede equiparar al trastocamiento del universo en el que viven los personajes y a la aparición de lo fantástico en sus vidas" (142).

El lenguaje como ordenador de la realidad

"Las palabras del mundo" narra la historia de la desaparición del profesor Souto, quien sufre por la imposibilidad de obtener una cátedra en la universidad. Un día, mientras escucha una conferencia, "algunas palabras del discurso, captadas por él con toda claridad, perdían de pronto su sentido y llegaban a los límites de su entendimiento tan extrañamente descompuestas, que sólo por el sentido de los vocablos que las acompañaban era capaz de comprenderlas" (Merino, 2015f: 216). El lenguaje le parece cada vez más ajeno, hasta que sólo entiende la palabra escrita y le resulta imposible comunicarse; abandona sus clases en la universidad y poco a poco va perdiendo la razón. Finalmente, olvida también la escritura y se dirige a la Costa da Morte, en donde tiempo después hallan su automóvil abandonado. Dentro del auto, sus ropas yacen dispuestas en el asiento del conductor como si alguien las vistiera: los zapatos atados, el cinturón puesto en el pantalón y abrochado, la camisa abotonada, etc., lo que suscita pavor en su antigua ayudante, Celina, quien lo imagina "desapareciendo súbitamente, esfumándose en el aire del mismo modo que se había extinguido y esfumado su última memoria de las palabras" (Merino, 2015f: 223).

Estas líneas sugieren la existencia de un hecho sobrenatural, la evaporación corpórea de Souto como consecuencia de haber perdido aquello que daba sentido a su vida: la palabra. Como el profesor dejó escrito en sus libretas, "'Las cosas sólo se sostienen en letras', 'Sólo son las cosas que tienen nombre', 'Las palabras: el mundo'". Y, más adelante: "'Sólo lo escrito existe', 'Fonemas: agua que corre'". Y una frase: "'No olvidar las letras o todo desaparecerá'" (Merino, 2015f: 218). Dado que el estudio del lenguaje y la literatura eran los pilares de su vida, en "Las palabras del mundo" el fenómeno fantástico ocurre cuando Souto pierde la capacidad de comunicarse. Maria Alessandra Giovannini (2005) apunta sobre este personaje: "La caída de las corres-

pondencias semánticas, la falta de memoria, el progresivo deterioro de sus facultades mentales, le conducen a anularse como 'yo'" (187). La desintegración física es, entonces, una metáfora de la insoportable banalidad de su existencia.

En un principio la Guardia Civil lo considera un "presunto suicida", pero su cuerpo nunca es hallado. Esta situación deja abierta la interpretación al lector. O bien Souto se suicidó y alguien acomodó sus ropas, o el profesor sufrió un desvanecimiento inexplicable. Como apunta Giovannini (2005), "La disolución física del personaje puede leerse como un elemento ajeno a la realidad fáctica que se inserta en ella y que poco a poco empieza a imponer sus reglas 'extraordinarias' al orden lógico de las cosas" (189). La desaparición de Souto es un hecho extraordinario, pero también lo es que un individuo olvide de pronto el significado de las palabras. Esto ya nos da un indicio de la irrealidad del relato, aunque aún no nos introduce en lo fantástico. Lo imposible se presenta cuando Souto llega a una situación límite, al no reconocer la palabra escrita, y desaparece. Como señala Bessière (1974), lo fantástico "se nutre inevitablemente de los *realia* de lo cotidiano, destacando sus disparidades y llevando su descripción hasta el absurdo, hasta un punto en que los límites mismos que el hombre y la cultura asignan tradicionalmente al universo ya no circunscriben ningún campo natural ni sobrenatural" (3). En el plano de lo real, el profesor nunca obtiene su anhelada cátedra, y esto provoca que pierda las ganas de vivir y sea víctima de un extraño trastorno de amnesia selectiva.

Antes de que Souto comience a olvidar las palabras, se percibe en él un evidente mal de ánimo, recurrente en los personajes merinianos, y esta falta de sentido y este absurdo de su existencia se traducen en abulia. Como afirma el narrador, "era eso lo que a él le había sucedido: había dejado de esforzarse, en lo más íntimo de sí mismo, en el fondo de su ánimo, por recordar y coordinar algo tan ajeno como los ruidos del habla" (Merino, 2015f: 217). Souto no se suicida físicamente, pero pierde la voluntad de seguir viviendo hasta desaparecer, hecho en el que interviene el elemento fantástico.

En *El mito de Sísifo*, Albert Camus (2014) habla de ese momento cuando el hombre encuentra la extrañeza, se da cuenta de que el mundo es "espeso" y las cosas comienzan a parecerle ajenas. Del momento en que "la primitiva hostilidad del mundo" asciende hacia nosotros y, "Durante un segundo ya no lo entendemos, pues durante siglos no hemos entendido en él sino las figuras y dibujos que previamente le aportábamos, y ahora nos fallan las fuerzas para usar este artificio" (Camus, 2014: 29). Se habla aquí de una falta de voluntad que provoca una carencia de sentido en cuanto nos rodea, como le ocurre a Souto en este relato. "Ese divorcio entre el hombre y su vida", apunta Camus, "es propiamente el sentimiento de lo absurdo" (2014: 20).

El singular protagonista de este cuento puebla las páginas de una diversidad de narraciones de José María Merino, entre las que se encuentran “Del Libro de naufragios” (2015b), “Signo y mensaje” (2015h), “El fumador que acecha” (2015c), “Celina y N.E.L.I.M.A.” (2017b), “El viaje inexplicable” (2008a), “El duplicado” (2017c), “El túnel” (2017f), “La Dama de Urz” (2017d) y diversos minicuentos incluidos en *La glorieta de los fugitivos* (2007).² Sabemos de Souto que es un reconocido lingüista y profesor universitario que vive de manera casi exclusiva para la investigación. Fue, además, poeta, pero ha abandonado la poesía —al igual que Merino—, pues, como afirma, “La llamada palabra poética ha llegado a convertirse en un sumidero de vacuidades” (Merino, 2015h: 393). Hasta aquí, la semejanza con su creador y sus intereses es evidente, sobre todo tomando en cuenta que José María Merino es, además de escritor y amante de las letras, miembro de la Academia Española de la Lengua desde 2008, en donde ocupa el sillón *m*.

Tras las vicisitudes que atraviesa en aquel primer relato y su desaparición en Finisterre, en “Del libro de naufragios”, también relacionado con el lenguaje y sus diversas manifestaciones, se describe a Souto de la siguiente manera: “largas greñas grises bajo su vieja visera, enrevesada barba blanca sobre una camiseta de algodón que llevaba impresa la publicidad de un refresco, flaquísimas piernas peludas que sobresalían de un pantalón corto demasiado ancho y remataban en multicolores zapatos deportivos [...]” (Merino, 2015b: 290). En este cuento se presenta al narrador como un profesor retirado, por lo que, de existir una cronología en sus apariciones, esta historia ocurre después de “Las palabras del mundo”, y ha recobrado la corporeidad. No obstante, ahora se dedica casi por entero a la investigación, además de vender seguros en diversos ramos.

Dado que el profesor ostenta en casi todas sus apariciones un comportamiento extravagante, además de ser partícipe de una serie de eventos fantásticos, cabe aquí retomar a Bargalló (1994) cuando se pregunta: “¿Cuál es la cara más auténtica del personaje, la que oculta bajo el disfraz o la que enseña precisamente en ese disfraz, escogido quizá inconscientemente, pero no sin motivaciones emanadas del propio Ego?” (12). En una entrevista, Merino confiesa que la creación de Souto se debe a que en una conferencia intentó analizar lo escuchado desde el punto de vista fonético: “Los posibles resultados llegaron a asustarme, pero todas las barreras ante las que

² *Aventuras e invenciones del profesor Souto* incluye, además de todos los anteriores, un apartado titulado “Invenciones” y los relatos “La hechizada”, “Liquidando al Meta”, “El otro camino”, “Las horas falsas”, “La biblioteca fantasmal”, “Carta del profesor Souto”, “Dormidos despiertos: la gran española”, “El género perenne”, “Minisoutos patafísicos” y “Cinco miniminis”.

me detuve como José María Merino las pasé a través del profesor Souto” (en Cuadrat, 2005: 103). En ese sentido, puede afirmarse que el profesor es una especie de extensión del escritor, una versión de sí mismo a quien no le importa la opinión pública y que puede trascender, además, los límites de la realidad. Se trata de una estrategia discursiva con tintes de autoficción, pues autor y personaje comparten algunas características; sin embargo, las similitudes entre ellos no son suficientes para poder clasificar sus relatos dentro de este género.

Vincent Colonna (1989: 30) define la autoficción como una obra literaria en la que un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su nombre verdadero). En “Las palabras del mundo” y otros relatos en los que aparece Souto, el protagonista tiene características físicas, una ocupación, una historia y un apelativo distintos a los del autor; sin embargo, existen algunas coincidencias entre ellos que nos permiten vislumbrar el rostro del titiritero que está detrás su creación. Para Manuel Alberca (2017), en la autoficción “el autor transfigura su existencia real en una vida imaginaria, indiferente a la veracidad autobiográfica, pero conservando la cifra identitaria del nombre propio” (314). Y, agrega, en algunos casos no son más que autobiografías camufladas. Ambos teóricos coinciden en la presencia del nombre del autor como elemento característico de este tipo de narrativa —como Marcel, el protagonista del *En busca del tiempo perdido*— y en la proyección de su identidad en el relato, aunque no necesariamente sea una reproducción fiel de los hechos de su vida.

El profesor Souto ciertamente tiene una vida ajena y disímil a la de su creador, pero ambos comparten un amor y una preocupación por la literatura y el lenguaje que resultan evidentes en las acciones del primero y en la producción narrativa del segundo. Ello permite que en los actos y los escritos del personaje de ficción se perciba la visión del autor en torno a ciertos temas, y que ésta se ordene y discurra a través de la creación literaria. Como afirma Swiderski (2011), “la adopción de una máscara transforma el semblante y participa en la gestación de la propia identidad; por eso la relación entre rostro y máscara constituyen un juego recíproco de ocultamiento y revelación” (244).

La ficción que envuelve la figura del profesor le permite una serie de extravagancias que el escritor ha reservado exclusivamente para su creación. En “Las palabras del mundo”, “Del libro de naufragios”, “Signo y mensaje” y “Sobre la música del futuro” (2017h) se describen sus exóticas investigaciones. El primero y el segundo abordan el sonido del fluir de las aguas y el lenguaje generado por éste, así como la posible comunicación entre objetos inanimados. En el tercer caso, Souto estudia

los grafitis en las paredes de la Madrid, y, en el último, se propone buscar una correspondencia entre escritura y música. Para ello, diseña "un programa informático asignando a cada letra, signo ortográfico y espacios entre palabras, párrafos y capítulos una equivalencia sonora mediante las notas de la escala musical" (Merino, 2017h: 249-250), una máquina similar al pianocóctel descrito por Boris Vian en *La espuma de los días* (1947). Esta invención se suma al conjunto de lenguajes que conforman la materia de estudio de Souto, e incluyen, hasta ahora, la palabra, el ruido de las aguas, las grañas encontradas en piedras y otros objetos inanimados, lenguas muertas en las inscripciones de las paredes, los signos ocultos en los grafitis madrileños y la música. No cabe duda de que la comunicación es, para Merino, no sólo un tema de interés o de preocupación, sino una fuente inagotable de ficciones que le permiten transgredir el umbral de lo racional para adentrarse en lo imposible.

Un lector del *Quijote* no identificado

En *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), además de la tercera aparición del profesor Souto, José María Merino presenta a un nuevo personaje de identidad desconocida: un hombre que entra a una librería una calurosa noche de verano dando voces. Va en pijama, con los cabellos revueltos y el rostro sin afeitar y pide a gritos una novela. Tras revisar la que le ofrecen los empleados, pide la primera parte de *En busca del tiempo perdido* y *El Quijote*. Una vez confirmada la autenticidad de los libros y la fidelidad de sus páginas, respira aliviado y da a los presentes una explicación. Relata que mientras se encontraba en recuperación después de un accidente, una noche le vino a la mente un fragmento de la novela de Proust. Tras dirigirse a la biblioteca y abrir el tomo en cuestión, descubrió que no era sino "un cúmulo de recuerdos personales, no sólo privado de cualquier intención literaria, sino escrito precisamente con cuidado de no parecer novelesco" (2015g: 474), titulado, escuetamente, *Memorias*. Y lo mismo ocurría con el resto de los libros: *La isla del tesoro*, *Heidi*, *Tom Sawyer*, *Robinson Crusoe*, *Ivanhoe*: "todos aquellos personajes habían dejado de vivir aventuras y peripecias más o menos dramáticas para sustituirlas por una especie de inanes testimonios" (2015g: 475).

Ante este panorama, el hombre busca *El Quijote* y, al abrirlo, descubre que su título ha cambiado por el de *Vida de don Alonso Quijano, llamado el Bueno*. De este modo, se ve orillado a asumir que la ficción se ha extinguido. Cabe aquí destacar la importancia de la novela cervantina en la obra de José María Merino. *El Quijote* es, para el autor leonés, además de la obra inaugural de la literatura moderna, una

novela inmortal que encarna la duplicidad humana, uno de los temas recurrentes en su narrativa. Apunta sobre Alonso Quijano que acaso ese soñador, “o mejor, esos soñadores contrapuestos de distinto signo, conforman un sutil paradigma de lo que nutre en lo más hondo la propia naturaleza del ser humano, un ser que sueña y que ha hecho desde los sueños lo más glorioso y lo más deleznable de su obra y de su historia” (Merino, 2004a: 35). Añade, en el mismo ensayo, que este libro es un reflejo de esa “simetría bilateral” que nos constituye: “Somos un ser doble, unido por el espinazo, como don Quijote y Sancho presentan una duplicidad unida por el espinazo de sus contrapuestas quimeras” (2004a: 35).

Asimismo, *El Quijote* le sirve a José María Merino para explicar la transformación de los espacios comunes y cotidianos en sitios proclives a la aparición de fenómenos fantásticos —como la transformación de la literatura ficcional en memorias y textos inanes—, que él lleva al extremo en sus narraciones breves. En uno de los ensayos incluidos en *Ficción perpetua*, Merino menciona que Cervantes:

[...] cambia el sentido de los espacios dramáticos, los lleva de lo extraordinario y asombroso al pasar de cada día, inaugura una mirada diferente de los lugares domésticos, hace que todos los territorios puedan tener simultáneamente la inmediatez y la extrañeza de que se tiñe la Mancha en la novela, tan cercana a los lugares familiares del héroe y sin embargo capaz de sugerirle los sitios más misteriosos. (2004a: 38)

En cuanto a los espacios específicos de “Los libros vacíos”, los cuales conforman un sólido plano de lo real transgredido por la aparición del fenómeno sobrenatural, éstos se reducen a la librería, cuya localización se desconoce, y a la mención de la residencia del protagonista, que será el asidero para situarlo geográficamente con precisión: la casona de la Madera. Si bien esta alusión por sí misma puede no ser lo suficientemente reveladora, al final del cuento se enuncia que allí vivieron Quevedo y Boccherini, información que permite al lector ubicarla en el número 26 de la calle de la Madera, en Madrid, en donde hay, en efecto, una construcción que fuera propiedad de Francisco de Quevedo y en donde habitó a finales del siglo XVIII el músico Luigi Boccherini. A ello debemos agregar que todos los relatos incluidos en *Cuentos del Barrio del Refugio* transcurren en esta área, lo que contribuye a conformar el plano de lo real. De este modo, el lector puede ubicar la narración en el centro de la capital española, en la década de 1990, es decir, un contexto sólido y realista en donde cualquier hecho ilegal —no natural— resulta transgresor. Como afirma Natalie Noyaret (2014),

“la visión fantástica resulta aún más desestabilizadora para el lector al verificarse en un contexto similar al suyo, en su vida cotidiana” (58).

Cuando el protagonista de “Los libros vacíos” descubre que *El Quijote* se ha convertido en la vida ejemplar de un hidalgo devoto, sabe que todo está perdido. Revisa el resto de los volúmenes de las estanterías, y comprueba que todos carecen de “sustancia imaginaria”. Sin embargo, el verdadero terror llega cuando sospecha que la transformación no sólo ha ocurrido dentro de su biblioteca, sino que la fabulación ha desaparecido súbitamente del mundo o, quizás, a causa de su accidente él ha ido a parar a un mundo en donde la ficción literaria no existe. Y, aún peor, esto lo lleva a temer “que todo lo que yo llamaba literatura no fuese sino el producto de sueños y desvaríos de mi razón, una compleja engañifa de mi mente” (Merino, 2015g: 477).

El temor que siente este personaje es uno de los elementos característicos de la producción literaria de José María Merino, emparentada con lo neofantástico, el cual, de acuerdo con Jaime Alazraki (2001), no busca “devastar la realidad conjurando lo sobrenatural” (276), sino realizar esfuerzos orientados a intuirlo. Lo neofantástico se distingue de lo fantástico por su visión, pues asume el mundo real como una máscara; por su intención, pues no busca provocar miedo, sino una inquietud mediante metáforas que expresan atisbos o intersticios de sinrazón; y por su *modus operandi*, ya que prescinde de la construcción de una atmósfera o *pathos* necesaria para que transcurra la acción.

En los cuentos del autor leonés, los personajes, por lo general, no experimentan temor ante un peligro físico inminente —un vampiro o un monstruo—, sino un vértigo intelectual producido por una situación extraordinaria, difícil de insertar en su paradigma de realidad. Juan Jacinto Muñoz Rengel (2015) explica así esta sensación: “El tiburón gigante apenas puede alterar mi concepción del mundo. [...] En la literatura fantástica lo que de verdad inquieta es la propia existencia del monstruo dentro de esta ordenada y plácida noción de la realidad que habíamos establecido” (21). Lo neofantástico se aleja del terror propio de lo fantástico clásico, cuyas acciones ocurrían en parajes remotos y oscuros, para insertarlo en la actualidad cotidiana.

En “Los libros vacíos” el hecho sobrenatural transgrede un plano realista, pero cabe preguntarnos si el protagonista es un testigo confiable. Rosalba Campra (2008) señala: “Ciertas formas de testimonio, totalmente internas respecto a lo narrado, se prestan menos a la erosión o la sospecha. Es lo que sucede cuando la garantía de la verdad se encarna en un testigo no implicado en la transgresión fantástica, pero que forma parte del mundo en que la transgresión se lleva a cabo” (77). En este relato, narrado en tercera persona, el hombre entra a la librería con un aspecto desaliñado

y pidiendo a gritos que le faciliten una novela. Esto ya nos indica que se encuentra en una situación inusual, casi desesperada. Más adelante admite que ha sufrido padecimientos durante casi tres meses, a raíz de un accidente, una estancia en el hospital y noches de dolor. Esto bien podría desacreditar la historia narrada al pequeño público de la librería, pero menciona algunos detalles con la intención de convencer al lector de que la transformación de los libros ocurrió realmente: "la solidez de todo lo que me rodeaba carecía de ese fulgor inconsistente, vaporoso, de las cosas que se sueñan" (Merino, 2015g: 476). Esta aseveración deja la puerta abierta a la posibilidad de que haya ocurrido un hecho fantástico, que Todorov (2009) define como "la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (24).

En el largo monólogo del personaje, éste expone a profundidad su relación con la literatura y el amor que le profesa. Se pregunta cómo serían las cosas si hubiera despertado en un mundo sin ella y confiesa:

[...] en mi mundo habitual [...] buena parte de mi ser se plasmaba y guarecía en las novelas y en los poemas, y la literatura había llegado a convertirse, por encima de las leyes, las culturas y las fronteras, en una pacífica vía de conocimiento y de comunión con los otros, en un sólido refugio. La literatura nos había acostumbrado a la imaginación, nos había enseñado a conocer nuestros sentimientos, había sido un escudo contra la fatalidad de los dogmas y había hecho más soportable la sangrienta y brutal realidad, haciéndonos presentir la posibilidad de una realidad diferente. (Merino, 2015g: 477)

Este fragmento es relevante porque, además de evidenciar el horror que le produce al personaje el panorama de un universo sin ficción, plantea la existencia de dos realidades, elemento esencial en la poética del autor leonés. La temática de "Los libros vacíos" nos recuerda la novela *El orden alfabético* (1998), de Juan José Millás, en donde la fuga de la palabra impresa crea una catástrofe en la diégesis e igualmente da origen al surgimiento de una segunda realidad, en este caso originada por la obsesión de uno de los personajes con las enciclopedias. Asimismo, el interés de los autores españoles por la independencia de los vocablos y las letras se manifiesta en "La conjuración de las palabras", de Benito Pérez Galdós (1868), en donde se describe la lucha entre los sustantivos, los adjetivos y los verbos dentro del *Diccionario de la lengua castellana* con motivo del mal uso que los escritores hacen del idioma y de la cantidad de neologismos incorporados a sus páginas. En el relato del leonés, no son las palabras

quienes muestran un comportamiento inusitado, sino la ficción, que abandona a uno de sus lectores dejándolo en un inquietante desamparo.

En la mayoría de los relatos de José María Merino se percibe una imbricación entre la ficción y el plano de lo real, y su consecuencia es la aparición de un fenómeno fantástico producido por el surgimiento de una fisura en el plano realista. Sus narraciones funcionan como un umbral por el que atraviesan una serie de hechos extraordinarios y se incorporan a la cotidianeidad de sus personajes, ya sea mediante metamorfosis (en animales, plantas, etc.), desdoblamientos, desintegraciones físicas, la mezcla entre el sueño y la vigila o alteraciones espaciales y temporales. Estos hechos surgen a partir de una realidad determinada y muchas veces constituyen una crítica o una denuncia de ésta —en este caso la posibilidad de la extinción de la literatura—. El escritor crea entonces un segundo paradigma de realidad —un universo en donde el contenido de los libros puede cambiar de la noche a la mañana, por ejemplo—, regido por nuevas leyes, el cual afecta al plano de lo real —el personaje está a punto de perder la cordura—. En palabras de David Roas (2005), "Las historias fantásticas de Merino nos asoman al 'revés de lo real' [...] para denunciar y, por qué no, demostrar la existencia de 'otra' realidad que, en determinadas ocasiones, se inmiscuye en el devenir de ésta" (153).

En la narrativa de Merino se mezclan lo posible y lo imposible, por ello, en muchos de sus relatos no tenemos una certeza de lo ocurrido; no se sabe a ciencia cierta si el fenómeno fantástico sucedió de manera efectiva o nos encontramos simplemente en el mundo de lo extraño. Ignacio Soldevila (2005) señala que una de las virtudes de Merino es "haber sabido forzar a la vida y a la literatura, a la realidad y a la imaginación, a un pacto de convivencia, que no sólo instaurara la paz entre ellas, sino que fuera una fuente inagotable de mutua potenciación y estímulo o [...] sinergia multiplicadora" (54-55).

Al final de "Los libros vacíos", el protagonista está determinado a reconstruir todas las ficciones de su recuerdo, en un afán de que no desaparezcan del todo. El listado de las obras que se propone rescatar es ilustrativo de las favoritas del autor —como puede comprobarse en sus ensayos—: "la historia de Odiseo, la de Lázaro de Tormes, la de Don Quijote, la de madame de Rênal, la del capitán Ahab, la de Tirante el Blanco, la de madame Bovary, la de Edmond Dantès, la de los Snopes, la de Gregorio Samsa, la de Hans Castorp, la de Pedro Páramo, la del marqués de Bradomín, la de Juntacadáveres" (Merino, 2015g: 478). Sin embargo, antes de comenzar esta tarea, se dirige a la librería en donde comienza la narración, y descubre que, al menos en ese momento, las ficciones están aún en su sitio.

El fin de la lectura

En *Las puertas de lo posible* (Merino, 2008a) se lleva a cabo un juego metaficcional³ entre José María Merino y el profesor Souto, pues este último firma el prólogo al volumen. En éste, menciona que conoce al autor leonés desde hace veinte años, y que fue él quien le propuso traducir al relato literario los testimonios reunidos por los sabios viajeros del *Cthulu* (el cronómetro de la Miscatonic University), vehículo que logró realizar un viaje en el tiempo, hazaña que no se llevaba a cabo con éxito desde el siglo XIX, en el *Anacronópete* de Enrique Gaspar y Rimbau (1887) y el *Time Machine*, de H. G. Wells (1895).

El juego de identidades entre Merino y Souto es recurrente desde su creación, en 1990. El profesor es depositario de ideas, ocurrencias e invenciones del autor leonés, como antes lo fuera Sabino Ordás, personaje creado por José María Merino, Juan Pedro Aparicio y Luis Mateo Díez, quien firmó una serie de artículos para la revista *Pueblo* en 1977 y 1979. Aunque en la actualidad pueden consultarse sus artículos bajo la firma de los tres escritores españoles con un largo prólogo de Asunción Castro explicando el proceso de creación de este personaje, durante la década de 1970 se le consideró un autor que vivió durante muchos años en el exilio y había vuelto para pasar sus últimos días en un pequeño poblado de la provincia de León.

Souto, por su parte, se ha convertido en una extensión ficcional de Merino —quien considera a los apócrifos como un caso más del desdoblamiento de la personalidad— desde hace casi tres décadas. Sobre este tipo de recursos, Swiderski (2011) observa: “en muchos casos, las máscaras autorales, mediante el componente lúdico, permiten que el artista exprese pensamientos censurados o prohibidos” (245). Si bien los discursos de Sabino Ordás o del profesor Souto no son censurables, en ambos casos constituyen una crítica a un orden cultural vigente: la orfandad literaria que el grupo leonés percibía en los años setenta, y la posible extinción del libro impreso, en años más recientes.

Cabe aquí mencionar que el tema del doble ha despertado en José María Merino un profundo interés y lo ha llevado a escribir una serie de relatos —“El derrocado” (1994b), “El duplicado” y “La dama de Urz”, entre otros— y ensayos al respecto, entre ellos “La escritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino” (2008b), en

³ Patricia Waugh (1984) define la metaficción de la siguiente manera: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2).

donde su inherente duplicidad lo ha llevado a ser tanto estudioso de la materia como objeto de estudio. Para el escritor, en el mundo de la literatura se manifiestan por los menos nueve clases de dobles: el doble físico (el gemelo o un personaje que puede confundirse con otro similar); el doble como emanación misteriosa y dúplice del propio yo; el doble como yo contrapuesto (adversario; confrontación entre el bien y el mal); la sombra; el yo de la vigilia y el yo del sueño; el autor que escribe y la voz narrativa en primera o segunda personas, o bien como narrador; las dos mitades, la "simetría bilateral" de la estructura corporal del ser humano; mundos paralelos, desdoblamiento espaciales, y nuestro reflejo en el agua, espejos, cuadros o fotografías (sobre todo cuando nuestra imagen se empeña en no quedarse quieta) (Merino, 2008b).

Además de este listado, ejemplificado con algunas obras paradigmáticas como "William Wilson", de Edgar Allan Poe, y *El doble*, de Dostoievski, agrega que el acto mismo de la escritura de una ficción puede ser un desdoblamiento, aseveración relativa al tema del doble del escritor, el cual le interesa especialmente y ha sido tratado en su narrativa desde las más diversas aproximaciones. Para el autor, esta figura surge en la literatura moderna en *El Quijote*, más concretamente en la Segunda Parte, en donde el ingenioso hidalgo tiene un doble, el creado por Avellaneda.

El desdoblamiento del autor es una duplicidad más en el mundo meriniano. Por ello, la distancia entre el autor empírico y el autor implícito⁴ crece tanto que, en ocasiones, la figura de Merino es usurpada por sus creaciones. Esto ocurre cuando Sabino Ordás firma sus textos —el prólogo de *Palabras en la nieve* (Aparicio, Díez y Merino, 2007), por ejemplo—, o cuando el profesor Souto aparece como autor de sus obras —de las "Invenciones" de *Aventuras e invenciones del profesor Souto*—. Incluso hallamos esta suplantación en los paratextos de sus obras, como la Nota del editor de esta última, en donde se lee: "El profesor don Eduardo Souto se ha dirigido a nuestra editorial para manifestar su deseo de que este libro, 'muchos de cuyos textos narrativos me pertenecen como autor, siendo en los demás el personaje protagonista', vaya dedicado a doña Ángeles Encinar [...]" (Merino, 2017g: 11).

Souto no es simplemente protagonista de los relatos o álter ego del autor, sino que parece haber tomado las riendas de su última producción literaria. El empleo de la metaficción, en palabras de Esther Cuadrat (2005), "es siempre alguna forma de duplicación interior [...]" y así junto con la historia ficcional aparecen autor y proceso de

⁴ De acuerdo con Wayne C. Booth (1974), el concepto de autor implícito incluye "la percepción de una totalidad artística; el valor capital con el cual *este* autor implícito está comprometido [...]" El autor implícito aparece, entonces, como un tono, una conciencia y una estrategia narrativa, ya que se presenta como el proceso de creación, "selección y evaluación de aquello que el lector va a leer" (5).

composición y diseminación, historia contada o escrita, destinatario lector u oyente textual” (99). En los juegos metaficcionales entre Souto y Merino presenciamos un desdoblamiento en donde el autor permite a su creación ocupar su lugar. Como el escritor afirmó en una entrevista, durante el proceso creativo “Convives con tu doble: no sabes si es él quien tiene la idea y tú quien la escribes, sólo porque tienes los medios para ello” (en Cuadrat, 2005: 103).

En el prólogo de *Las puertas de lo posible*, Souto relata las dificultades a las que se enfrentaron él y Merino para ponerse de acuerdo en cuanto al título —Souto prefería *Crónicas distópicas*— y al orden de los relatos. Asimismo, explica que las narraciones provienen de los testimonios de los sabios viajeros del Cthulu. El libro incluye diecisiete cuentos ambientados en un futuro lejano —dentro de quinientos o seiscientos años—, en donde ya no habrá playas naturales, los seres humanos estarán siempre conectados a “telecascos”, las diferencias sociales se habrán hecho infranqueables y no existirán los libros. En este caso, José María Merino optó por la ciencia ficción, género que había cultivado en relatos como “Artrópodos y hadanes (una fábula)” (2015a) y *El libro de las horas contadas* (2011), para plasmar sus preocupaciones sobre el panorama desolador que podría traer el futuro a la humanidad, entre ellas la del fin de la lectura y la desaparición del libro.

El punto de partida de “El viaje inexplicable”, incluido en el volumen, es la aparición de un libro en Puertomarte: “un objeto en forma de paralelepípedo tetragonal, compuesto por un conjunto de láminas, hojas, páginas, rectangulares, finas, flexibles, de textura seca” (Merino, 2008a: 127), en un tiempo en el que prácticamente habían desaparecido los libros de la faz de la Tierra, lo cual produce un gran asombro entre todos los presentes. Éste es descrito como “Un objeto de aire vetusto que se manipula con dificultad [...] legendario y primitivo que requiere tanta concentración y sabiduría para ser desentrañado” (2008a: 128). Estas líneas remiten a la idea de que en el futuro el pensamiento será mucho menos complejo y aun el hecho de comprender una narración requerirá un esfuerzo extraordinario. Para el escritor leonés, incluso la aparición de los libros electrónicos y las publicaciones digitales constituyen una amenaza para la literatura. En uno de sus ensayos, por ejemplo, escribe que, con los nuevos soportes, la palabra “puede verse gravemente restringida en la forma de discurso complejo en que ha venido presentándose en los libros, en las novelas” (2004b: 17).

Como se aprecia, la inquietud del autor obedece a que la extinción de la literatura fomentaría la trivialización del pensamiento, en un mundo en donde la atención y la concentración del individuo se encuentran amenazadas por todo tipo de distractores, como se propone en el cuento “Poca cabeza” (Merino, 2008c). Es decir, que

estaríamos cerca de revertir la evolución que llevó a la humanidad a condensar en un objeto siglos y siglos de reflexión y sabiduría. La siguiente definición de Merino del libro impreso es ilustrativa del amor que le profesa:

[...] ese objeto de hace más de quinientos años que propició la difusión incontrolada de los saberes, el debate de las ideas, la democratización de la cultura, y que fue motor de la ciencia, del pensamiento y de las conquistas sociales, además de haber implantado con fuerza en nuestra sociedad el mundo de la literatura, espejo, símbolo y consolación de la realidad no imaginaria. (2004a: 33)

“El viaje inexplicable” es, entonces, un llamado a no permitir que la literatura se convierta en una proliferación de mensajes virtuales e irreflexivos. Para ello se acude a una puesta en abismo; en la metadiégesis, Celina encuentra al profesor Souto dormido en un sillón con un libro en el regazo. Por más que lo intenta, no logra despertarlo y, finalmente, concluye que Souto está perdido dentro de la novela que estaba leyendo. Para sacarlo de ahí, ella establece un misterioso contacto mental con él y lo encuentra en el sanatorio de una montaña, en cuyo restaurante una hermosa mujer suele entrar dando un portazo. La interacción de estos personajes con los de las obras literarias que lee el profesor constituye un caso de metalepsis,⁵ estrategia narrativa que se aprecia en otros relatos de Merino. Con el fin de que Souto vuelva, Celina lo sigue en un recorrido que abarca los paisajes de *El Quijote*, *La montaña mágica*, *Huckleberry Finn*, *Crimen y castigo* y *Torquemada en la hoguera*, hasta lograr su objetivo.

Este relato es un bello homenaje al delirio quijotesco y a las obras cumbres de Cervantes y Thomas Mann —entre otras—, las cuales, de acuerdo con el escritor leonés, inauguran y clausuran la novela moderna. Ya se ha mencionado el enorme interés de Merino por *El Quijote*, libro al que no ha dejado de dedicarle ensayos a lo largo de su vida. El más reciente, titulado “*El Quijote*, novela contemporánea” (2016), abarca en una treintena de páginas temas como la voz del narrador, lo metaliterario y el apócrifo, el doble, el soñador y lo fantástico, y se suma a otros como “Ecos y sombras del delirio quijotesco” (2004a) y “Tres reflexiones quijotesas” (2014). En todos sus libros de ensayos aparece al menos uno sobre el hidalgo, a quien Merino (2004a) considera, en la misma línea que Ortega, “una especie de Cristo capaz de reconciliar a los españoles” (33), y acaso a todos los hispánicos, agrega.

⁵ Se entiende por metalepsis a la transgresión de un plano narrativo en otro, ya sea del principal al metadieético, o a la inversa (Genette, 2004: 16).

No es de sorprender, entonces, que en la obra ficcional del autor ocurran episodios quijotescos y que su personaje más emblemático, el profesor Souto, incurra de pronto en los comportamientos más excéntricos y delirantes, para recuperar la cordura de vez en cuando en un ir y venir de la lucidez a la locura. Otros autores en cuya obra Merino encuentra la huella de elementos dramáticos y arquetipos cervantinos son Sterne, Pushkin, Dickens, Kipling, Twain, Dostoievski, Galdós y Kafka (Merino, 2014: 134), cuyas narraciones son las elegidas para el paseo onírico del profesor Souto, gran amante de las letras y un desencantado de la realidad.

Las últimas noticias que tenemos del profesor hasta el momento provienen de "La biblioteca fantasmal", relato en el que Souto, tras anunciar el fallecimiento de Celina y seguir las andanzas de su amigo Lorenzo, descubre que él también está muerto, desde hace años, cuando el auto en donde viajaba con su compañera de desbarrancó en la carretera de un puerto en una montaña. Sin embargo, en la carta que el profesor escribe al comienzo de las "Invenciones" incluidas en *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, fechada el 20 de octubre de 2015, en Arkham,⁶ y dirigida a Ángeles Encinar (editora del libro) y a José María Merino, se refiere a los relatos protagonizados por él como ficciones a propósito de su persona. Asimismo, afirma que el tema del doble le interesa tanto que "no me molestará verme convertido otra vez en un personaje peculiar, atrabiliario, que lo mismo se desvanece en el mundo real que vaga sin saberlo por la nación de los muertos [...] o por las peripecias de las tramas novelescas" (Merino, 2017a: 245-246). Esta aclaración problematiza aún más la existencia de Souto. Su figura adquiere tal peso que se da el lujo de afirmar que ha sido protagonista de una serie de historias de ficción, distinguiéndose él (autor de la carta), del personaje de ciertos relatos de Merino. Se produce un nuevo desdoblamiento en donde un ser de ficción se distingue a sí mismo de su "yo ficcional".

Consideraciones finales

La gran cantidad de narraciones fantásticas breves que conforman la obra de José María Merino es un indicador de que el autor leonés ha encontrado en este género la vía idónea para transmitir sus inquietudes sobre una serie de temas: la corrupción del lenguaje, la actualidad de la literatura, el desdoblamiento de la personalidad, y la relación entre la realidad y la ficción, entre otros.

⁶ Ciudad ficticia inventada por Howard Phillips Lovecraft localizada en Massachusetts, Estados Unidos.

En cuanto a la inquietud de José María Merino por el lenguaje, ésta se ha convertido en un tema recurrente en sus relatos, ya sean éstos ambientados en la ciudad o en el campo, y casi siempre con el profesor Souto como protagonista. El primero de ellos, "Las palabras del mundo", comienza en Madrid y concluye en Finisterre, lo cual es ilustrativo de la percepción del autor tanto de la capital como de la provincia. El personaje, atrapado y castigado por los vicios de la urbe, se va a la Costa da Morte, en un intento de alejarse de la competencia y la mezquindad de las instituciones. En otro de los relatos protagonizados por Souto —"Del libro de naufragios"—, él ya vive en el campo, en donde realiza una investigación sobre el idioma de las aguas y los objetos, lo cual nos habla de un cambio de ambiente como un proceso de sanación. Se destaca la importancia de la lengua como elemento estabilizador del mundo y se anticipan las consecuencias que su corrupción podría traer. La palabra da sustento al pensamiento y a las creaciones del autor, las cuales van de lo obsesivo a la exploración de las posibilidades que pueden abrirse al experimentar con él, como se aprecia en "Sobre la música del futuro".

Dado que los intereses de los protagonistas de algunos relatos son afines a los del autor, ciertos personajes —en particular el profesor Souto— son empleados como vehículo para expresar opiniones e inquietudes de su creador, como hace varias décadas ocurrió con Sabino Ordás y el grupo literario leonés, o para vivir aventuras que difícilmente podrían experimentarse en el mundo real. Sin embargo, no estamos ante un caso cabal de autoficción, de acuerdo con las teorías de Colonna y Alberca, puesto que los protagonistas de los cuentos tienen una identidad, características físicas y un nombre propio ajenos a los de Merino. No obstante, algunos de ellos son proyecciones, mediante una máscara —en términos de Swiderski (2011)—, de ciertas ideas y posturas del escritor.

El desdoblamiento entre el autor empírico y la voz narrativa, de acuerdo con la poética del escritor leonés, es un caso más de duplicidad presente en todas sus narraciones; sin embargo, éste no debe confundirse con la existencia de Souto como trasunto de Merino al momento de expresar ciertas ideas por la vía ficcional, mediante un personaje con quien comparte algunas aficiones y preocupaciones. El doble, tanto físico (*Doppelgänger*) como psicológico, se aborda con una mayor profundidad en relatos como "El derrocado", "El misterio Vallota" y "El huésped", entre otros.

El tema literario también es recurrente en la obra de Merino y se enuncia como un temor por su posible extinción, el cual es evidente en "Los libros vacíos" y "El viaje inexplicable", en donde ya no hay literatura o los seres humanos ya no son capaces de comprenderla. Llama la atención que en estos relatos los personajes son lectores de *El*

Quijote, obra inaugural de la novela moderna y de gran influencia en la narrativa meriniana, como se ha observado. La dicotomía cordura/locura del protagonista cervantino se observa igualmente en los personajes de José María Merino, quienes también viven en un universo profundamente influido por las obras literarias y llegan a dudar de lo que perciben sus sentidos. No se sabe a ciencia cierta si los hechos que perturbaron su cotidianidad sucedieron realmente, y existe la posibilidad de que hayan sido producto de su imaginación. En este sentido, los cuentos abordados en este trabajo presentan la vacilación requerida para la aparición de lo fantástico, de acuerdo con Todorov.

La relación entre la ficción y el plano de lo real es uno de los puntos cruciales de la cuentística de José María Merino y se aprecia en forma de metalepsis, es decir, a la intrusión de un plano narrativo en otro. En "El viaje inexplicable", Souto, protagonista de la metadiégesis, interactúa con personajes de una segunda metadiégesis cuyo contexto está conformado por obras literarias existentes en el plano extratextual. Este fenómeno obedece a que, para Merino, la realidad opera como una ficción primaria, la cual permite la existencia y la interacción con otras realidades.

En cuanto a los protagonistas de estas narraciones —Souto, en sus diversas apariciones, y el hombre de "Los libros vacíos"—, observamos características como aislamiento, fracaso, frustración y falta de empatía con el género humano, debido a la pérdida de identidad provocada por la desaparición de aquello que daba sentido a la existencia de los personajes —el lenguaje, en "Las palabras del mundo"— y a la desintegración que el autor observa en las sociedades contemporáneas, como lo expresa en sus ensayos. Esto revela un panorama pesimista en el futuro de la cultura desde la perspectiva de José María Merino, así como una necesidad apremiante por dar a la lectura la importancia que merece en un mundo que marcha a una velocidad vertiginosa.

Dado que la narrativa del autor leonés está más emparentada con lo neofantástico que con lo fantástico clásico, los hechos sobrenaturales de sus relatos no buscan producir miedo en el lector; sin embargo, existen situaciones capaces de provocar en él cierto vértigo intelectual, producido por la aparición de un hecho "ilegal" dentro del paradigma de realidad: la repentina incomprensión del lenguaje, la desaparición de la literatura como la conocemos o la extinción del libro impreso. Se trata de metáforas que anuncian el comienzo de un proceso desesperanzador en el ámbito de las letras. El monstruo en la obra de Merino, si cabe llamarlo así, es una descomposición social que, en los relatos abordados en este trabajo, se manifiesta como la corrupción de lenguaje y la posible extinción de la literatura, elementos que conforman un panorama verdaderamente aterrador.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime. (2001). "¿Qué es lo neofantástico?". En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros. 265-282.
- ALBERCA, Manuel. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Málaga: Pálido Fuego.
- APARICIO, Juan Pedro; Díez, Luis Mateo; y MERINO, José María. (2007). *Palabras en la nieve (Un filandón)*. Unión Europea: Rey Lear.
- BARGALLÓ, Juan. (1994). "Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis". En Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar. 11-25.
- BESSIÈRE, Irène. (1974). *El relato fantástico*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- BOOTH, Wayne C. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- CAMPRA, Rosalba. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CAMUS, Albert. (2014). *El mito de Sísifo* (Esther Benítez, trad.). Madrid: Alianza. (Obra original publicada en 1942)
- COLONNA, Vincent. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- CUADRAT, Esther. (2005). "José María Merino: 'La literatura como doble'". En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. José María Merino*. Madrid: Centro de Investigación de Narrativa Española; Arco Libros. 95-118.
- GENETTE, Gérard. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIOVANNINI, Maria Alessandra. (2005). "La evaporación corpórea como metáfora de la pérdida de identidad". En I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. José María Merino*. Madrid: Centro de Investigación de Narrativa Española; Arco Libros. 185-196.
- MERINO, José María. (1994a). *Cuentos del Barrio del Refugio*. Madrid: Alfaguara.
- MERINO, José María. (1994b). "El derrocado". En *Cuentos del Barrio del Refugio*. Madrid: Alfaguara. 69-84.
- MERINO, José María. (2004a). "Ecos y sombras del delirio quijotesco". En *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral. 32-50.
- MERINO, José María. (2004b). "El narrador narrado". En *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral. 11-31.
- MERINO, José María. (2007). *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma.

- MERINO, José María. (2008a). "El viaje inexplicable". En *Las puertas de lo posible*. Madrid: Páginas de Espuma. 38-45.
- MERINO, José María. (2008b). "La escritura del mito del doble en los relatos fantásticos de José María Merino". En Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (eds.), *La reescritura de los mitos en la literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla; La Mancha. 467-480.
- MERINO, José María. (2008c). "Poca cabeza". En *Las puertas de lo posible*. Madrid: Páginas de Espuma. 159-168.
- MERINO, José María. (2011). *El libro de las horas contadas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- MERINO, José María. (2014). "Tres reflexiones quijotescas". En *Ficción perpetua*. Palencia: Menoscuarto. 133-154.
- MERINO, José María. (2015a). "Artrópodos y hadanes (una fábula)". En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo. 548-566.
- MERINO, José María. (2015b). "Del Libro de Naufragios". En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo. 290-298.
- MERINO, José María. (2015c). "El fumador que acecha". En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo. 664-674.
- MERINO, José María. (2015d). "El huésped". En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo. 499-512.
- MERINO, José María. (2015e). "El misterio Vallota". En *El lugar sin culpa y otros nocturnos*. Barcelona: Debolsillo. 69-70.
- MERINO, José María. (2015f). "Las palabras del mundo". En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo. 216-226.
- MERINO, José María. (2015g). "Los libros vacíos". En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo. 469-479.
- MERINO, José María. (2015h). "Signo y mensaje". En *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos, 1982-2004*. Barcelona: Debolsillo. 391-402.
- MERINO, José María. (2016). "El Quijote, novela contemporánea". En *Fulgores de ficción* (Ana Merino, ed.). Valladolid: Universidad de Valladolid. 87-91.
- MERINO, José María. (2017a). "Carta del profesor Souto". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Madrid: Páginas de Espuma. 245-248.
- MERINO, José María. (2017b). "Celina y N.E.L.I.M.A.". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Madrid: Páginas de Espuma. 97-106.
- MERINO, José María. (2017c). "El duplicado". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Madrid: Páginas de Espuma. 139-148.

- MERINO, José María. (2017d). "La Dama de Urz". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Madrid: Páginas de Espuma. 191-241.
- MERINO, José María. (2017e). "La vieja pálida". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Madrid: Páginas de Espuma. 165-172.
- MERINO, José María. (2017f). "El túnel". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Madrid: Páginas de Espuma. 173-180.
- MERINO, José María. (2017g). "Nota del editor". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto*. Madrid: Páginas de Espuma. 11.
- MERINO, José María. (2017h). "Sobre la música del futuro". En *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (Ángeles Encinar, ed.). Madrid: Páginas de Espuma. 249-250.
- MORALES, Ana María. (2004). "Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)". En Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*. México: Oro de la Noche Ediciones. 25-38.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto. (2015). "Lo fantástico como indagación. La ficción como herramienta de conocimiento". En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verrano (eds.), *Espejismos de la realidad*. León: Universidad de León. 19-25.
- NOYARET, Natalie. (2014). "Visión fantástica en José María Merino". En David Roas y Teresa López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, vol. II. Madrid: Ediciones de Aquí. 57-72.
- POCH OLIVÉ, Dolors. (2005). "La subversión del lenguaje como motivo en algunos cuentos de José María Merino". En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. José María Merino*. Madrid: Centro de Investigación de Narrativa Española; Arco Libros. 137-149.
- ROAS, David. (2005). "La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino". En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. José María Merino*. Madrid: Centro de Investigación de Narrativa Española; Arco Libros. 151-168.
- SOLDEVILA, Ignacio. (1996). "La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves". *España Contemporánea*, 9(2), 89-106.
- SWIDERSKI, Liliana. (2011). "Autorrepresentación autoral y máscaras del yo". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (22), 241-256. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/816/837>
- TODOROV, Tzvetan. (2009). *Introducción a la literatura fantástica* (Silvia Delpy, Trad.). México: Ediciones Coyoacán. (Obra original publicada en 1970)
- WAUGH, Patricia. (1984). *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge.

La *épave* en dos novelas de Juan Benet

The *Épave* in Two Novels by Juan Benet



HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES

Universidad Nacional Autónoma de México | México
hugodelcastillo@filos.unam.mx

Resumen

Este artículo parte de un breve contexto del ámbito literario en el que aparece la obra de Juan Benet y de algunas concepciones críticas clave para caracterizar su literatura y comprender de forma global su proyecto narrativo. A partir de ello se analiza la forma en que el autor, en su discurso ensayístico, utiliza la figura metafórica del barco fantasma para explicar la *estampa* como un tipo de narración que privilegia el planteamiento de un misterio sin resolución. Después se revisa cómo Benet da un paso más allá dentro de su narrativa, pues propone en sus novelas una figura que además lleva el navío al naufragio: la *épave*. Este análisis se centra en describir los posibles significados de la *épave* al contrastarla con la *aporía* y en su desarrollo como un concepto simbólico que subyace en *Volverás a Región* y *Saúl ante Samuel*, novelas que significan el principio y el fin del ciclo de Región.

Palabras clave: *épave*, *aporía*, navío, misterio, *estampa*

Abstract

This article starts with a brief context of the literary field in which Juan Benet's work appears and then with some fundamental critical conceptions to characterize his literature and comprehensively understand his narrative project. From this, we analyze how the author, in his essayistic discourse, uses the metaphorical figure of the ghost ship to explain the *estampa* as a kind of narration that privileges the presentation of a mystery without resolution. Afterward, Benet goes a step further in his narrative, as he proposes a figure that also takes the ship to shipwreck: the *épave*. This analysis focuses on describing the possible meanings of the *épave* by contrasting it with the *aporía* and its development as a symbolic concept that underlies *Volverás a Región* and *Saúl ante Samuel*. These novels signify the beginning and the end of the Región cycle.

Keywords: *épave*, *aporía*, ship, mystery, *estampa*

Introducción

La obra literaria de Juan Benet es un referente obligado para comprender muchos de los mecanismos críticos contruidos y puestos en marcha, desde el ámbito cultural, para enfrentar la realidad adversa que vivió España a partir de 1936. Sin embargo, las preocupaciones de Benet no se limitaron al contexto nacional, sino que se extendieron a ámbitos universales, pues su literatura aborda paradojas inherentes a toda la humanidad.

En este contexto, la obra de Benet fue acogida de buena forma por la mayoría de la crítica (no sin alguna resistencia), sobre todo cuando el autor vivía y continuaba activo. Claro ejemplo es la atención mayor que recibió su novelística; sin embargo, hoy en día, su obra no recibe el interés que merece.

Para atender la ruptura que implica la obra benetiana y el lugar que ocupa la figura de la *épave* en *Volverás a Región* y *Saúl ante Samuel*, novelas objeto de este estudio, se mencionarán algunas notas acerca del ámbito literario en el cual surge la novelística benetiana y se elaborará una breve caracterización crítica de su obra.

La narrativa española de corte social-realista, hacia mitades del siglo XX, comenzó a mostrar síntomas de desgaste. La decadencia del objetivismo y la sencillez formal, encadenados a una crítica social exacerbada, dieron lugar a una literatura repetitiva e insípida.¹ Ante ello surgieron dos textos fundamentales, puntos de partida de los movimientos seguidos por autores posteriores: *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, ambas novelas aparecidas en 1962.² Dentro de este marco aparece la "generación" (si es que puede utilizarse este término)³ a la que pertenece Juan Benet, llamada "del medio siglo", la cual tiene como características primordiales que sus miembros nacieron de 1920 a 1935 y publicaron a partir de 1950.⁴

¹ "Es innegable que la situación socio-política de las décadas iniciales de la posguerra española resultaba inadecuada para que los novelistas consiguiesen frutos sazonados [...] sin embargo, y a pesar de tamaños obstáculos, escritores como Camilo José Cela, Ana María Matute y Carmen Laforet lograron sorprendernos dejando testimonio de la irrepresibilidad del instinto creador" (Gullón, 1987: 59-60).

² La senda tendida por Vargas Llosa significó renovar la forma clásica de novelar y presentó recursos temáticos y estructurales inusuales, aunque su estilo quedó emparentado a formas narrativas decimonónicas. Luis Martín-Santos, por otro lado, ensaya una narrativa repleta de elementos estilísticos "vanguardistas" que, si bien aparecían en novelistas contemporáneos o poco lejanos temporalmente (como el monólogo interior joyceano y las técnicas narrativas usadas por el modernismo en lengua inglesa), se amalgamaron para sacudir al género novelístico español.

³ Para una vasta revisión del término, véase Martínez de Codes (1982).

⁴ Entre los enlistados están Severiano Fernández Nicolás, Antonio Pereira, Jesús Fernández Santos, Josefina R. Aldecoa, César Aller, Esteban Carro Celada, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Mario Lacruz, etcétera. Véase Martínez Torrón (1998).

Juan Antonio Benet Goitia nació el 7 de octubre de 1927 en Madrid y fue también un reconocido ingeniero de caminos. Tenía nueve años cuando estalló la guerra y 12 a su término; su padre fue asesinado por el bando republicano. Juan Benet murió el 5 de enero de 1993 en su casa de la calle Pisuerga a causa de un tumor cerebral.

Su narrativa usa recursos vinculados al modernismo en lengua inglesa y al *Nouveau Roman*,⁵ y su mayor confluencia con esa estética se encuentra en darle predominancia al estilo sobre el asunto o la anécdota. En términos generales, su obra puede describirse como rica en el sentido léxico y de una complejidad estructural muy atractiva, puesto que la linealidad temporal y espacial tradicional fue rota y reestructurada a lo largo de su quehacer literario.⁶

Benet es un autor que siempre pide una relectura; esta aparente complejidad se debe a los altos propósitos de un sesudo proyecto literario, jamás tomado a la ligera. Recurrentemente la crítica, sobre todo la difundida cuando Benet publicaba con regularidad, lo tildó de ininteligible, complicado y oscuro. Pero también hubo quien logró encontrar entre sus líneas las bondades, el magisterio y la importancia de una literatura única que cambió el panorama de la creación literaria en España.⁷

Benet abrió el panorama literario de España hacia una internacionalización: a) desde dentro, al escribir apelando a una cuestión más humana que española (aunque no abandona nunca el tema central de la guerra civil), su naturaleza creativa lo aleja

⁵ Para ahondar en esta característica de la narrativa de Benet, véase Arnal Gely (2004).

⁶ Su trayectoria comienza con la publicación de un libro de relatos, *Nunca llegarás a nada*, en 1961 (la edición la pagó él mismo y no tuvo mucha difusión); no obstante, la publicación en 1967 de su primera novela, *Volverás a Región*, con la cual comienza el ciclo de narraciones desarrolladas en *Región*, lo puso definitivamente como narrador de primer orden. Luego vino *Una meditación*, ganadora del premio Biblioteca Breve de 1969. Más tarde aparece *Una tumba* (1971), seguida de *Un viaje de invierno* (1972), *La otra casa de Mazón* (1973), *En el estado* (1977) y *Saúl ante Samuël*, novela que cerró el ciclo regionato, publicada en 1980. Ese mismo año fue finalista del Premio Planeta con *El aire de un crimen*, incursión de Benet en el género *noir*, luego *Herrumbrosas lanzas*, cuyo primer tomo (la conforman tres, publicados entre 1983-1985) le hizo acreedor del Premio de la Crítica en 1983. Después publicó *En la penumbra* (1989) y dos años después su última novela, *El caballero de Sajonia* (1991). Para una revisión reciente de su trayectoria puede consultarse Catelli (2015) y Díaz Navarro (2018).

⁷ Sirvan de apoyo a este punto algunas consideraciones de personalidades literarias. Miguel Delibes (1993) opina que Benet "Fue un escritor de una complejidad faulkneriana, que consideraba la palabra y la estructura como la esencia de la novela. En mi opinión, parte de la narrativa de hoy viene de él" (Delibes *et al.*, 1993: 62); Vicente Molina Foix: "ha supuesto la voz más importante, sin duda, por su originalidad, por su renovación, por su alejamiento del casticismo y por introducir en una tradición de literatura castellana los modelos de la gran narrativa europea y mundial [...]. Para los escritores de mi generación es, sin lugar a dudas, el maestro indiscutible, el gran novelista de la segunda mitad de nuestro siglo" (Delibes *et al.*, 1993: 62). Javier Marías: "Su obra ha supuesto una renovación y una innovación en el panorama de la literatura española importantísima, en sí misma, por su influencia posterior y por las puertas que abrió a la generación que vino después. [...] La mayoría de la generación siguiente lo ha considerado un maestro o escritor insoslayable" (Delibes *et al.*, 1993: 62). En esta misma fuente pueden leerse opiniones similares de Juan José Millás, Gonzalo Torrente Ballester, José Manuel Caballero Bonald, José María Catellet, Pere Gimferrer, etcétera. También resulta útil consultar los libros de Ricardo Gullón (1994) y Gonzalo Sobejano (1970).

del realismo y de la denuncia social para desarrollar temáticas próximas a un fin entre estético y simbólico que, sin despreciar la realidad española, se adentra en una trascendencia *cuasi* mítica, todo ello al absorber y reinterpretar técnicas literarias usadas en otras latitudes; y b) hacia afuera, pues como consecuencia de lo anterior, su obra pudo desarrollarse a la par y con iguales ecos que cualquiera otra a nivel mundial.

Sobre esta última cuestión Benet fue claro al afirmar que su fin como escritor no era únicamente dejar salir a la "fiera encerrada en la fabulación", sino tocar a los lectores de una forma humana:

[...] hay siempre algo más: el deseo de apelar a un desconocido, de mover a otro a la acción, de reclamar atención para sí, de conmover a futuras generaciones, de que alguien descubra sus secretas intenciones, de encontrar por ese medio al hombre que le entienda y se compenetre con él; posibilidad que queda siempre abierta con el libro aunque muera sin haber encontrado al interlocutor porque el libro le hereda y el escritor es tan necio que concede cierto valor a esa clase de progenie. (Citado en Molina Foix, 2007: 58)

A estas consideraciones generales le siguen otras particulares, para lo cual se tomarán algunos juicios emanados de la crítica que ayuden a caracterizar la propuesta narrativa de Benet. El primero es de Ken Benson (2000), uno de los pocos académicos dedicados a la obra de Benet, quien afirma que "el proyecto literario de Benet no se limita a desmontar los mecanismos de una supuesta tradición realista española, sino que constituye una auténtica *tour de force* cuyo afán es crear un nuevo lenguaje que esté a la altura de la conformada en las otras lenguas occidentales en el denominado modernismo europeo" (13). Este lenguaje nuevo puede describirse como lo hace Langa Pizarro (2000) al hablar de la publicación de la primera novela del autor, "en la que se dinamita la coherencia de la historia en un discurso inteligentemente elevado, sensible y simbólico que, sin necesidad de mencionar la guerra civil española, nos transmite toda la violencia y el fracaso que provocó" (22). Estas tres ideas generales pueden tomarse para caracterizar la obra de Benet: el autor va en contra de la coherencia de la historia, utiliza un lenguaje que puede inclinarse hacia lo simbólico y tiene capacidad de transmitir un sentir y un ambiente a través de la sugerencia, sin nombrar explícitamente.

También es importante anotar algunas ideas de Gonzalo Sobejano (2009) sobre la obra benetiana, por ejemplo, que "Benet no cierra el mundo de su ficción a la realidad de la historia, pero cada novela suya es una invitación hacia lo insondable construida

en sí misma como un enigma" (s. p.). Y sobre ello abunda al determinar que las novelas del autor son "poemáticas", adjetivo que responde a aquella novela que

tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado. A tal modelo parecen responder todas las novelas de Juan Benet y, por tanto, su obra maestra *Saúl ante Samuel*. (Sobejano, 1985: s. p.)

Al hablar de esta misma obra en otro artículo, Sobejano (1988) afirma que la novela construye "un mundo irradiado desde el instante y lo hace con calidades líricas, épicas, dramáticas y meditativas" (s. p.), para más adelante referirse directamente a la cuestión estilística, pues "la estilización prodiga recursos desfamiliarizadores en torno a un asunto de adulterio y fratricidio cuya evocación, en la revuelta corriente de un tiempo total y en el sugerente aparecer de unos ámbitos obsesivos, destella simbolismo, abriendo galerías de ultraconciencia al lector a partir de la trama mental de una espera infinita" (s. p.).

Sirva esta breve introducción al ámbito y a la obra de Benet para poder entonces dar cuenta del análisis realizado en este trabajo, el cual se centrará en la construcción de la figura de la *épave* en dos novelas fundamentales del autor.

La primera novela, *Volverás a Región* (1967), es el incipit de la obra de Benet y del ciclo regionato, en el cual el autor plantea un lugar inventado llamado Región. Dicha novela es una narración ya consagrada como fundamental para las letras españolas, pues explica una senda narrativa que siguieron publicaciones posteriores.

Como contrapeso, se contempló para el análisis la última novela de la serie regionata manufacturada bajo el *grand style* que Benet cultivó a lo largo del ciclo; dicha novela concluye estilística y temáticamente una etapa de su narrativa, pues a pesar de que después vinieron otras narraciones desarrolladas en Región (*Herrumbrosas lanzas* y *El aire de un crimen*, por ejemplo), pertenecen a otra naturaleza muy distinta a las ya clásicas del ciclo; por tanto, la segunda novela que conforma el corpus es *Saúl ante Samuel* (1980).

Aunque el examen se centra en estos dos textos, extremos temporales de la escritura benetiana, se aludirá a su labor ensayística, pues es fundamental entender su ejercicio literario como una inextricable red de sentidos y relaciones, construida tan detalladamente que goza de tener un mapa extrínseco propio, el *Mapa de Región*, que da cuenta geográfica del mundo benetiano, pero a través del cual, mediante su escrutinio, puede desentrañar uno intrínseco, más amplio: el que forma Región en la unión entre espacio y tiempo.

El buque fantasma: la irrealidad del misterio

En su libro *Cinco novelas en clave simbólica*, Víctor García de la Concha (2010) dedica un capítulo para analizar *Volverás a Región* y desde el inicio pone especial atención a la denuncia que hace Benet por la forma irresponsable e infértil de hacer crítica literaria. Benet, en varios de sus ensayos, evidencia la terminología alejada de la parte creativa y cómo con ello quiere forzarse la revelación de objetivos en donde nunca los hubo.

De ello dice García de la Concha (2010), citando a Benet al final, que "[...] se deriva una primera regla de estética benetiana que el lector —y no otra cosa que un lector reflexivo y categorizado ha de ser el crítico— debe tener en cuenta: que ‘un acercamiento mimético o racional al texto conduciría a la incompreensión’” (148). García de la Concha anota bien la desvinculación de la prosa benetiana con los principios científicistas más básicos, pues para Benet hay una zona de sombra adonde la razón no puede tener acceso, por lo menos no desde los mecanismos que la lógica racional ha encumbrado: “Y este espacio es el preferido para la indagación del novelista: en el punto en que se agota la posibilidad de contradicción —y, por tanto, termina el discurso científico—, allí precisamente empieza el literato ‘su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración’” (150).

Benet entonces plantea el trabajo ficcional como útil para preguntarse, dudar más de la realidad asequible desde la percepción usual, a lo cual no es ajeno García de la Concha (2010): “Así nos encontraremos con que una solución remitirá de inmediato a otra cuestión superior, lo que, lejos de generar frustración, ha de ser considerado como el fruto más granado de la fecundidad de la palabra” (152). El crítico advierte también, aunque de forma muy poco tratada, la estructura “laberíntica” de la narrativa de Benet; por esta razón resulta inexplicable que, tras haber trazado estas líneas de análisis, remita a un resumen cronológico e interpretativo de la novela en cuestión, pues aquello precisamente conlleva a lo que tanto criticó Benet y a lo que en un inicio parecía que García de la Concha (2010) quería evitar:

Me apresuro a repetir que esta simplificación argumental tiene carácter preliterario y constituye tan sólo la infraestructura del relato literario sobre el que, a su vez, se teje una novela simbólica. Faltan, por supuesto, ramificaciones episódicas y quedan fuera algunos personajes, al tiempo que se esfuma toda una enorme carga de sustancia ideológica que se va enhebrando al hilo argumental. Soy consciente, por otra parte, de que esta misma simplificación está urdida dejando cabos sueltos, atando otros que quizá no son ligables, rellenando lagunas informativas, salvando, en fin, incoherencias. Porque es preciso partir del hecho objetivo de que es el lector el que tiene que concluir por sus propias pesquisas quién es quién, sin llegar a dilucidar todos los enigmas. (165)

En la misma justificación de su ejercicio "preliterario" García de la Concha critica lo que acaba de hacer; el problema es entonces reflexionar por qué decidió ponerlo en un estudio serio. Salvo este exabrupto, el análisis del crítico es útil para exponer varias reflexiones que la novela plantea; pero sirva este lapsus como ejemplo de lo que la racionalidad de un lector puede hacer con los textos de Benet al tratar de restablecerles algo que en realidad no tienen.

Para ello hay que retomar lo que describe Benson (1989) acerca de la cronología que en Benet funciona como un referente, pero para perseguir otro fin: "La sucesión temporal de los hechos puede reconstruirse en los textos benetianos. Esto es, hay datos cronológicos que posibilitan al lector la experiencia del paso del tiempo; en la trama, sin embargo, hay una tendencia hacia la difuminación de estos datos temporales" (16).

En la narrativa benetiana hay una conciencia de un tiempo lineal que relata acciones y hechos con los cuales puede construirse una trama, una anécdota, pero que las mismas novelas se encargan de "difuminar", ya sea a partir de la contradicción, el oxímoron, la incertidumbre o la imposibilidad de lo que se ha afirmado con anterioridad. Y todo ello abona a la construcción de otra estructura temporal contrapuesta a la cronológica; siguiendo nuevamente a Benson, "Esto implica que, en oposición al orden cronológico externo, se crea un tiempo absoluto, constituido por un instante continuo de gran intensidad emocional" (16).

Aquí cabe pensar que el "tiempo absoluto" al ser descrito como un "instante continuo" se asemeja a una forma de construir una eternidad humanizada y que se extiende a la existencia de todo lo acontecido en Región. Para Benson (1989),

esta dicotomía (sucesión temporal/instante continuo) posibilita dos lecturas, la *mimética*, que trata de situar los acontecimientos en un orden de causalidad determinado, basado en los datos cronológicos que se encuentran en el texto, y la *metafórica*, que comprueba que el paso del tiempo no es una experiencia posible porque los datos temporales no cumplen ninguna función en el texto, aparte de la función de oposición con respecto a la concepción estática del tiempo como un instante continuo e indivisible. (16)

Estas dos posibles formas de leer las obras benetianas están íntimamente relacionadas y no son por completo exclusivas entre sí; de hecho, como le pasa a García de la Concha con *Volverás a Región*, no es posible llevar a cabo ninguna de las dos a cabalidad.

Benet construye su novelística echando mano de ambas posibilidades y edifica zonas narrativas que se arraigan en lo "mimético", frente a otras que se decantan definitivamente hacia lo "metafórico" y unas más en las que se enfrentan estas dos posibilidades en el mismo andamiaje narrativo.

Esta tensión entre opuestos, como la del discurso histórico frente al mítico, le funcionan bien para crear esa sensación del tiempo que pasa y da cabida a la linealidad cronológica, pero también la que recrea, desde el lenguaje, un tiempo memorístico o mental muy cercano a ese "instante continuo", como lo llama Benson, resultado de la simultaneidad absoluta. Por tanto, hay que tener conciencia de ambas lecturas y cómo subyacen en el estilo de Benet.

En este horizonte interesa, para el análisis propio, traer algo que García de la Concha (2010) anota en su análisis de lo simbólico en *Volverás a Región*, pero que no desarrolla a fondo: la metáfora del navío, desde la que encuentra la similitud del apellido "Timoner" con "timonel" y con la que vislumbra al doctor Sebastián como el capitán de una embarcación que podría representar a Región (184). Interesa porque dicha metáfora ya la había utilizado Benet en su ensayo *La inspiración y el estilo*.

Hacia el final de esta obra el autor presenta un capítulo llamado "Algo acerca del buque fantasma", en el cual aborda la literatura de misterio y explica brevemente cómo la duda se construye para resolverse al final, cómo el misterio está fincado en el posible restablecimiento de un orden, en el desatar los nudos de la trama y dar respuestas a las preguntas hechas al inicio.⁸

⁸ "En griego, enigma se dice *ainigma* o *grifos*, que es también el nombre de cierta red para pescar. El enigma se trenza como un cesto o una nasa y el sofista, que entrelaza y retuerce discurso y artificios, es maestro en repliegues o entrelazamientos diversos" (Kofman, 2012: 38).

La invención del misterio (en la novela de ese nombre o en cualquier otro género, clásico o moderno, de análoga configuración) cumple un doble objeto al poner de manifiesto el interés que despierta todo enigma y al sacar todo el provecho de la intriga que despierta el curso de la investigación, el "suspense", como ahora se llama. El enigma se inventa para ser resuelto, un esquema que se reitera desde *Edipo rey* hasta la novela policíaca (Benet, 1973: 144).

Pero a Benet le parece contradictorio que la novela del mar se permita tener un misterio constante al cual, de hecho, es mejor no entrar, una zona desconocida que se respeta y se mantiene, lo cual provoca dejar de lado la necesidad del conocimiento y abandonar la tarea racionalista en el límite con la ignorancia, ante lo cual, en la misma obra afirma:

La novela del mar, en contraste, está con mucha frecuencia aureolada —y no sé muy bien por qué— de una suerte de misterio permanente, de vagos y sutiles contornos, acaso alimentado de esa impenetrable e incesante movilidad de un medio al que el hombre se asoma ansioso de anticipar su tumba haciéndose eco de toda su imaginaria reserva, retrocediendo en la edad del saber hacia aquella ingenua y comprometida ignorancia. (145)

Esta zona de preferencia de la ignorancia se representa con el arquetipo del buque fantasma. A Benet le parece increíble que dentro de la literatura del siglo XIX (en la cual todo responde a una funcionalidad clara y, a veces, obvia), para la leyenda del buque fantasma se acepte que el misterio no deba resolverse por la vía lógica, que el paso del buque es una realidad insondable pero aceptada y no tenga por qué entrar en la zona de explicaciones o reelaboraciones desde la razón; así lo explica el mismo Benet (1973): "Pero en la leyenda del buque fantasma [...] el misterio prevalece, es un fin en sí mismo que no puede ni debe ser resuelto y que cobra todo su valor por su carácter absurdo, fantástico y fatídico" (145). Hay que poner atención a esos tres adjetivos: *absurdo*, que se opone a la razón; *fantástico*, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación; y *fatídico*, que es origen de pesares o de ruina, lo cual vale la pena tomar en cuenta para consideraciones posteriores.

Como caso paradigmático se refiere a *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe (2012), donde el narrador, tras ver pasar al bergantín holandés, negro y tripulado por cadáveres, dictamina que "it is utterly useless to form conjectures where all is involved, and will, no doubt, remain for ever involved, in the most ap-

palling and unfathomable mystery" (669).⁹ ¿No es acaso esto lo que Benet pide para sus novelas? El misterio en Región prima sobre cualquier otro elemento que pueda representar o caracterizar. El resumen de García de la Concha (2010) es una serie de conjeturas donde todo está envuelto, y estará envuelto para siempre, del más insondable y pavoroso misterio.

La narrativa de Benet presenta este reto al lector; así como usa la clave del buque fantasma para remitir al misterio irresoluto, también el discurso crítico y analítico puede utilizar claves para echar luz sobre la zona de sombra que descubre una mínima parte de aquel todo, aunque desde una perspectiva y un terreno que no pretenden remitir a la univocidad interpretativa.

Aunque Benet no se explica que en la novela del mar exista un misterio irresoluto, puede verse este ámbito marino como simbólicamente inextricable y enigmático. Sarah Kofman (2012), al disertar acerca del término *aporía*, liga directamente la ambigüedad y la incertidumbre al ámbito marino. Por ello no es gratuito el uso de estas metáforas, tanto para hablar del tiempo, como para referir el misterio o la posibilidad de lo imposible, pues en estos casos se puede llegar a una *aporía*, es decir, la falta de un camino que dé salida ya sea a un problema abstracto, a un discurso¹⁰ o a un navío:

Decir que *poros* es un camino a trazar sobre una extensión líquida, es destacar que nunca antes ha sido trazado, que siempre se puede borrar, que siempre es posible de volver a trazar de manera inédita. Se habla de *poros* cuando se trata de abrir una ruta allí donde no existe y no puede existir una ruta propiamente dicha, cuando se trata de franquear un infranqueable, un mundo desconocido, hostil, ilimitado, *apeiron*, que es imposible atravesar de punta a punta, el abismo marino, el *pontos*. Es la *aporía* misma, *aporon* porque es *apeiron*: el mar es el reino sin fin del movimiento puro, el espacio más móvil, el más cambiante, el más polimorfo, aquel en el que, no bien trazado, cualquier camino se borra, transformando toda navegación en una exploración siempre nueva, peligrosa e incierta. (Kofman, 2012: 24-25)

⁹ El fragmento aparece al final del capítulo X. "Es completamente inútil formar conjeturas donde todo está involucrado y, sin duda, permanecerá para siempre involucrado, en el misterio más aterrador e insondable" (mi traducción).

¹⁰ "Afrontar los discursos es, entonces, doblemente peligroso: el lenguaje es por sí mismo un océano pleno de *aporías* [...]" (Kofman, 2012: 32).

Benet (1973) lleva más allá esta imagen, pues "Al no ser resuelto el misterio, el barco continúa haciendo guiñadas, su insensata travesía y en la imaginación del lector la estampa se cristaliza y eterniza, el misterio prevalece y la inquietud conoce el reposo" (146); además, utiliza dicha imagen de forma velada en *Volverás a Región* al hacer referencia a la *épave*, como se explica adelante.

So pretexto del misterio irresoluto, que podría ser visto como una especie de *aporía*, Benet (1973) encuentra en la imagen del buque "la cristalización del deseo del escritor de liberarse de sus propias ataduras, la seducción por un tema que le devuelve al estado de no tener que dar cuentas a nadie" (146). Y desde ese horizonte critica la "traza argumental determinista, que —en aras de una economía estética cerrada y unívoca— elimina cualquier licencia de carácter gratuito y exige que el más intrascendente particular cumpla una función dentro del todo" (146).

Aunque Benet (1973) habla de los escritores de la segunda mitad del XIX, acomete de forma colateral contra las letras españolas de su tiempo, arraigadas en el neorrealismo de posguerra.¹¹ Así, el autor contrapone la estampa y el argumento, y para llevar la discusión al terreno que le interesa, se refiere a la primacía que tiene la estampa por la calidad en la elaboración de la construcción discursiva, pues en ésta "el estilo se esfuerza en buscar una complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas [...] antes que nada lo que importa al escritor es la calidad de lo que el lector lee en cada momento" (Benet, 1973: 152). Tras esta mención viene una justificación de mucho interés para este análisis, pues desarrolla una parte fundamental de su propia estética, aquella en la cual ubica el instante como principio hegemónico de la literatura de estampa y en la que concede espacio a la extensión del misterio al que se enfrentará el receptor. Todo ello cuando estipula que en este estilo

[...] se impone la decisiva y tónica influencia que el sujeto y sus complementos gozan en la oración. Se trata [...] de una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya definición no importa reiterar en cada página, porque, en cierto modo, cambia con cada

¹¹ Dice en ese mismo apartado: "En comparación con el escritor de la segunda mitad del siglo XIX, el del XX es un agnóstico, más sutil, un hombre que conoce sus limitaciones y que para plantear la cuestión no siente la irrefrenable necesidad de contar de antemano con la respuesta; y en ese sentido, digo, es más sutil, más amplio, más sincero, más útil. Y además está en la mejor tradición: la del inquieto y dubitativo Sófocles frente al violento Esquilo, la que informa la ironía y el escepticismo de Cervantes frente al rigorismo de su tiempo, la que independiza a Henry James del profesionalismo de sus contemporáneos" (Benet, 1973: 149-150).

circunstancia. [...] Las páginas del buque fantasma constituyen siempre una pura estampa, una visión tráfuga de un momento inexplicable. Y su impresión es tanto más fuerte o indeleble cuanto que el narrador se preocupa menos de buscar una explicación, dejando que cada cual se las componga e interprete como pueda. (Benet, 1973: 153)

Así es como quedan vinculadas la noción de estampa y la imagen del buque fantasma, ambas hermanadas por la fragmentación que prodiga el instante. El efecto buscado por el narrador, según Benet, se maximiza al dejar la explicación fuera del esquema y relegarle aquella tarea al lector.

Ahora cabe explicar cómo este planteamiento retórico subyace en la narrativa de Benet. Primero de forma explícita, pues en *Volverás a Región* (1993) el doctor hace mención a una metafórica embarcación familiar que podría comandar como su madre se lo pidió, pero que prefirió sólo tripular:

[...] preferí asumir mi papel justamente en la dirección opuesta a la prevista por mi madre; no para empuñar el timón familiar, sino para abordar ese mismo navío fantasmal y devolverlo a su auténtica condición, la épave. El timón ¿cómo creyó aquella visita funesta que se llamaba? María..., aguarde..., Gubernaël, eso es, Gubernaël. Sin duda esa noche estaba desorientada en todo, no sólo en los nombres sino en las habitaciones. (Benet, 1993: 135-136)

Hay varias claves que se adelantan en este fragmento; la primera se encierra en la palabra *épave*, un vocablo francés que se aplica a varios ámbitos, pero particularmente se refiere al naufragio de embarcaciones, a la ruina en personas y a la chatarra tratándose de autos. Que el doctor Sebastián lo diga en francés lo exalta sobre las demás palabras elegidas. Además, lo utiliza para caracterizar su actuar para con "el navío fantasmal" al plantear abordarlo y "devolverlo a su auténtica condición, la *épave*".

El misterio del buque fantasma, precisamente, radica en su paso interminable, en su cualidad móvil; devolverlo a las ruinas del naufragio es reduplicar su valor metafórico en el ámbito del instante; es decir que si la fragmentación y la literatura de la estampa están vinculados con la inexplicable aparición del buque, pensarlo en plena inmovilidad acrecentaría su carácter absurdo, fantástico y fatídico.

Ésa es una primera forma de pensarlo; tomando en cuenta la circunstancia en la que queda el doctor Sebastián, es la más asequible: el buque fantasma se queda permanentemente. El misterio no sólo está irresoluto, sino que se maximiza con su

presencia inexorable como *épave*. La otra lectura apunta a lo contrario: ¿no es el misterio del buque fantasma su propio paso? La imagen del naufragio es estática; por tanto, ya no dará guiñadas, ni su visualización causará esa cristalización de la que el mismo Benet habla. Pero como sucede en la narrativa benetiana, la interpretación queda abierta.

Vale la pena relacionar esto con el sentido de la *aporía*. Para Kofman (2012) la *aporía* resulta un mal necesario, pues sacude a quien la sufre para buscar el movimiento, para encontrar una salida. De ahí puede vincularse con la *épave*, pues si bien la búsqueda de *poros* conlleva a un ánimo de libertad, por el contrario, la búsqueda de la *épave* significaría entonces retornar a una inmovilidad aporética, en la cual el misterio subsiste. Los personajes de Benet viven esta angustia, algunos desde el movimiento provocado por la *aporía*, otros desde la necesidad de estancamiento que incita la *épave*:

La aporía es simplemente un tenebroso pasaje, provisorio pero necesario, porque la confusión que ella provoca obliga a buscar salir del *impase*. [...] Sólo la confusión aporética despierta el deseo de la liberación. Justamente porque es insoportable, el estado aporético, lejos de paralizar, moviliza hacia la búsqueda. Suscita la invención de alguna *mekhané*, de algún *poros*, para tratar de encontrar una salida, obliga a tirarse al agua, a nadar, con la esperanza de encontrar algún delfín milagroso. Porque nadie posee el *poros*. (Kofman, 2012: 55)

Ahora bien, siguiendo con el ejemplo de *Volverás a Región*, en el fragmento ya referido, el doctor piensa en el timón y de forma inmediata le viene a la mente María Gubernael. El vocablo *gubernael* viene de *gubernaculum*, palabra latina que significa también "timón". Eso explica la confusión que menciona el doctor Sebastián y que más tarde la novela, a través del narrador omnisciente, se encargará de explicar. Vale la pena recordarla brevemente, por las circunstancias que la conectan al misterio del buque.

Poco antes del momento cumbre en que el general Gamallo pierde en el juego de cartas (embebido por la misteriosa moneda) a su prometida, simbolizada por el anillo de compromiso, María Timoner enferma y pasa unos días en la clínica del doctor Sardú (que luego se convertirá en la del doctor Sebastián). Al pasear una noche con Sebastián, el doctor es interrumpido por una sombra que le silba bajo los olmos. La plática que el doctor tiene con María Timoner es especialmente significativa:

[...] le estaba diciendo [el doctor] en qué —a su parecer— se diferenciaba el amor propio del orgullo, dos sentimientos muy parecidos respecto a todas las cosas propias y que sólo —si degeneran en dolencia— se pueden curar con fracasos; el primero es el que se cura, el segundo el que se agrava porque el fracaso viene a demostrar al hombre que aquello propio que tanto quería, hasta hacerle perder la lucidez, no era digno de tal amor; mientras que el orgullo prefiere negarse esa evidencia y, antes que poner en entredicho el amor a lo propio, prefiere atribuir las causas de su fracaso a los errores ajenos que no a sus propios desatinos [...]. (Benet, 1993: 236-237)

Como se ve, este fragmento está plenamente ligado con la *épave* aplicada a las personas y esa doble interpretación de la que ya se habló al tratar la vuelta del buque a su condición original. El amor propio y el orgullo son vistos como enfermedades que actúan de forma distinta ante el fracaso; en el primero se cura, en el segundo se agrava. La mayoría de los personajes de las novelas benetianas se ven en esta dicotomía; no es gratuito que el doctor esté hablando de ello cuando es abruptamente interrumpido. Una sombra detrás de un tronco le llama por su nombre y le pregunta por la mujer que lo acompaña. Entonces acontece la confusión: la sombra parece buscar, al revisar sus notas, a la mujer apellidada Gubernaël. El doctor le dice que a él lo acompaña María Timoner. "Gubernaël, Timoner..., qué confusión más pueril; pero muy explicable", contesta la sombra, seguramente por el significado de los vocablos, ya referido anteriormente. Luego de preguntar por la salud de ambas mujeres, puesto que sí hay una María Gubernaël en la clínica, la sombra se despide y se focaliza en el doctor:

[...] le embargaba la sensación de haber sufrido un espejismo, uno de esos espasmos involuntarios que la memoria inicia pero que la realidad no ratifica o el recuerdo entenebrece y que en adelante quedarán suspensos en un tiempo de nadie, un instante abortado y un pasado sin sanción ni registro. [...] Aquella madrugada, en la clínica, murió una señora anciana apellidada Gubernaël, [...] aquejada de una dolencia nerviosa que no tenía solución pero cuyo estado tampoco hacía temer un desenlace inmediato. (Benet, 1993: 237)

A pesar de que toda esta parte del relato pudo ser contada en primera persona, Benet decidió llevarla al lector a través del narrador omnisciente. Así queda anclada su importancia y su veracidad, podría pensarse en un inicio. Sin embargo, este mismo principio es dinamitado cuando el doctor siente haber vivido un espejismo, una ilu-

sión que no sólo parece haber engañado sus sentidos, sino que eleva la experiencia a un engaño del entendimiento al equiparlo con un "espasmo involuntario" propio de la memoria, al cual ni el recuerdo ni la realidad pueden darle calidad de verdadero: el primero lo entenebrece, el segundo no puede ratificarlo y por tanto queda suspendido "en un tiempo de nadie, un instante abortado y un pasado sin sanción ni registro".

La cuestión se complica el enterar al lector que María Gubernaël ha muerto contra todo pronóstico: ¿sucedió el encuentro con la sombra junto a los olmos de la carretera? La lógica racional quiere creerlo así, de otro modo esto no estaría en voz del narrador omnisciente; pero, ¿cómo asegurarlo?

Una línea después, María cuenta al doctor una pesadilla recurrente en la que "había tenido la sensación de que alguien en la madrugada la había ido a visitar a su habitación. Había llegado hasta su cabecera y levantó sus sábanas pero al reconocerla se retiró sigilosamente, avergonzado de su propia indiscreción o confundido por el mismo error que informaba la pesadilla" (Benet, 1993: 238-239). El doctor y el lector vinculan de inmediato estos hechos con la visita de la sombra en la carretera: "todo aquello le llevó a pensar que, gracias a una orden cursada por error, se había puesto en marcha un mecanismo con la meta puesta en María y que no iba a detenerse sino a la cabecera de su cama, gracias a..." (239). Increíblemente el discurso de esta disquisición se interrumpe allí. El doctor a partir de este momento comienza a prodigar exagerados cuidados a María y abandona su rutina por verla sana de nuevo. ¿Acaso el doctor pensaba que la muerte iba por ella? ¿El error fue entonces llevarse a Gubernaël? El buque fantasma pasa y quiere reclamar, envuelto en su clásico misterio, un timonel: la *épave* de Región puede estar envuelta en esta circunstancia absurda, fantástica y fatídica, pues, como apunta el doctor desde el presente, "Cuando la volví a ver al cabo de dos años, tapada por el velo, no pude menos de asociarla con aquella visita que me abordó bajo los olmos de la carretera" (136).

El futuro inmediato de María Timoner queda ligado, de algún modo, a este personaje y las referencias al misterioso encuentro parecen no sólo estar en la psique del doctor, sino venir a cuento cuando algunos momentos fundamentales de la novela se adentran en ese vislumbrar el instante inmóvil de la *épave*; sirva como ejemplo la narración de Marré Gamallo al perder la virginidad en la caja de la camioneta con el soldado alemán:

[...] el amor de aquel hombre me vino a demostrar que el tiempo puede no existir, fundido en su totalidad entre todos aquellos instantes que acuden en

tropel [...] todos los instantes pasados y futuros de ese largo y penoso proceso de formación de la mujer que se resumen, anticipan, actualizan y estallan cuando el hombre decide introducir la llama que robó al cielo [...], un momento a través del cual las estrellas de una noche de febrero y los crujidos de la madera y las sombras de los olmos de la carretera no forman parte de un mundo extraño, distante y hostil sino que constituyen el ornamento excepcional de ese presente fuera del tiempo donde un alma acrisola el orden pasajero del universo. (Benet, 1993: 304)

La fuerza de este momento es equiparable a un intento por suprimir el pasar del tiempo. A diferencia de cómo vive el espejismo el doctor, Marré ve en su experiencia la capacidad de, al introducirse esa llama, no considerar ajenos esos momentos (en los cuales están nombradas sospechosamente "las sombras de los olmos") que ponen en jaque los sentidos y la racionalidad, ni provenientes de un mundo extraño, ni distantes, ni hostiles, sino pertenecientes al "presente fuera del tiempo" en donde —y la frase tiene una complejidad que lleva de inmediato a la imagen poética— "el alma acrisola el orden pasajero del universo". El orden universal es pasajero, dura poco, no es fijo, y es desde el instante que el alma humana puede depurar y concentrar ese orden, como si se volviera al momento de la enunciación, al caos primigenio, ante lo cual Benson (1989) estipula que "En la perspectiva espiritual sólo existe un instante que es una representación fiel del fluir del tiempo, un presente eterno, mientras que la cronologización es una invención del hombre que no corresponde con la naturaleza de los hechos" (49).

En *Saúl ante Samuel* hay puntos análogos que pueden ejemplificar lo ya expuesto. La figura del primo Simón habla repetidamente de circunstancias que se hermanan con la concepción del instante y los extraños encuentros que se dan desde este terreno. En un fragmento de su largo monólogo (el monólogo de quien se habla a sí mismo en segunda persona) puede leerse lo siguiente:

[...] las muchas ocasiones en que te has dejado llevar por un espejismo semejante han creado en tu ánimo el hábito de un encuentro que cuanto más inverosímil se demuestra, más pendiente vives de él. [...] Ha dejado de ser un sueño, ya no es una palabra espontánea salida de las sombras y engendrada en el duermevela que hace coincidir las tinieblas con unas facciones añoradas, ni el inesperado acento de tu nombre con un timbre de voz que [...] sólo constituye el arranque de una composición que al no conservar nada de ello

renuncia a un origen distinto al germen que tú mismo cobijabas y ha puesto en movimiento tu latente y mórbida facultad de reconstruir una y siempre la misma estampa a partir de un minúsculo e involuntario estímulo. Has llevado tan lejos la educación de esa facultad que nada necesitas para reproducir la alucinación. (Benet, 1994: 114-115)

Esta advertencia la dice Simón al ver que uno de los hermanos se acerca a la casa. Las implicaciones de este hecho se engrandecen; por ello hace referencia al "espejismo", pues este encuentro se ha vislumbrado en la mente del narrador una y otra vez a partir de la estampa. Ahora que está por darse en la realidad, se abre ese instante desde el cual se llevan a cabo las reflexiones.

La inminencia de que lo imaginado de forma obsesiva cobrará materialidad, hace a Simón compararlo con el final del sueño y lo contrapone a la percepción alienada del duermevela para después describir la facultad "latente y mórbida" de reconstruir el instante de la estampa. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre construir un encuentro posible hacia el futuro, como lo es el encuentro con el hermano (cuestión que entra en el terreno de la especulación o la ficción/invencción), y "reproducir la alucinación", lo cual sería el extremo de la "educación de esa facultad" que puede traer al presente aquello que sólo sucedió en el estado febril de la imaginación.

Simón se debate, en su discurso, entre salir al encuentro o simplemente seguir oculto, hecho que se lleva a la reflexión hasta nombrar la zona límite que hay gracias al instante, como puede verse a continuación:

Sólo en la clausura encontrarás las razones para que una voluntad [...] se abra paso —a través del inmutable espectáculo que ofrece tu ventana— hacia el perpetuo limbo de tu inocencia, donde si no alcanzas a pasear con los fantasmas ni a dialogar con los desaparecidos al menos logras día tras día desentenderte de los vivos. Has invertido las cosas, sí, y si con ello has logrado quedarte a medio camino entre ambos mundos ¿para qué vas a abrir? [...] No abras, no llames a nadie. (Benet, 1994: 115)

Benet lleva al lector al límite mismo entre el misterio y la certidumbre. El discurso de Simón insta una cesura desde la cual reflexiona acerca de su propia circunstancia. La ventana encuentra entonces una significación como límite entre su existencia oculta dentro de la casa y la realidad externa de una Región de posguerra a la que sólo contempla desde aquel punto, pero que también responde a un "inmutable espectá-

culo", es decir, un exterior en el cual se ha cancelado la posibilidad de cambio, una imagen más de la inmovilidad, del estatismo.

Simón, gracias a su enclaustramiento, logra que su voluntad se "abra paso hacia el perpetuo limbo de su inocencia"; la referencia al "limbo" hace pensar nuevamente en un lugar límite o suspendido, en el cual su culpa puede dejar de existir. Su psique se encuentra en ese intersticio en donde no "alcanza a pasear con los fantasmas ni a dialogar con los desaparecidos", referencias a los muertos que se contraponen a esa especie de consuelo cuando se dice que aquello le permite, al menos, lograr "día tras día desentenderse de los vivos".

La existencia de Simón está suspendida entre el mundo de los muertos y el de los vivos, entre el pasado y el futuro, la ficción y la realidad; su discurso se inscribe en esa zona en la cual la misma novela ha declarado la existencia de Región: el instante. Hacia el final de la cita asegura: "has logrado quedarte a medio camino entre ambos mundos"; ¿pero es aquello un logro? El instante que su discurrir suspende, ese "estar en medio" de su propia existencia, no es sino otro fracaso más, una *épave* que se eleva a dimensiones más esperanzadoras cuando se le encuentran las bondades como discurso narrativo.

Otra figura relevante de la *épave* en *Saúl ante Samuel* aparece inserta casi al inicio de la "Segunda parte" del capítulo III, fragmento de la novela que consta de dos inmensos párrafos que abarcan 126 páginas. Salta a la vista esta imagen, que se abordará a continuación, por estar incrustada a partir de una yuxtaposición, pues el discurso de Simón gira en torno a la figura de uno de los hermanos y después se transforma en una especie de teorización impersonal que reflexiona acerca de un pacto de silencio, el cual

obliga a la renuncia plena de la palabra y acepta la existencia en un medio sordomudo, sin calificativos, porque es más tolerable soportar así el paso de miles de instantes idénticos incubados en el letargo que mantener en secreto un diálogo con las fuerzas ausentes o denunciar a cada momento los minúsculos cambios que se producen en un estado de permanente carencia. (Benet, 1994: 256)

Además de la referencia nuevamente al estatismo mediante la mención de los "instantes idénticos incubados en el letargo", poco más adelante, el discurso cambia de tono para volverse descriptivo de una imagen que transgrede la estructura narrativa y se vuelve hacia la estampa, pues Simón construye una imagen ambivalente, entre

estática y móvil, que se vincula directamente con la *épave* por tratarse del cadáver de una mujer en el fondo de un lago:

[...] Ávila, bajo el mar; y también su cuerpo incorrupto descansa en el fondo de un mar de amnesia, un somero lago a cuyas profundidades sólo llegan irisaciones de algas y destellos de topacio; una fauna insomne pasea de vez en cuando por encima de su desnudez, [...] y el aleteo de un poderoso y distante animal provoca una corriente apenas perceptible que mece suavemente sus cabellos entre los cuales y entre las axilas han hecho guardia unas malignas y enroscadas morenas [...], no una raya que sin tocarla al sobrenadar su vientre y descorrer los fugaces pliegues de su vuelo desnuda el desnudo que yace boca arriba [...]. (Benet, 1994: 257)

La primera imagen, breve y general, consiste en la visión de la ciudad de Ávila inundada por el mar, que comienza a adentrar al lector en un terreno ficticio extremo, pues Ávila es una ciudad ubicada cerca del centro de la península, sin mar alguno cerca. Pero Simón, de inmediato, renuncia a esta imagen y la usa sólo para ligar ese mar con un "mar de amnesia", donde descansa el "cuerpo incorrupto" que yace en un "somero lago", es decir, nada profundo comparado con el mar.

A partir de aquí la imagen se centra en lo visual, desde las "irisaciones" y los "destellos" hasta "la fauna insomne" que cuenta entre sus miembros, en este momento, a las morenas y a una raya. Existe un contraste entre la inmovilidad del cadáver y el dinamismo de los peces y, por ende, el movimiento involuntario de elementos del cuerpo de la mujer desnuda y, sobre todo, la forma en que para la fauna no es relevante su presencia y ha comenzado a ser una parte más de ese paisaje; y aunque Simón la use como eje central de su descripción, quiere enfatizar cómo su cuerpo ya no tiene función alguna como ser humano. Sin embargo, hay una voluntad concedida a este tipo de "tumba", como se apunta adelante:

Ha ido a elegir [...] una sepultura animada, un ámbito no contaminado por la reflexión ni por el recuerdo de ella, donde el primer y único impulso de vida se manifiesta sin pudor cuando una estrella se encarama por su sexo sin reparar en la cabellera de su pubis, acostumbrada a la caricia de esas ondulantes y enanas ovas que bailan en busca del oxígeno y saludan el paso de un escuadrón de gobios [...]. (Benet, 1994: 57)

Simón encuentra afortunada la elección de una sepultura ajena a la "reflexión" y el "recuerdo de ella", donde el pudor no existe, pues el mundo animal no tiene conciencia de las normas y leyes de la lógica humana; así encuadra la cercanía de la fauna con su sexo y obtiene como respuesta la imagen de las ovas bailando y saludando a la formación de gobios, caracterizados marcialmente. Sin embargo, la imagen, que hasta ahora ha referido elementos fácilmente imaginables con la memoria visual, se mueve hacia otra zona que tiene que ver con la superficie a través del movimiento de una burbuja:

Y de entre sus cabellos o de la comisura de los labios surgirá [...] una burbuja que ascenderá hacia la aérea memoria que la contempló y amó en vida, un empecinado y abotargado espíritu que aún sobrevuela las aguas pero que abrumado por la inundación no reparará en la llamada procedente de ese fondo donde descansan todas las almas sorprendidas por lo imprevisto, sus cuerpos esmaltados en el nácar de una muerte temprana. (Benet, 1994: 257)

Con este giro Benet hace que Simón lleve al lector del fondo de aquel lago a una hipotética superficie, pues la burbuja sube a la "aérea memoria que la contempló y amó en vida", en donde asombra la existencia de un espíritu "empecinado y abotargado" que sobrevuela las aguas; sin embargo, no se dará cuenta del llamado a través de la burbuja, con lo cual se deja conocer al lector una afirmación que parece ley por su constancia y seguridad al aseverarse que en ese fondo "descansan las almas sorprendidas por lo imprevisto", y agrega, además una imagen que ya ha dejado de estar sometida a la percepción usual, pues apela a un imaginar propio de lo poético (similar al uso de las imágenes que se generan en las vanguardias vinculadas al surrealismo), lo cual la hace distinguirse de entre lo anterior: "sus cuerpos esmaltados en el nácar de una muerte temprana". El esmalte nacarado es nuevamente una alusión a lo visual; no obstante, al anotarse que el "nácar" pertenece a "la muerte temprana", se adentra en un terreno donde la percepción cotidiana deja de ser operante y debe atenderse a otra lógica muy distinta de la racional.

Para finalizar la caracterización de la imagen del cadáver incorrupto, Simón agrega otro elemento más que contrasta nuevamente con lo construido anteriormente cuando menciona: "Tal vez también una lata de conservas vacía vendrá a caer dulcemente sobre su pecho para deslizarse entre su axila y ofrecer su borde mellado y cortante a unos labios que seguían esperando un beso cuando ya se había retirado la vida y sus sentidos" (257).

La presencia de la lata rompe completamente con el paisaje natural que se ha construido y también con la mención del espíritu sobrevolando la superficie; es un elemento que ancla y de alguna forma "enturbia" la pureza de aquella tumba, pues recuerda la contaminación, la modernidad, el consumismo; esto está en consonancia con el tono amenazante que tiene el objeto al "ofrecer su borde mellado y cortante", que podría mancillar aquel cuerpo incorruptible de quien murió esperando un beso y al que ahora sólo le queda recibir una herida. Así, esta estampa también puede leerse bajo los términos ya referidos de la *épave*, en su connotación temporal, pero también simbólica.

Conclusiones

La *épave* difumina los contornos y se convierte en un símbolo que descompone el esquema del umbral o de los límites que pudiera haber entre un ámbito y otro; se erige así como una figura del estar "en medio de dos"; no delimita ni deslinda, sino que confunde porque mezcla y deriva, destruye certezas e invita a la incertidumbre.

Dentro del discurso benetiano adquiere paradójico realce que la exactitud de las descripciones físicas o de los hechos, así como las tajantes afirmaciones abstractas (semejantes a leyes), borren los contornos de lo sucedido y coadyuven a la construcción de una narrativa que intenta erigirse desde una lógica diferente a la convencional, pues, como afirma el mismo Benet (1973):

La razón no tiene por qué gozar de una capacidad de censura omnímoda y —carente de veto— puede ser obligada a interrogarse acerca de los motivos de su incomprensión hasta llegar a descubrir la índole de sus fallos. Sólo después de una investigación cabal e infructuosa podrá obligar a la voluntad a renunciar a aquellos datos de su predilección —mucho más vigorosos y alentadores que los principios racionales—, que no parecen obedecer a ninguna norma ni encajar dentro del contexto previo. (54)

Por tanto, es necesario afirmar que el instante de la *épave* no se advierte como un mecanismo delimitante, sino como un recurso reconfigurador de los elementos que afecta, devolviéndolos a un todo que irrumpe para denotar la dislocación de la lógica racional; esta dislocación se contrapone entonces al movimiento del navío (la *aporía*) en el cual, por lo menos, había un principio de certidumbre con la distinción de los elementos pasados de los futuros por existir un movimiento hacia adelante y, por

tanto, la sensación de que una zona iba quedándose detrás. Con esta nueva configuración el deslinde es inoperante.

La *épave* no sólo simboliza la detención voluntaria o involuntaria del navío, sino la incapacidad retroactiva y absoluta de que continúe su camino; por tanto, se traduce en la imagen del trazar un punto una y otra vez sobre el anterior, de tal forma que es el mismo pero en otro instante, lo cual remite de forma inmediata al grueso trazo que implica la simultaneidad o la memoria de un momento recurrente, pero también a la detención de un mismo tiempo hasta que, incluso, la fugacidad del instante pueda ser declarada, pero sin dejar de estar en él.

Referencias bibliográficas

- ARNAL GELY, Anne-Marie. (2004). *Juan Benet y el Nouveau Roman*. Jaen: Universidad de Jaén.
- BENET, Juan. (1970). *Una meditación*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET, Juan. (1973). *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET, Juan. (1993). *Volverás a Región*. Barcelona: RBA.
- BENET, Juan. (1994). *Saúl ante Samuel*. Madrid: Cátedra.
- BENET, Juan. (1998). *Un viaje de invierno*. Madrid: Cátedra.
- BENSON, Ken. (1989). *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo.
- BENSON, Ken. (2000). "La memoria en ruinas. Narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet". *Anales del Instituto Iberoamericano (Nueva Época)*, (3-4), 21-56.
- CATELLI, Nora. (2015). *Juan Benet. Guerra y literatura*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- DELIBES, Miguel; MOLINA FOIX, Vicente; TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; MILLÁS, Juan José; ARMAS MARCELO, J. J.; CABALLERO BONALD, José Manuel; CASTELLÉ, José María; AYALA, M.; MARÍAS, Javier; GOYTISOLO, L.; CHAMORRO, E.; LANDERO, L.; LANG, L. (1993, 6 de enero). "Punta de lanza en la renovación de nuestra narrativa contemporánea". *ABC Sevilla*. 62-63.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto. (2018). "La creación literaria en los ensayos de Juan Benet". *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (855), 25-29.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (2010). *Cinco novelas en clave simbólica*. México: Alfaguara.

- GULLÓN, Germán. (1987). "El novelista como fabulador de la realidad: Mayoral, Merino, Guelbenzu...". En Ricardo Landeira y Luis González del Valle (eds.), *Nuevos y novísimos (algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60)*. Boulder Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies. 59-60.
- GULLÓN, Ricardo. (1994). *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza.
- KOFMAN, Sarah. (2012). *¿Cómo salir de ahí?* (Graciela Leguizamón, trad.). México: Editorial Me cayó el veinte. (Obra original publicada en 1983)
- LANGA PIZARRO, María del Mar. (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ DE CODES, Rosa María. (1982). "Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método crítico". *Quinto Centenario*, (3), 51-86.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. (1998). "Introducción". En Juan Benet, *Un viaje de invierno*. Madrid: Cátedra. 9-40.
- MOLINA FOIX, Vicente. (2007, 8 de octubre). "Juan Benet: la máquina de la memoria". *Claves de Razón Práctica*, (176), 56-58. <http://www.elboomeran.com/nuevo-contenido/1/juan-benet-la-maquina-de-la-memoria/>
- POE, Edgar Allan (2012 [1838]). *Complete Stories and Poems*. Nueva York: Doubleday.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1970). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1985). "La novela poemática y sus alrededores". *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 40(464-465). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-o/html/>
- SOBEJANO, Gonzalo. (1988). "La novela ensimismada (1980-1985)". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 1(1), 9-26. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-ensimismada-19801985-o/>
- SOBEJANO, Gonzalo. (2009). "Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 12 de mayo de 2019 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-de-la-novela-en-la-novela-espaola-ltima-martnsantos-benet-juan-y-luis-goytisolo-o/html/>

RESEÑAS

**Decir y no decir: una aproximación
sobre implicatura convencional.**

Reseña de FERNÁNDEZ RUIZ, Graciela. (2018).

***Decir sin decir: implicatura convencional
y expresiones que la generan en español.***

México: El Colegio de México.

ENRIQUE MELÉNDEZ ZARCO

Universidad Nacional Autónoma de México | México
zarcounam@gmail.com

Una de las figuras cuyas aportaciones ha ejercido un influjo central en la lingüística contemporánea y en el análisis del discurso es, sin duda, el filósofo Paul Grice, autor del ya célebre texto "Logic and Conversation", dictado en el marco de la serie de conferencias "William James" (1967) en la Universidad de Harvard. Sus aportaciones en el análisis del significado y la teoría de la conversación (o comunicación) constituyen hoy día un referente obligado entre los estudios especializados. Por tal motivo, mención especial merece su tratamiento en torno al concepto de *implicatura*, tratamiento que retoma y aplica tenaz y críticamente Graciela Fernández Ruiz en el libro *Decir sin decir* (2018), título que recuerda al clásico texto *Decir y no decir* (1972) de Oswald Ducrot.

El libro *Decir sin decir: implicatura convencional y expresiones que la generan en español*, cobijado por El Colegio de México a través del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, representa la posibilidad de acercarse a una noción importante, vigente y controvertida como lo es la *implicatura*, la cual lleva a la delimitación y reflexión de otros conceptos, tales como *implicatura convencional*, *implicatura conversacional*, *lo dicho*, *lo implicado*, todos ellos debida y ordenadamente tratados en la exposición que se desarrolla a lo largo de 312 páginas distribuidas en cinco capítulos y un epílogo.

La autora hace un énfasis particular en las categorías de *implicatura convencional* e *implicatura conversacional*, ya que frente a la atención que desde sus inicios ésta logró sobre aquélla, la *implicatura convencional* tuvo que conformarse con lo que Horn (2012) denominó "el papel de la hermanastra fea". De ahí que el propósito fundamental de *Decir sin decir* se enfoque justamente en subsanar la "escasez de estudios sobre implicatura convencional en español" (Fernández Ruiz, 2018: 14).

Si bien el estudio que aquí presenta Fernández Ruiz es, como se dijo, una aproximación a un tipo especial de implicatura, resulta sumamente valioso y orientador para los lectores, especialistas y no especialistas, el que se dedique el espacio pertinente para definir y explicar categorías que no solamente se vinculan directamente con la implicatura convencional, sino que además han supuesto toda clase de reacciones de parte de los estudiosos: desde aceptación y reconocimiento hasta divergencia y oposición, sin pasar por alto los malentendidos y confusiones que dichos planteamientos han recibido en sus diversos enfoques, como parte de su recepción (Fernández Ruiz, 2018).

En esta tónica, los tres primeros capítulos se abocan precisamente a despejar el camino de "abrojos" conceptuales sobre *implicatura convencional*, pero también sobre cuestiones concernientes a la definición del *significado* así como a la demarcación entre *lo dicho* y *lo implicado*, al tiempo que se ofrecen puntuales respuestas sobre las

distintas objeciones esgrimidas contra los razonamientos de Grice; ello a partir de una objetiva y juiciosa presentación de posturas que se van exponiendo y rebatiendo gradualmente a la luz de una perspectiva griceana.

Así pues, el primer capítulo, que lleva por título "La teoría del significado de Paul Grice", se dedica a señalar los distintos tipos de significados formulados con la finalidad de distinguir lo que se refiere al significado de una expresión, esto es, el significado de una palabra (*word meaning*) o el significado de una oración (*sentence meaning*), en contraste con el que el enunciador quiere decir al proferir una expresión (*utterer's meaning*), o con el que el enunciador dice (*says*) al articularla. Cada uno de estos significados, nos explica la autora, no están desvinculados los unos de los otros; de ahí que "Grice se preguntaba por el elemento con el cual todos ellos se relacionan de una u otra manera y que los hace susceptibles a ser llamados 'significado'" (Fernández Ruiz, 2018: 21). Ese elemento común, cohesionador, es la intención del hablante: lo que el hablante quiere decir. Ello abre el canal para discutir sobre conceptos relativos al *significado natural* y al *significado no natural*, al *significado del hablante* y al *significado de la oración*, al *significado total de un enunciado* y a la distinción entre *lo dicho* y *lo implicado*, y lo que la autora engloba bajo el título de "otras distinciones": *lo codificado* y *lo inferido*, *lo codificado* y *lo dicho*, *lo explícito* y *lo implícito*.

En efecto, una de las gentilezas que caracterizan la escritura de Fernández Ruiz es el carácter reiterativo de su exposición: consciente de la dificultad intelectual de las nociones que aborda, en *Decir sin decir* la definición de un término aparece oportunamente consignada en diversas partes de la obra toda vez que el problema tratado en el capítulo y subapartado en cuestión lo requiere. Por ello en el capítulo 2, intitulado "La implicatura convencional y distintos tipos de inferencia", se retoman las tres condiciones que determinan la categoría de *lo dicho*, no obstante haber sido señaladas en el primer capítulo. Así pues, retomando a Grice, *lo dicho* reúne tres aspectos principales: ser sistemático, ser veritativo y pertenecer a lo que el hablante quiso decir (Fernández Ruiz, 2018).

Lo anterior sirve de enlace para introducir lo respectivo al ámbito de la *inferencia*: "el acto (o resultado de ese acto) en el que se deriva un contenido a partir de otro" (citado en Fernández Ruiz, 2018), ello a propósito de la distinción que se establece entre las *inferencias lógicas*, muy ligadas éstas al *significado proposicional*, también llamado *significado veritativo*, *veritativo-condicional* o *referencial*, y las propiamente *lingüísticas*, las cuales se definen siguiendo la postura de García Fajardo: "Llamaremos 'inferencia lingüística' [...] a un contenido que se desprende del contenido explícito de una oración o de su uso en determinado contexto y que no forma parte del contenido proposicio-

nal" (citado en Fernández Ruiz, 2018). Gracias a esta diferenciación se determina que las implicaturas convencionales 1) se originan en el significado no veritativo de los términos, 2) tienen un valor de verdad que no influye en el valor de verdad del enunciado donde surge, 3) no son cancelables, 4) son separables y 5) no son cancelables pragmáticamente; mientras que las implicaturas conversacionales 1) pueden ser cancelables, 2) tienen un alto grado de no separabilidad, 3) no pertenecen al significado convencional (sistémico) de su expresión, 4) no influyen en el valor de verdad del enunciado en el que se originan, y 5) tienen un contenido con alto grado de indeterminación.

En el capítulo 3, "Objeciones a los planteamientos de Grice sobre la distinción dicho/implicado y su noción de implicatura convencional", se pone de manifiesto el notable interés que en los últimos 15 años ha suscitado el estudio de la implicatura convencional en el terreno académico. En este panorama coexisten, tal como afirma la estudiosa, posturas diversas con respecto a una o varias de las ideas de Paul Grice; en especial son motivo de cuestionamiento la distinción de *lo dicho/lo implicado*, su consideración en torno a la proposición contenida en un enunciado, a la dimensión psicológica de *lo dicho*, a la formulación sobre si *lo dicho* forma parte de *lo que el hablante quiso decir* y, desde luego, a su concepción de *implicatura convencional*. Entre las posturas que se presentan destacan las del contextualismo y el minimalismo, la de Kent Bach, la de Christopher Potts, la de la teoría de la argumentación en la lengua y la de la teoría de la relevancia, ésta última, como es sabido, heredera del pensamiento de Grice, aunque con sus particulares divergencias y anotaciones.

A partir del cuarto capítulo la autora presenta una propuesta de metodología para identificar estructuras generadoras de implicatura convencional para así posteriormente ponerla en práctica con base en la selección de ocho expresiones del español que, a su juicio, las originan. De esta manera, el lector puede tener ante sí la oportunidad de vislumbrar la actualidad de la teoría presentada en los capítulos precedentes a la luz de la selección de ejemplos cabalmente explicados.

Así, el capítulo 4, denominado "Metodología para el análisis de implicatura convencional", explica el conjunto de pruebas que tienen su base en las características que Grice presentó en diversos escritos sobre implicatura convencional. Estas pruebas o controles, que Fernández Ruiz llama "de sistematicidad, intervención veritativa, cancelabilidad, separabilidad y no calculabilidad pragmática" (Fernández Ruiz, 2018: 151), son contempladas para considerar si una expresión conjunta los rasgos definitorios de una implicatura convencional. Sin embargo, la autora es absolutamente honesta cuando se refiere a la no siempre sencilla identificación de tales rasgos y a las decisiones tomadas para superarlo:

Cabe señalar que no todas las características que Grice atribuyó a la implicatura convencional se presentan de igual manera a una prueba o control formal, ni todas pueden diagnosticarse con la misma certeza; sin embargo todas han sido consideradas de una u otra forma, ya sea en la etapa previa al análisis de expresiones que presenta, ya sea en los resultados que ahí se muestran. No obstante, es sobre todo cierta combinación de pruebas las que resultan decisivas para distinguir las implicaturas convencionales de otros contenidos. (Fernández Ruiz, 2018: 152)

Es justamente por esta razón que el análisis que se realiza en *Decir sin decir* se centra en aquellas características que distinguen la implicatura convencional de otro tipo de contenidos con los cuales podría producirse algún tipo de confusión, a saber, la *presuposición*, la *implicatura conversacional* y el *contenido veritativo condicional del enunciado*. Para tal efecto, se ponen a prueba transcripciones de discursos pronunciados durante dos procesos penales ante jurado popular, en los años veinte del siglo pasado en la Ciudad de México: el proceso contra Nydia Camargo Rubín, y el proceso contra José de León Toral y Concepción Acevedo y de la Llata. Del primero se toma en cuenta el discurso en defensa de la acusada, el cual pronuncia Querido Moheno; del segundo, el total de los textos en su forma íntegra, tanto de la defensa, a cargo de Demetrio Sodi y Fernando Ortega, como el de la acusación, a cargo de Enrique Medina y Ezequiel Padilla. Asimismo, como corpus complementario, se incluyen ejemplos de implicatura obtenidos de suplementos como *El Universal*, *La Jornada*, *Entrepreneur*, *Istmo*, *Revista del Pensamiento Actual* y *Nuevo Criterio*, además de casos excepcionales sobre periódicos y revistas pertenecientes al *Corpus de referencia del español actual* (CREA).

El último capítulo, "Análisis de expresiones generadoras de implicatura convencional", se centra en el estudio de ocho expresiones generadoras de implicatura convencional, agrupadas en tres rubros: 1) contraargumentativo: *aunque, pero, no obstante, sin embargo*; 2) culminativo: *hasta, incluso, ni siquiera*; 3) consecutivo: *tan/tanto(s) tanta(s)... que*. Como parte de la revisión de cada una de dichas expresiones, Fernández Ruiz muestra consistentemente, desde el inicio y a medida que avanza el capítulo, los cuatro elementos considerados para este objetivo:

1. Una nota sobre la descripción que las gramáticas ofrecen de esa expresión.
2. Una explicación de la hipótesis sobre el significado instruccional que, dentro del significado total del término, origina la inferencia analizada.
3. El estatus de las entidades relacionadas por el término en cuestión.

4. El estatus semántico de la inferencia que surge al seguir la instrucción del significado de la expresión analizada. (Fernández Ruiz, 2018: 181)

De este modo y acorde a la consistencia presente en la exposición de la teoría y la explicación de los hallazgos ubicados, se incluye un apartado "A modo de epílogo" que rescata el espíritu y las intenciones del libro, las fuentes y metodología seguidas, a la vez que se ofrece una mirada crítica sobre las aportaciones y recepción de las ideas de Paul Grice, las cuales, en efecto, han incido en la comprensión (o no) de su pensamiento.

En suma, el libro *Decir sin decir: implicatura convencional y expresiones que la generan en español* es, por supuesto, un texto serio, sistemático, que recoge parte de las contribuciones de Paul Grice, las cuales han revolucionado los estudios lingüísticos y discursivos actuales. La obra de Fernández Ruiz no es únicamente una llana y simple exposición de planteamientos sobre implicatura convencional; hay en sus páginas una visible y atinada criba y crítica de datos que posibilitan su aplicación a actos concretos de habla, codificados en lengua española. El nutrido panorama del estado de la cuestión que se presenta en el desarrollo del texto, la alusión a fuentes directas, el rigor y la claridad en la argumentación y en la selección y análisis de los ejemplos, aunado a la franqueza en la escritura al referir temas que no encuentran fácil respuesta, hacen constatar el carácter plenamente académico y formal de *Decir sin decir*, y brinda absoluta confianza a todos los interesados en este campo, del que aún resta mucho por indagar.

Referencias bibliográficas

- DUCROT, Oswald. (1982 [1972]). *Decir y no decir*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Graciela. (2018). *Decir sin decir: implicatura convencional y expresiones que la generan en español*. México: El Colegio de México.
- GRICE, Paul. (1978 [1967]). "Logic and Conversation". En Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*. Nueva York: Academic Press. 41-58.
- HORN, Laurence R. (2012). *Implying and Inferring*. En Keth Allan y Kasia Jaszczolt (eds.), *The Cambridge Handbook of Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press. 69-86.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus de referencia del español actual*. (CREA). <http://www.rae.es>

**Géneros para la conversación pública:
el diálogo y la carta.**

Reseña de OZUNA CASTAÑEDA, Mariana. (2018).

***La forma de las ideas. Géneros literarios
en la folletería. Nueva España 1808-1820.***

**México: Universidad Nacional Autónoma
de México; Trama Editorial.**

ESTHER MARTÍNEZ LUNA

Universidad Nacional Autónoma de México | México
mlesther@unam.mx

Desde hace algunos años, la profesora Mariana Ozuna Castañeda se ha dedicado a estudiar los llamados *géneros menores* como manifestaciones literarias de las primeras décadas del siglo XIX en México. En virtud de ello, *La forma de las ideas. Géneros literarios en la folletería. Nueva España 1808-1820* es resultado de un prolongado trabajo que tuvo su gestación durante una estancia posdoctoral llevada a cabo en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, en particular, en los acervos de la Colección Lafragua. Esta afortunada experiencia le permitió a Ozuna Castañeda revisar documentos de muy diversa índole, pero sobre todo familiarizarse con los abundantes folletos que circularon en la época.

La obra que nos ocupa centra su estudio en dos géneros literarios que fueron practicados ampliamente durante las primeras décadas del siglo XIX en México; me refiero a la carta y el diálogo. Estos géneros supusieron la forma idónea para moralizar y educar a los lectores en una multiplicidad de temas. Si bien la práctica de estos géneros se remonta muchos siglos atrás, la peculiaridad que los hace objeto de estudio, en el periodo del que venimos hablando, es que dejan las aulas universitarias o las gavetas de eclesiásticos y eruditos para insertarse en el espacio público, al impregnarse de una fuerte carga de oralidad y circular en forma de folletos. La investigación de Ozuna Castañeda abarca una etapa tensa y conflictiva en las relaciones entre México y España, cuyos años corren de 1808 a 1820, periodo en el que fueron publicados un notable número de diálogos y cartas, tanto anónimas como signadas por alguna pluma destacada. En ese sentido, los textos que estudia la profesora muestran un importante arco de modificaciones y sucesos que determinaron cambios sociales, políticos y económicos en ambos países; entre estos sucesos se encuentran la invasión napoleónica a la península, la guerra de Independencia de nuestro país, la constitución de las Cortes de Cádiz, el regreso de Fernando VII al trono y, finalmente, la Constitución de 1820. Con base en estos conflictivos sucesos, la autora se da a la tarea de señalar la función editorial y de plataforma de comunicación que desempeñaron estos folletos al ser fundamentalmente propagandísticos, de escasa duración y ligados a coyunturas conflictivas de índole social, política e ideológica. En este sentido, la autora se demora en "indicar las ventajas retóricas de tales géneros textuales" (Ozuna Castañeda, 2018: 28) y las implicaciones a que condujo escribir cartas y diálogos en los albores del siglo XIX mexicano.

La forma de las ideas... es un libro que está dividido en cuatro apartados: "Diálogo y carta", "La mediación de los géneros", "La materia de las ideas: el folleto" y "Lo auro-ral en la palabra ficticia", además de venir acompañado de un muy útil CD que contiene una selección de 50 folletos hasta ahora inéditos. La autora, para la transcripción y

anotación de dichos documentos, contó con la valiosa colaboración de Jessica Gómez y Michelle Trujillo.

La pregunta inicial que formula Ozuna Castañeda para dar curso a su investigación es: "¿Para qué estudiar dentro de los parámetros literarios los diálogos y cartas publicados en forma de folleto durante las dos primeras décadas del siglo XIX mexicano?" (2018: 29). Entre las respuestas que brinda, en primer lugar se encuentra conocer la indiscutible importancia de este tipo de literatura por su "temática y [por su] función social [propia de la] literatura de combate" (Ozuna Castañeda, 2018: 35); en segundo, destacar que, aunque hoy se les consideren géneros menores, la carta y el diálogo fueron moldes importantes para ensayar lo que después vendría a ser la novela y, finalmente, explicar a un lector poco familiarizado con el periodo que esta "literatura de combate o controversia", junto con su carácter didáctico y de difusión, se encuentra muy lejos de ser lo que hoy en día reconocemos bajo el estatuto de literario.

Es así que *La forma de las ideas...* define la epístola y el diálogo como actos comunicativos cuyo lugar natural es la oralidad; asimismo, la obra explica que el carácter ficcional de estos géneros contribuye a la inserción de la folletería en el debate público. En ese sentido, nos encontramos con ejemplos como el "Diálogo patriótico" de Mariano Beristáin y Souza,¹ el "Diálogo Casero. El aguador, la cocinera y el insurgente" y el diálogo "Camilo y Mariquita",² que le sirven a la autora para mostrar cómo estos textos, a partir de la elaboración de ciertas preguntas retóricas, crean contrapuntos que van construyendo la conversación entre los personajes, cuya identidad particular nos muestra un abanico de actores sociales y sus respectivas opiniones en momentos álgidos de la historia. Por ello, Ozuna Castañeda analiza el contenido temático particular de los textos, pero también los compara entre ellos mismos para enfatizar su diversidad o para conocer en qué puntos convergen. En palabras de la propia autora: "El diálogo ya no se escribe para indagar en grandes verdades, sino para *interrogar lo inmediato*, generando en su uso una forma de conocer y un tipo de conocimiento sobre *la actualidad compartida*" (Ozuna Castañeda, 2018: 62).

Por su parte, la carta, como es natural, se constituye a partir de otras herramientas estructurales y retóricas —ahora en vez de hablar de interlocutores se hablará de remitente y destinatarios—, pero su rasgo distintivo lo encontraremos en la subjeti-

¹ Este diálogo fue tomado, como la misma autora lo señala, de Hernández y Dávalos (s. f.).

² Estos dos ejemplos proceden de la Colección Lafragua y son materiales rescatados por la autora.

vidad que expresa el propio yo del narrador.³ Sumemos, además, que las cartas publicadas en forma de folleto tendrán un acusado carácter político. En consecuencia, este género textual estudiado por Ozuna Castañeda expondrá la temperatura social y los puntos de conflicto. Algunas veces, incluso, las cartas se convertirán, a pesar de ellas, en verdaderas arengas. En ese sentido, "Carta de la madre del emperador Napoleón I dirigida a su hijo desde Roma, e interceptada, traducida del Italiano", o su consecuente respuesta "Contestación que Napoleón I, intruso emperador de los franceses hace a la carta de su madre...", "El Anti-hidalgo" o las cartas de Fernández de Lizardi publicadas en su periódico *El Pensador Mexicano* serán motivo de análisis para comprender cómo estos textos ficticios crearán polémica al "tergiversar" la realidad o adaptarla a los intereses de su redactor y su postura política. Caso aparte son las famosas "Cartas de un americano a El Español" de fray Servando Teresa de Mier, "más cercanas a los discursos de combate que estudió Angenot, y por momentos semejantes al ensayo, donde un sujeto que piensa da cuenta de ese mismo pensar en la escritura (Ozuna Castañeda, 2018: 82).

La forma de las ideas. Géneros literarios en la folletería. Nueva España 1808-1820 está escrito con claridad y con un lenguaje accesible para un público no especializado. Cabe destacar que Ozuna Castañeda sigue de cerca y apoya sus dichos en teóricos que se han dedicado a reflexionar ampliamente las características y funciones del diálogo y la carta en autores y periodos que van desde la Antigüedad clásica, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta llegar a la Modernidad. Pero también su interpretación de la folletería se apropia de los esquemas de comprensión contruidos por estudiosos ampliamente difundidos del mundo del impreso y de la historia cultural, como Roger Chartier o Benedict Anderson. En ese sentido, la estudiosa sigue muy de cerca la tradición de los estudios anglosajones, así como los franceses, dejando en un plano secundario los acercamientos teóricos y metodológicos de la tradición hispánica, en donde existe también una abundante bibliografía sobre el estudio de los géneros menores practicados en los impresos del setecientos y principios del siglo XIX.

Finalmente, recordemos que la folletería tuvo una gran circulación después de 1810, a pesar de la censura a la que fueron sometidos este tipo de impresos, pues su aparición contribuyó a configurar el debate social, político y cultural en nuestro país.

³ Recordemos que la redacción de cartas tuvo un auge tan espectacular que, durante el siglo XVIII, se publicaron abundantes manuales que explicaban con lujo de detalle cómo escribir diferentes tipos de epístolas, según las necesidades sociales y emotivas de cada persona. Así mismo, actualmente existe una amplia bibliografía que se dedica a señalar las diferencias entre carta y epístola.

Su estudio en cuanto a las adaptaciones, transferencias o a las expresiones textuales propias resulta destacable. Por ello, no dudo en decir que *La forma de las ideas. Géneros literarios en la folletería. Nueva España 1808-1820* es una obra que continúa los trabajos emprendidos por Nicole Giron, interesada en el rescate y estudio de la folletería mexicana.

Referencias bibliográficas

- HERNÁNDEZ Y DÁVALOS, Juan E. (s. f.). *Colección de documentos para la historia de la guerra de independencia de México de 1808 a 1821* (catálogo en línea). Recuperado el 12 de enero de 2020 de <http://www.pim.unam.mx/catalogos/juanhdzc.html>
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana. (2018). *La forma de las ideas. Géneros literarios en la folletería. Nueva España 1808-1820*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Trama Editorial.

