

el raptodeeuropa

“El Quijote”. Nombrar lo imaginario

Salidas de caverna: Montesinos JOSE LUIS VILLACAÑAS

La hacienda de Sancho AMPARO MEDINA-BOCOS

Madame Bovary a la sombra de “El Quijote” JAVIER MOSCOSO

Don Quijote en Chevengur FERNANDO CONDE

Muerte en Canadá. Alistair MacLeod y las desventuras
de la etnicidad (2ª Parte) TOM NAIRN

Más allá de la biopolítica SONIA ARRIBAS



el raptodeeuropa



DIRECCIÓN:

Cristina Santamarina • direccion@elraptodeeuropa.com

EDICIÓN:

Patricia Piñero • editor@elraptodeeuropa.com

CONSEJO EDITORIAL:

Gonzalo Abril	Miguel Ángel San José
Fernando Conde	Carlos Thiebaut
Dolores Larumbe	José García Vázquez
José Miguel Marinas	

CONSEJO ASESOR:

Jorge Acanda (La Habana)	Luisa Martín Rojo
Luis X. Álvarez	Francesco Morace (Milán)
Barbara Cassin (París)	Luis Otero
Norberto Chaves	Carlos Pereda (México DF)
Milagros Cid	Ildefonso Rodríguez
Carlos Costa (São Paulo)	Maria Salamone (Roma)
Xavier Delpierre (Londres)	Nelly Schnaith
Antonio Gamoneda	Muniz Sodré (Rio de Janeiro)
Ignacio Gárate (Burdeos)	Zoltán Szankay (Bremen)
Luis García Soto	Ronald M. Turnbull (Glasgow)
Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires)	Amelia Valcarcel
Daniel Martín (Massachusetts)	Françoise Wuilmart (Bruselas)

© ILUSTRACIONES:

Páginas 1, 4, 5 y portada © Jacobo Pérez-Enciso

DISEÑO Y MAQUETA:

Miguel San José Romano [Calamar]

© Calamar Edición y Diseño, S.L.

EDICIÓN, ADMINISTRACIÓN, PUBLICIDAD Y SUSCRIPCIONES:

C/ Gran Vía, 69. Oficina 412. 28013 Madrid
Tel.: 91 548 77 47 • Fax: 91 548 77 48
info@calamarediciones.com • www.calamarediciones.com

DISTRIBUCIÓN:

Logintegral 2000 S.A.U.
C/ Saturnino Calleja, 7. 28002 Madrid
Tel.: 91 586 44 10. Fax: 91 586 008
logintegral@logintegral.com

ISSN: 1695-5161

DEPÓSITO LEGAL: M-50.843-2002

El Rapto de Europa no se hace responsable de las opiniones vertidas por sus colaboradores.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, sin autorización firmada de la empresa editora.

El Rapto de Europa cuenta con una página en internet donde se publican de forma habitual los sumarios y parte de los contenidos de la revista:

www.elraptodeeuropa.com

El Rapto de Europa
pertenece a:



ASOCIACIÓN DE REVISTAS
CULTURALES DE ESPAÑA



FEDERACION IBEROAMERICANA
DE REVISTAS CULTURALES



Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores

1. Monografía

El acontecimiento • *Editorial* • PÁG. 5

Salidas de caverna: Montesinos • *José Luis Villacañas Berlanga* • PÁG. 7

La hacienda de Sancho. Sobre los refranes en *El Quijote* • *Amparo Medina-Bocos* • PÁG. 23

Madame Bovary a la sombra de *El Quijote* • *Javier Moscoso* • PÁG. 31

Don Quijote en Chevengur. Principio y fin
del héroe (literario) moderno • *Fernando Conde* • PÁG. 43

2. Raptos

Muerte en Canadá. Alistair MacLeod
y las desventuras de la etnicidad (2ª parte) • *Tom Nairn* • PÁG. 53

La dramaturgia futurista o la voz conquistada del público • *Llanos Gómez* • PÁG. 63

Más allá de la Biopolítica • *Sonia Arribas* • PÁG. 69

3. Poéticas

¿Quién es Dulcinea? • *Daniel Martín* • PÁG. 81

¿Dónde vais que hace frío, tan de mañana? • *Jorge Binaghi* • PÁG. 89

4. Lecturas

Diferencias, vertidos, andurriales... • *José García Vázquez* • PÁG. 93

Quijotadas • *César Díaz* • PÁG. 100

El orden y la confusión • *Mariano Peyrou* • PÁG. 102

5. Cuaderno de bitácora

Cuaderno de Patzcuaro. Notas de viaje • *Javier Escaned* • PÁG. 106



1

Monografía

El acontecimiento

El grupo músico-humorístico Les Luthiers dice en alguna de sus parodias que “... *un libro si no está escrito, es como que le falta algo...*” y no carecen de razón. Por suerte para nosotros, muchos libros se han escrito y muchos de éstos –no todos– han sido editados. Este año celebramos los cuatrocientos años de la primera edición de *El Quijote* y el hecho es todo un acontecimiento. En tiempos de titubeos experienciales en la ciencia y en la tecnología, pero también en las creencias y en los deseos, en las instituciones y en las convicciones, volver a leer un texto editado hace cuatro siglos, hacerlo de manera colectiva y, sobre todo, seguir construyendo interpretaciones y proponiendo perspectivas sobre él, significa más que celebrar un acontecimiento, construirlo. Algo de bestial tiene *El Quijote* para seguir siendo una obra apasionada, más que apasionante, capaz de otorgar significados a la peculiaridad de cada uno de nuestros presentes, pero también a este mundo post esperanzado que habitamos, lo que equivale a decir, sin miramientos, que hay alguna forma de palabra capaz de atravesar la intemporalidad de todas las vivencias, la pequeñez de todas nuestras historias deseadas. Y es, –lo decimos sin pudor–, un acontecimiento bestial, porque lo que verdaderamente conmemoramos es la puesta en forma de la máquina de hacer metáforas, esa misma que es la única capaz de dar cuenta de la urgencia de nombrar las infinitas posibilidades de lo imaginario que se abren

siempre, antes y ahora y, también mañana más allá de todas las realidades habitadas.

La metáfora de las metáforas que inaugura Cervantes con su Quijote es ver sin necesidad de abrir los ojos, soñar sin estar dormido, atravesar territorios sin moverse del asiento, creer más allá de cualquier fe, construir sin más materia que la palabra y aventurarse, –y aventurarnos– en el interminable universo del alfabeto. Dice *El Quijote*: “*Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe*” (*Quijote*, I, 47). Lo inverosímil y la mimesis, dos misterios de la cultura de Occidente están propuestos aquí por sus adversos y están llevados a escena para dar buena cuenta de un ejercicio nunca suficientemente ensayado en la historia de la literatura: las siempre inacabadas posibilidades de la libertad imaginativa. Porque *El Quijote* ha sido y sigue siendo una gran transgresión de las figuras definitivas, de cualquier epicentro denotativo que confunda la amenaza gigantesca de las adversidades del alma con unos austeros y apacibles molinos de viento.

Salidas de caverna: Montesinos

José Luis Villacañas Berlanga

Catedrático de Filosofía. Universidad de Murcia

Parodias

Frente a un análisis de *El Quijote* en clave de restauración de una España en decadencia, propia de los intelectuales de fin de siglo, el autor propone "la Cueva de Montesinos" como un pasaje clave desde el que reinterpretar la totalidad de la novela.

La cueva es el lugar simbólico donde habitan los sueños y se encierra la locura; es el lugar de lo imaginario, en donde el hombre gusta de hundirse y del que el empeño ilustrado se obstina autoritariamente en alejarlo; de este combate sabe y habla el pensamiento occidental.

Pero, frente al principio de realidad que se asoma al sueño como impotencia y pobreza, surge la "deuda". Y es esa "deuda" la que nutre la historia completa del *Quijote*. Una deuda insuperable, origen del esfuerzo humano, de la melancolía e incluso de la locura.

Entre el principio de realidad en el que viven los pequeños héroes cotidianos, y los sueños de don Quijote hay una cuerda que sujeta a éste al mundo comunitario: "...ellos traman la novela de la vida para que el loco no la viva en la oscuridad de su soledad".

Los españoles, cuando hablamos del *Quijote*, nos dejamos llevar por la megalomanía. Sin duda, el *Quijote* es un acontecimiento mundial. Ganivet, Menéndez Pelayo, Unamuno, Ortega, Maeztu, Ramiro Ledesma, sus intérpretes, pensaban adquirir una igual relevancia al medirse con la obra literaria española que había ofrecido algo decisivo a la humanidad entera. De hallar la clave del *Quijote* dependía el destino de España, su regeneración y su futuro. Y no sólo de España: el destino mismo de Europa estaba en juego. Encontrar las fibras existenciales del héroe cervantino no sólo ofrecía una experiencia de la esencia de la humanidad, sino que nos devolvía las energías apropiadas para las empresas del futuro, ese que debía construirse tras el pesimismo finisecular. Don Quijote contra el nihilismo europeo. Esa fue la cuestión.

Esta conclusión expresa, según creo, la esencia del movimiento intelectual español de los últimos cien años. Si escuchamos bien, la frase nos resulta altisonante, a la manera de las frases del personaje don Quijote. Así que la inclinación a la megalomanía de los comentaristas del *Quijote* integra una actitud más bien paródica del héroe objeto de interpretación. Mi ensayo quiere sugerir, con ciertas dudas, que así entendido, el movimiento intelectual español es la historia de un maletendido. Interpretar una obra como *Don Quijote* cediendo a las pulsiones de la megalomanía es, desde luego, una infidelidad.

Sin embargo, no podemos considerar este movimiento inexplicable. Instalados en una situación depresiva, los intelectuales españoles compartían con el héroe de Cervantes el anhelo de una edad de oro en la que el presente no se supiera distante del ideal. La decadencia moral y política

del país era el supuesto del héroe. Aquí, en esa decadencia compartida, y en la necesidad de una respuesta heroica, se encontraban los elementos de la parodia, que en el caso de Unamuno resultó tan extrema como disparatada. En todo el movimiento intelectual protagonizado por la cultura española del último siglo se animó a la heroicidad como respuesta a la decadencia, pero sobre todo se renovó la figura del héroe regenerador como escritor y ensayista. Un escritor carismático contra la decadencia: esa fue la nueva figura del caballero.

El escritor se vio entonces como don Quijote redivivo que debía regenerar España, rescatarla del poder perverso que la mantenía encantada en un sueño de siglos, hacerla regresar a su figura prístina, tal y como fue contemplada en su edad dorada. Zambrano pudo llamar a su España—República la verdadera Dulcinea. Ella habló desde el delirio que se sabía hermano de la locura del enamorado don Quijote. Como él, se consoló al verla en un instante, y luego apeló al poder encantador y soberano de la historia. Aquí la mimesis se aplicó hasta a los últimos detalles, y por eso es propiamente parodia y no repetición, mimo y no praxis. Pues una parodia no es sino una mimesis que lo imita todo excepto el punto central. Lo que hace dudosamente rescatable el movimiento intelectual español para una inteligencia crítica procede de este aspecto fallido de su imitación.

Los ensayistas españoles se vieron como héroes en medio del erial de España y no reflexionaron sobre la índole de su escritura y su relación con lo heroico. Al fin y al cabo ellos eran ante todo escritores. Antes de lanzarse a enmendar los entuertos de España, podrían haberse preguntado por las raíces de la escritura misma, por la función de la literatura, y por el gesto, que en todo caso hacían, de repetir a Cervantes. Don Miguel de Cervantes Saavedra fue visto como escritor heroico en medio de una España insomne, que resis-

tía la losa de su decadencia. Ese fue el imaginario común de todos ellos.

¿Cómo no ceder a las pulsiones megalómanas al escribir sobre el *Quijote*? Desde luego, habría sido preciso seguir el ejemplo de Cervantes, que, a fin de cuentas un paisano socarrón, jamás renuncia a la idea de que el verdadero mérito reside en un tal Cide Hamete Benengeli, un escritor a quien llama a la vez manchego y moro. Don Quijote es otra cosa: todo el rumor de su nombre alienta su megalomanía, refleja la grandeza de su camino, la nitidez de su fama, la esperanza de su meta, la gloria de su nombre. La fama desnuda, que no repara en el motivo, refuerza la paranoia del héroe. Cervantes, conocedor realista del mundo, y de la eficacia de su escritura, casi se borra como autor y se limita a registrar con naturalidad que le hayan salido tantos imitadores. El movimiento intelectual español está lleno de egos gigantes, rocosos, paródicos.

En juego está, desde luego, la reflexión sobre la literatura. Si los ensayistas españoles a lo Ortega, Maeztu, Azaña, Araquistain, Ledesma, Zambrano, se hubieran hecho la pregunta: ¿qué hacemos cuando escribimos? se habrían contestado al instante: salvar a España. Si Cervantes se hubiera preguntado: ¿Dios mío, qué estoy haciendo cuando escribo el *Quijote*?, podría haber dicho algo parecido a esto: dejo trabajar la imaginativa. Los ensayistas españoles también lo hacían, pero dotaban a sus episodios psíquicos de una relevancia ontológica. España era algo cuya salvación tenía que ver con sus ocurrencias. Al hacerlo, se parecían más a don Quijote que a Cervantes, quien era muy consciente del juego de la literatura que se traía entre manos y de lo que significaba perseguir los meandros de la imaginación. No ceder a la megalomanía cuando se habla del *Quijote* impone, por ello, no perder de vista la lógica y el trabajo de la imaginación aplicada a la figura del héroe. El antídoto básico

contra la megalomanía es una imaginación consciente de su propio juego. Quizá esta es la enseñanza más profunda de la crítica de Immanuel Kant.

2. La crítica científica

La imaginativa, dice Huarte de San Juan invocando a Aristóteles, “es libre para imaginar lo que quisiere”. Mucho antes de que Novalis expusiera en su *Enrique de Ofterdingen* la tesis romántica –en rigor procedía de Schlegel– de que la imaginación era la magia del mundo, que hacía relativos tiempos y espacios, la preceptiva de la época de Cervantes sabía que la imaginación exhibía una flexibilidad que iba más allá de la existencia objetiva². Al conocer esta posibilidad continua del imaginar, el hombre moderno se impuso el duro trabajo de disciplinarla. Dos de esos trabajos posibles fueron los específicamente españoles. Su especificidad procede de su dependencia del saber clásico. Este ya era consciente desde Platón de la versatilidad de la imaginación. La ciencia médica del tiempo de Cervantes, siguiéndolo, sabía que la imaginativa podía trabajar para la parte irascible del alma o para la racional. Sin ninguna duda, Loyola puso la imaginación al servicio de lo que entendía por contemplación racional. Para ello, utilizó la vieja tradición de la *Vita Christi* al servicio de una concentración de la imaginación en la pasión de Cristo. Cervantes, que hacía literatura profana –algo que tenía su importancia en la época–, sabía que el otro juego consistía en poner la imaginación al servicio de la parte irascible. Para ello utilizó de manera intensa otra tradición literaria, no menos fuerte que la de Loyola, la

de los libros de caballerías. La diferencia entre los dos hombres se puede cifrar con precisión al decir que uno realiza esa apropiación de las *Vitae Christi* para reeditar una militancia religiosa moderna, mientras el segundo se apropia de esa literatura profana a los efectos de un distanciamiento radical de la misma. Última *Vita Christi*, los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio permiten que aquella tradición medieval se desplace con eficacia a la modernidad. Último libro de caballería, el *Quijote* cierra la serie medieval hasta que la primera crisis de la modernidad burguesa reedite el sentido heroico de la vida, con *Enrique von Ofterdingen*.

Lo que permitió a Loyola reactivar el sentido de la piedad medieval en una nueva militancia global –la tesis es de Alberto Moreiras– fue efecto de una concentración vital en la que las imágenes de la pasión de Cristo ocupaban la actividad psíquica por completo, impidiendo cualquier asalto del Enemigo, con sus juegos deleitable de imágenes. Lo que permitió a Cervantes distanciarse respecto a los juegos de la imaginación de los libros de caballerías fue, primero, la cesión radical ante ellos, hasta el punto de que penetraran la vida de un hombre por entero y, segundo, la investigación de su verosimilitud psíquica. A través de una firme disciplina y ejercicio, vincula Loyola la imaginación al Vía Crucis de Cristo. A través de una liberalización general de la imaginación del caballero nos conduce Cervantes a investigar el secreto que anima esa misma fantasía. El sentido de la locura del Quijote aspira a dejar libres todos los síntomas y, por medio de la productividad continua de su imaginación, intenta no sólo explicarnos la emergencia del héroe, sino hallar la senda

¹ *Examen de ingenios para las ciencias*, p. 135. Recuérdese que ya en el primer capítulo del Quijote, se confiesa que ni el propio Aristóteles, en caso de que resucitase, podría explicar la enfermedad y la locura de nuestro personaje. *Quijote*, 1, 1, 29.

² Pinciano, un médico y preceptista, de la época de Cervantes, dijo de ella: “No atiende la imaginación a las especies verdaderas, mas finge otras nuevas, y acerca de ellas obra de mil maneras: unas veces, las finge simples; otras las compone porque abraza las especies pasadas, presentes y futuras”. *Philosophia Antigua Poética*. Ed. de Carballo Picazo. Madrid, 1953. 1, p. 47. Alonso López Pinciano fue médico de la emperatriz y tradujo a Hipócrates y Tucídides. Nació en Valladolid en 1547 y murió en 1627.

de la salud en el mundo. Simbólicamente, Cervantes nos ha llevado a la cueva de Montesinos y nos muestra al mismo tiempo su salida.

La doble dirección funcional de la imaginación hizo complementarias y convergentes las obras de Loyola y de Cervantes, las dos centradas en la posición de militantes, de caballeros, de soldados. Pero esta tesis era convencional en la época. Escuchemos a Huarte: *“Y si alguno se pone a considerar y meditar la injuria que otro le ha hecho, luego se sube el calor natural y toda la sangre al corazón y fortifica la facultad irascible y debilita la racional; y si pasa la consideración a que Dios manda perdonar las injurias y hacer bien a nuestros enemigos, y al premio que da por ello, vase todo el calor natural y sangre a la cabeza y fortifica la facultad racional y debilita la irascible. Y así, estando en nuestra elección fortificar con la imaginativa la potencia que quisiéramos, con razón somos premiados cuando fortificamos la racional y debilitamos la irascible, y con justa causa somos culpados cuando fortificamos la irascible y debilitamos la racional.”* Soldado de Cristo, centrado en la gracia divina del perdón, Loyola se sometió a un proceso de certeza, que le condujo a la frialdad general de su cuerpo y la perenne disposición a las lágrimas. Soldado del mundo, centrado en los tuertos y las injurias, Don Quijote se pierde en un proceso irascible, y con él se pierde en la duda, el encantamiento y la locura. Como diría el mismo Cervantes, cada uno es hijo de sus obras³. De las obras de la imaginación.

Como en Huarte se podía leer, la imaginativa de don Quijote viene ya de tiempo atrás considerando las injurias sin vengar de un mundo profano y potenciando la parte irascible de su alma. Según la teoría de la época, esta insistencia en las injurias, en el enemigo, este refuerzo de la parte irascible desde la imaginación, tenía como consecuencia el desplazamiento de la función del entendimiento. Este proceso tenía que ver con la transformación del cerebro “seco y compuesto de partes sutiles y muy delicadas” que, siempre excitada la parte irascible, acaba resecaándose al tercer grado⁴. Pero si la imaginativa “sube de punto” —dice Huarte— entonces “engendra conceptos espantosos”. Y cuando un hombre así viene a obrar, “lo pueden atar”, dice el navarro. En el capítulo XVIII de la edición de 1594 Huarte nos ofreció una fenomenología de este calor en tercer grado. Sin duda, el retrato prefigura a don Quijote: *“El hombre que es caliente y seco en el tercer grado tiene muy pocas carnes, duras y ásperas, hechas de nervios y murecillos, y las venas muy anchas”*⁵. Como Don Quijote, estos hombres tienen cerdas en los hombros, y poseen “mala figura”. Huarte —como luego Freud— creía que estos temperamentos estaban determinados por una influencia radical de los testículos sobre su carácter, principio del bien vivir y de sus achaques. Curiosamente, el corazón era más bien insignificante para este asunto. Cuando el dominio de los genitales sobre el hombre era total, daban personas con ánimo, soberbios, liberales, que se mueven con gracia y do-

³ Hay un momento en que esta doble posibilidad de la consideración se manifiesta en el *Quijote* con suma claridad. Es el episodio de Las Cortes de la Muerte. Cuando los cómicos se llevan su burro, don Quijote se dispone a atacarlos, mientras los cómicos se arman de piedras y se sitúan estratégicamente en el carro para defenderse bien. Entonces don Quijote le insta a que sea el propio Sancho el que se enfrente a ellos, para vengarse de la afrenta, dado que al no ser caballeros, él mismo no puede atacarlos. Entonces dice Sancho: *“No hay para qué señor —respondió Sancho—, tomar venganza de nadie, pues no es de buenos cristianos tomarla de los agravios; cuanto más que yo acabaré con mi asno que ponga su ofensa en manos de mi voluntad, la cual es de vivir pacíficamente los días que los cielos me dieren de vida. — Pues ésa es tu determinación —replicó don Quijote—, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estas fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras...”* Don Quijote. Edición de la Real Academia, II, XI, 630.

⁴ Este es el caso de Quijote, I, I, p. 30.

⁵ Huarte, o. c. p. 411.

naire, de voz abultada y áspera. Pero si además, y por una circunstancia que ahora debemos explicar, su imaginativa está excitada, entonces la locura es inevitable. Desde luego, la ontología de las facultades de la época permite explicar que, al margen de la perturbación de la imaginación, el entendimiento bien constituido puede seguir larvado, oculto. La tradición, que a menudo relata la relación de Hipócrates con Demócrito, halla en don Quijote su caso paralelo: mientras no se le dé a contemplar los asuntos de caballerías, nuestro héroe tiene entendimiento⁶. Ese contraste, desde luego, alcanza las fuentes mismas del humor⁷.

Vayamos ahora a esa circunstancia adicional a la potencia irascible, que ya hemos visto en la personalidad de un ingenio cercano a don Quijote. La literatura está interesada en esta circunstancia de manera central. Buen lector de libros de Caballería, la imaginativa de don Quijote ha excitado tanto a la parte irascible que ha desecado el cerebro con su fuego. Esta sobreexcitación depende de otro extremo que tiene que ver con el amor. En un pasaje añadido en la edición de 1594, Huarte de San Juan expuso la teoría de la correlación entre uso irascible de la imaginativa, sequedad del cerebro, productividad de la fantasía, claridad de los fantasmas, falta de sueño y pérdida de memoria⁸. Sin embargo, sólo cuanto todo

ello está aliado con la melancolía, la imaginativa puede desplazar al entendimiento y ponerse en obra como locura⁹. Sólo entonces, con esa mezcla de melancolía e irascibilidad se cae en el tercer grado del calor¹⁰. Un destino antropológico hasta hace poco irreparable propiciaba que, cuando se llegaba a los cincuenta, la melancolía –como pérdida del objeto del amor– y la parte irascible del alma –como pérdida de confianza en reparar la injusticia del mundo– se uniesen para darnos el retrato del héroe¹¹. La unidad de esos dos aspectos psíquicos, propios de la ciencia de Huarte, unidad que no está exenta de su misterio, se ha convertido en personaje literario en don Quijote.

3. Crítica humanista

La fenomenología de don Quijote nos descubre su concepto en Huarte. Respecto de la genealogía de la locura de su personaje, Cervantes no necesitó ser más explícito. Un amor imposible, olvidado y oculto por Aldonza Lorenzo, una ascesis subsiguiente, una imaginativa ardiente centrada en las injurias del mundo –que no ahorró a ninguna época su marea de sangre y crueldad– fue capaz llevar el calor del héroe al tercer grado de ingenio, y así crear sus propios conceptos, los nombres de don Quijote, Rocinante, Dul-

⁶ Efectivamente, Demócrito pierde el juicio y se llama a Hipócrates para curarlo. Cuando llega el médico habla con el filósofo y descubre que es el hombre más cuerdo del mundo, porque todas las preguntas que le hace buscan descubrir la falta en el alma racional. Sin embargo, su mal no estaba en esta parte, sino en la imaginativa. “Y así, dijo a los que lo habían traído que ellos eran los locos y desatinados, pues tal juicio habían hecho de un hombre tan prudente. Y fue la ventura de Demócrito que todo cuanto razonó con Hipócrates en aquel breve tiempo fueron discursos del entendimiento y no de la imaginativa, donde tenía la lesión”. Huarte, o. c. p. 86. Esta era la tesis básica de Galeno en *De usu partium*, xvii.

⁷ Como cuando Micomicona le dice que ha desembarcado en Osuna y don Quijote le responde con toda corrección que cómo iba a hacerlo si no es puerto de mar. Es cómica la escena en la que la locura pone en aprietos a la cordura justo porque la cordura ha decidido imitar a la locura para sacar al héroe de su vagabundeo.

⁸ Huarte, o. c. p. 199-200, nota. En otros pasajes cf. o. c. p. 185

⁹ “Siendo la frenesía, manía y melancolía pasiones calientes del cerebro, es grande argumento para probar que la imaginativa consiste en calor”. Como ha indicado Saura, la doctrina pasó a la preceptiva en Carvallo, *Cisne de Apolo*. Medina del Campo. 1602. fol. 207v; Huarte, o. c. p. 186. En cierto modo, el calor y la sequedad hacen al colérico, pero el frío y la sequedad al melancólico. El primero es el maduro, el segundo el viejo. Desde cierto punto de vista, don Quijote, que frisa la vejez, está en el umbral de ambos. Cf. nota 54, p. 186.

¹⁰ “La imaginativa, que aunque sus obras se hacen con calor, en pasando del tercer grado luego comienza a desbaratar”. Huarte, o. c. p. 187.

¹¹ Huarte, o. c. p. 103.

cinea. En el cosmos irascible y melancólico de don Quijote está la clave de su creatividad fantástica. La especial situación de Cervantes en la historia de la cultura hispana, sin embargo, reside en que no se aproximó al sentido de la enfermedad de don Quijote repitiendo la mecánica de los humores de Huarte, aunque la compartiera y quizá la conociese. La ciencia médica fue aquí superada por la comprensión humanista, de alcance más universal. Cervantes se aproximó a la enfermedad humana desde la retórica de la literatura. Este es su gesto humanista. Su aproximación, sin embargo, resulta nueva porque en lugar de repetir los modelos de la tradición popular –libros de caballerías y poesía pastoril– hizo un relato que a su vez entretejió con un meta-relato. A través de su personaje enloquecido llevó a cabo una indagación de los síntomas y de los indicios que estaban en la base del placer que producían esos productos populares a sus héroes y a sus lectores. Al hacerlo así, llevó adelante una operación reflexiva y crítica de cierta importancia. Siempre en el ámbito de la retórica, no de la ciencia de Huarte, comprendió que aquellos productos estaban relacionados con cruces de deseos propios del ser humano, que esos deseos bloqueados eran fuente de su locura, y que no había otra manera de ofrecer indicios, síntomas, huellas y trazas de esos deseos sino a través de su propia fantasía. El placer de actores y lectores tenía que ver con el sencillo hecho de que determinados deseos se cumplieran de manera extraña e indirecta, pero no menos poderosa en ese juego de aventuras y explicaciones. Preso en la caverna de la imaginación, sólo a través del propio hilo de la imaginación podía entenderse el sentido profundo del personaje y el placer de la apropiación literaria de su figura. Las locuras del caballero estaban cifradas y los lectores desde siempre conocen la cifra. Esta fue su idea. La imaginación, con ser más libre que

toda otra facultad, no era arbitraria. En sus juegos hay cifras de su propio sentido. A partir de esas cifras, el prisionero podría ver algo de luz y el lector podía comprender algo de ese juego, verse en él y disfrutar de él.

Un loco tratado por la ciencia debe ser víctima de una reclusión, debe trepanársele el cerebro o cambiársele la dieta, sangrárselo o encadenarlo. Cervantes, el humanista, ha inventado otro método ajeno a la objetividad médica: deja hablar al loco, pone a su lado a un tolerante amigo que escucha y cree sus locuras, que incluso le incita a ellas porque conoce la cifra secreta que se esconde en el seno mismo de las locuras del personaje, en la productividad de sus propias fantasías. Allí se descubre el deseo que está en el origen, la fábrica de su imaginación, el sentido de su fantasía puesta a disposición de la facultad irascible. Allí, el lector observa al loco no con la distancia de la ciencia médica, sino con la cercanía de quien comprende y gusta demasiado su sentido como para no compartirlo en cierto modo. De esta manera, Cervantes ha mostrado la relación precisa que existe entre literatura y deseo, entre literatura y auto-conocimiento, y ha hecho de la locura no sólo la caverna donde encerrar nuestra enfermedad, sino que ha dejado en ella el débil hilo de Ariadna por donde salir de esa productividad de fantasías.

4. Salidas de caverna

Hasta ahora he querido justificar el valor simbólico de un pasaje del *Quijote* para entender toda la obra. Se trata de la escena que el autor nos ofrece en el episodio de la cueva de Montesinos. Lo que sigue es una defensa de su valor central en la novela, centralidad que le reconoce el propio autor cuando hace de ella un episodio espurio, algo que no ha sabido si incluir o no, historia dudosa que Hamete Benengeli estima inve-

rosímil¹². Sin duda, en esa escena se nos ofrece la clave de la reflexividad de la novela entera. Podríamos decir que allí se produce el momento decisivo capaz de iluminar la vida de don Quijote por completo. El episodio de don Quijote en Montesinos ilumina la locura del caballero con nitidez. Al proponer un sueño como clave sintomática del sentido de la historia entera de la locura de Don Quijote, Cervantes ha entregado a los sueños una productividad especial de la imaginativa y ha hecho de ellos el camino más directo para comprender el sentido de la locura, fruto de su tortuosa libertad para entregarse a los deseos vedados y para identificar las bases de no renunciar a los mismos, por mucho que sean un tabú. Al hacerlo mediante el uso de la literatura, de la retórica, y al ponerlas en relación con el deseo, Cervantes se anticipa a la crítica irónica de Freud y desmantela toda la época de los héroes con una sospecha que, además de neutralizar la megalomanía, de reducirla, nos hace partícipes de su naturalidad, de tal manera que nos permite disfrutar de sus juegos imaginarios y saberlos también nuestros, sin sentirnos por ello en peligro. Sin duda, por Montesinos entramos en la cultura de la sospecha moderna, pero también mucho más allá de ella.

La escena nos propone al humanista¹³ como el guía de los personajes en este episodio, y nos recuerda que ese humanista resulta especialista en símbolos y cifras de los caracteres humanos¹⁴. Algunos de los caracteres de los que puede entregarnos una cifra son

muy sintomáticos de nuestro don Quijote: el celoso, el ausente, el desdeñado, el olvidado. El segundo libro que el humanista tiene en ciernes es el *Ovidio Español*, una versión de *Las Metamorfosis*, una imitación de Ovidio a lo burlesco. Este diálogo ofrece la clave de todo el episodio de Montesinos tanto como de la novela entera, en cierto modo una imitación burlesca. El tercer libro *trata de la invención de las cosas* y es un *Suplemento a Virgilio Poliodoro* donde se declara la antigüedad de los inventos humanos, una confesión de la creencia en la condición humana perenne. La complicación de la escena, como se ve, reside en la acumulación de ironías. El humanista ha dejado caer que las alegorías, símbolos y cifras de los caracteres humanos tienen que ver con el bloqueo de los afectos y la desdicha de los desdeñados y, quien sabe, de los ignorados. Retórica y ciencia en el sentido de Huarte van todavía juntas. Luego, Cervantes reconoce que su relación con Ovidio es burlesca y que el humanista expondrá el sentido de la fuente del Piojo, de las cloacas de Córdoba y de la fuente de la Priora. Por último, y sin distancias, se enfrasca en el asunto de las antigüedades, ocasión que aprovecha Sancho para plantearle, con malicia, que investigue quién fue el primer volteador del mundo. El imitador burlesco es imitado por Sancho y así se consigue el efecto contagioso, paródico y popular de la literatura. El final de la ironía reside en que Sancho tiene plena conciencia de su desvarío. “*Para preguntar necesidades y*

¹² Es al principio del cap. xxiv, de la segunda parte, donde Hamete expresa sus dudas, en una glosa al margen de la historia que el traductor del árabe reproduce con cuidado. Allí pone primero en duda la realidad de la aventura, pues resulta inverosímil y sin ningún fundamento para creer en ella. Sin embargo, tampoco puede ser fruto de la mentira de don Quijote, pues es un hombre verdadero. Además, no pudo “*fabricar en tan breve espacio de tiempo tan gran máquina de disparates*”. Sin duda, esta es la sustancia misma de los sueños. Por una parte no son falsos ni son inventados, pero desde luego no son verosímiles y si se producen en un espacio breve de tiempo es sencillamente porque no somos nosotros los que producimos, sino algo en nosotros que goza de cierto automatismo no exento de sentido.

¹³ Montesinos, el nombre de la cueva, es también el nombre de un famoso humanista, cuyas coplas de la Pasión fueron muy familiares y comunes a lo largo del siglo xvi. Cf. <http://saavedrafajardo.um.es>

¹⁴ En efecto, el primer libro que ha editado es el de *Las Libreas “donde pinta setecientas y tres libreas con sus colores, motes y cifras”*, donde cada uno puede adscribirse la que sea “*conforme a sus deseos e intenciones*”. En realidad, la librea era un color con su alegoría y su motivo o mote. Estas libreas tenían claramente un valor expresivo de los diferentes caracteres humanos. El celoso, el desdeñado, el olvidado y el ausente. II, 22, 718.

responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos”, concluye. El humanista resulta imitado a lo burlesco por Sancho, justo lo que él desea hacer respecto a la tradición. Sin embargo, al estar en contacto con los modelos básicos a imitar –con la tradición– no deja de ser el guía de la aventura¹⁵. Como veremos, las distancias respecto al humanista que mantiene don Quijote en estado de vigilia se acaban disolviendo en el interior de la cueva.

La cueva como escenario mítico nos sugiere el lugar donde hace mucho tiempo que no se entra. Pero también el espacio de donde se teme no regresar. Cervantes, con plena conciencia, ha dibujado así la escena¹⁶ y ha dejado que aniden en la boca de la cueva “infinitud de grandísimos cuervos”, y “otras aves nocturnas” que han de ser espantados antes de entrar. Sin duda, estas características –lo sepultado, lo ignorado, lo no recordado, lo espantoso– hizo de las cuevas para Freud –de las que era un asiduo visitante– el símbolo del inconsciente. Ambas cosas, lo que quedó atrás y lo que conserva intacto el peligro de encarcelarnos, han sido calificadas por el pensamiento ilustrado como aquella disposición a la regresión que siempre se ha debido sepultar de nuevo mediante el esfuerzo de la razón ilustrada. Blumenberg, en *Salidas de Caverna*, ha hecho de la historia de la filosofía el esfuerzo estéril por liberarnos de este escenario, pero al mismo tiempo la más precisa confesión del placer específicamente humano de regresar a la caverna. Desde Platón a Gehlen, esa dialéctica de la ilustración, la verdadera, se ha mantenido intacta, en el seno mismo de Occidente. Entre el placer de los seres humanos por hundirse en las cavernas de lo imaginario y el empeño de los ilustrados de sacarlos autoritariamente de ellas, la dialéctica de Occidente no ha hallado otro camino que la detención

estática, dualista. Es una lástima, sin embargo, que Blumenberg no haya analizado el caso de Montesinos, ni el *Quijote* en su formidable obra. Ahora puedo ensayar una aproximación a lo específico de la salida de Montesinos, sin caer en la megalomanía del movimiento intelectual español.

5. El mito de la caverna y la verdadera Ilustración

En el imaginario de don Quijote esta aventura de Montesinos es la que “para mí estaba guardada”. Como el filósofo que desciende a la caverna platónica para conocer la verdadera interpretación de las sombras, don Quijote asume la heroicidad de la curiosidad –“el escudriñador de esta que debe ser peor que mazmorra”, dice Sancho, haciendo una asociación entre caverna y cárcel muy de gusto platónico– y encara el riesgo de quedar preso en ella de por vida. Notario de este descenso a la sima de los sueños, el Humanista le dice que no pierda detalle. Con cien ojos ha de mirar lo que hay dentro porque todo habrá de registrarlo en su libro de las *Transformaciones*. La trascendencia de la ocasión da pie a la invocación de Dulcinea. De forma curiosa dice don Quijote, como si por un momento simbolizara el aspecto voluntario de la locura: “Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa”. Hay aquí un anticipo de la felicidad de la enfermedad, del asentimiento del loco ante el placer de la locura. Lo que persigue don Quijote al hacer todo esto también se dice con claridad: cumplir el deseo de que Dulcinea le otorgue su favor.

Media hora dura ese viaje por los infiernos de don Quijote. Empieza a las tres y media y acaba a la cua-

¹⁵ “Hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria”, dice don Quijote, II, 22, 719.

¹⁶ Las higueras locas y las cambroneras ciegan la entrada. Don Quijote ha comprado 170 metros de cuerda para asegurarse la salida.

tro. Cervantes ha tenido mucho interés en dejarnos la hora precisa de la aventura, casi con frialdad del psicoanalista¹⁷. Se trata ni más ni menos que de la siesta, una que por cierto no ha terminado cuando don Quijote es rescatado. “Y sacándolo del todo vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido”. Cuando le sacuden y lo menean, don Quijote se desmerece como cualquier paisano. La aventura de la cueva de Montesinos, esta es la ironía zumbona de Cervantes, ha sido una siesta. La cueva, a fin de cuentas, no era tan profunda. La sogá de cien brazas se quedó enrollada a los pocos pies. Nada en el hombre es tan profundo. Ninguna locura hunde sus raíces tan hondas. Su tierra más fértil son los sueños. Nada de lo que dijimos, sin embargo, iba en broma. Al entrar en los sueños corremos el peligro de no volver, desde luego. La regresión sigue siendo el peligro. En la caverna obtiene su cuota el principio del placer, con seguridad, aunque de manera tortuosa. Placer al fin y al cabo, ata al héroe justo por esa forma indirecta, fragmentaria, parcial de cumplir su deseo. Lo peculiar de Cervantes reside en convencernos de que el principio de realidad ya se presenta en el seno mismo del sueño, que esta es una de las cosas que el sueño quiere decir, a pesar nuestro. La ilustración, si es descubrir el principio de realidad, pasa por aclararse acerca de los propios sueños.

Que lo soñado en Montesinos es tan placentero como la aventura completa de don Quijote nos lo dice el héroe cuando exclama: “*me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado*”. Despierto, proclama el principio de realidad: “*ahora acabo de conocer que todos los contentos de esta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor de campo*”. Los dos principios

saludables de la vida psíquica son reconocidos con serenidad y salud. Cuando se califica la caverna como infierno, don Quijote se exalta por la contrariedad. Aquí un tabú cristiano ha impedido colmar la inversión. La caverna, allí donde el deseo libre determina la creatividad de la fantasía, es una especie de cielo protector de las debilidades del hombre y, en este sentido, también la propuesta de su propio enigma bajo una forma tal que no puede ser ignorado. A ese enigma se debe aplicar la verdadera ilustración.

6. Narrar

De nuevo, cercano el placer de Montesinos y su pérdida, la imaginación de don Quijote se activa, en esa síntesis de autoafirmación irascible y melancolía que es la base de su creatividad. Mas ahora la conciencia cervantina se hace precisa. La aventura en sí misma ha sido una dulce siesta. Cuando han comido y merendado sobre la verde hierba “en buen amor y compañía”, comienza la aventura literaria de la narración. Don Quijote abre su alma, como Cervantes podría escribir su libro. Regresamos entonces al escenario en que nuestro deseo se ha hecho evidente y al mismo tiempo imposible de realizar. La narración, así, produce el placer de acariciar sueños en los que, por un extraño motivo, nos vemos aliviados de las tensiones de la vida psíquica a pesar de que sus deseos siguen incumplidos. En el sueño se nos presenta el deseo y la razón de que no podamos cumplirlo, por lo que en el fondo en medio de la locura comprendemos la raíz de la locura. En el sueño acariciamos el principio de placer y se hace manifiesto también el principio de realidad. Por eso identificamos el deseo y nos reconciliamos con su incumplimiento. “*No se levante nadie,*

¹⁷ “Se detuvieron como media hora, al cabo del cual espacio volvieron a recoger la sogá”, dice al final del cap. 22, p. 721. “Las cuatro de la tarde serían, cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos dio lugar a don Quijote para que sin calor y pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto”. Así que el descenso se hizo entre las tres y media y las cuatro de la tarde.

y estadme, hijos, todos atentos”, dice nuestro héroe. He aquí lo que podía ser el prólogo general al *Quijote*. La aventura de Montesinos es la menos creíble de sus aventuras porque, más allá de verdad y de falsedad, está en el espacio exterior de la reflexión, de la literatura sobre la literatura. En cierto modo, este episodio es el microcosmos del relato completo de las aventuras de don Quijote, símbolo de su símbolo.

La disposición de la cueva es estrictamente platónica. Un espacio ancho y oscuro por donde la luz se filtra trayendo las figuras de los sueños. El gesto de don Quijote queda caracterizado como si entrara despierto en el espacio del sueño. Así obtiene la certeza de la continuidad del sujeto. Ahí y en reproducir bajo la lógica de los sueños la conversación mantenida por los personajes inmediatamente antes de la entrada en la cueva. Mimesis desorganizada, pero mimesis del mundo real, centrados siempre en el deseo y sus irresoluciones, los sueños son el arquetipo de la literatura. Montesinos porta una beca de colegial, como el primo humanista. Igual que el humanista quería explicar a lo burlesco los escenarios personificados de España, la cueva de Montesinos alberga ahora al personaje del mismo nombre, primo de Durandarte, el caballero que en Roncesvalles ha de morir y a quien Montesinos ha de arrancarle el corazón para llevárselo a su amada Belerma como ofrenda de amor. Una ofrenda, como sabemos por Huarte, fallida, pues el corazón no es aquí lo principal. De ahí que, aunque el corazón le llegue a la amada, todo siga triste y dolorido, y todos los deseos incumplidos, índice de un mundo encantado por un poder perverso.

La interrelación entre sueño y ciencia se continúa a través de la retórica del humanismo. El sueño, como quería el humanista, le ha permitido obtener detalles para completar su *Metamorfosis* en el *Ovidio español*. Siempre cerca de los personajes del tercer grado de calor, la aventura se concentra en Durandarte, allí de carne y hueso, con sus manos peludas y nervosas, metamorfosis de don Quijote, encantado “como me tiene a mí y a otros muchos y otras” por el hijo del Diablo, el primer volteador de Sancho. Sin corazón, sin embargo, Durandarte vive. Lo que le mantiene vivo es que, aunque su corazón ha llegado a Belerma, todavía falta algo para su encuentro, como siempre falta algo para el encuentro entre don Quijote y Dulcinea. Mientras tanto Belerma, como el escudero Guadiana, como la señora Ruidera y sus hijas y sobrinas, están encantadas como elementos del paisaje, en un tiempo detenido, convertido en naturaleza, en una eterna espera del encuentro que humanice definitivamente al mundo. En esa detención del tiempo del sueño, sin embargo, el otro libro del humanista, que registra antigüedades, introduce su nota irónica. Cuando Durandarte, escéptico ante la capacidad de don Quijote por desencantarlo, exclama: “*Y si no paciencia y barajar*”, el humanista podrá apuntar en su *Virgilio Polidoro* que los naipes ya se usaban en la época de Carlomagno¹⁸. En ese “paciencia y barajar” que ya dura siglos, la productividad narrativa humanista tiene su consigna.

La imaginación de los sueños emplea la clave y cifra de la fantasía transmitidas por la ciencia y el humanismo¹⁹. Pero no sólo eso. Bajo las formas del mito humanista del sueño se encajan las experiencias, de-

¹⁸ II, 24, p. 735.

¹⁹ De literatura habla Cervantes cuando hace decir a Sancho que no cree una palabra de todo lo que dice don Quijote. Admirado de la productividad del sueño y del peculiar tiempo de su narratividad, Sancho sólo puede dar una interpretación: que Merlín y los encantadores “*le encajaron en el magín y la memoria toda esa máquina que nos ha contado y todo aquello que por contar le queda*”. O. c. p. 730. Sin duda, Cervantes hace referencia a su propia novela con ese “*y todo aquello que por contar le queda*”. El propio don Quijote así lo anuncia cuando le dice que todo lo que vio acabará contándose “*despacio y a sus tiempos en el discurso de nuestro viaje, por no ser todas de este lugar*”. Desde luego, eso hace de don Quijote un libro de sueños a través de los cuales se descifra el mundo de la realidad.

cepciones, represiones e ilusiones del deseo de don Quijote vividas en las aventuras de los capítulos anteriores del libro. En ese corazón que ni está en el cuerpo de Durandarte ni causa gozo en la Belerma encantada, en ese muerto vivo, también vemos a don Quijote que envió a su escudero a entregar una carta que no llegó a su destino, o ese encuentro con una Dulcinea encantada bajo el aspecto de una aldeana ruda y hombruna. La fealdad de la Dulcinea encantada se reproduce aquí en los dientes ralos y no bien puestos de Belerma. La continua productividad explicativa de los sueños reside en que responden a preguntas que no están formuladas en el propio sueño, sino en las situaciones reales de las que el sueño es metamorfosis. Lo decisivo de estas explicaciones reside en que aumentan el margen de libertad y de franqueza, y con ello también de realismo. Un ejemplo: la fealdad de Belerma, su palidez, sus ojeras que no son fruto de la menstruación, “porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas”, sino de su dolor por ver muerto a su amante. Al decir Montesinos que de otra manera sería igual de bella que Dulcinea, don Quijote en sueños manifiesta la misma ira que en la vigilia. En realidad no puede pasar por alto que Dulcinea no tenga ya menstruación, y esto es lo que verdaderamente entiende Sancho cuando asume que lo normal hubiera sido moler a palos a Montesinos, dada la gravedad de la ofensa.

La mayor libertad de los sueños permite hablar de menstruaciones de las amadas, de la misma manera que puede hablar de excrementos de los caba-

lleros, así como la ciencia de Huarte podría decir que la sequedad en tercer grado es un desarreglo del excesivo peso de los testículos sobre la personalidad²⁰. La crítica naturalista y humanista de Cervantes sabe que allí, en la gruta de los sueños, nos decimos verdades desnudas a las que no podemos enfrentarnos con plena libertad y que, sin embargo, no podemos ignorar. El placer de los sueños reside en que nos decimos esas verdades secretas sin que nos hieran, reconocemos nuestros deseos y con ello, al menos, somos más felices que ignorándolos completamente en la represión diurna. De esta índole es el encuentro con Dulcinea, que continúa el episodio del encantamiento que fingió Sancho en su viaje al Toboso y que descubre el motor mismo de la fantasía de don Quijote.

Aquí, los sueños retoman los episodios de la realidad bajo el aura del encantamiento. En realidad, toda la escena de Montesinos reproduce estructuralmente el cap. VIII de la Segunda parte, cuando los dos personajes van al Toboso a ver a su señora Dulcinea, historia que a su vez está relacionada con el Cap. XXV-VI de la 1ª Parte, acerca de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena. Los tres episodios se unen a través de la voluntad de don Quijote de superar el tabú de la dama, de entrar en relación con ella y verla al fin. Las tres historias han preparado escenarios de ninfas y sátiros dispuestos al idilio sexual²¹. Los tres episodios utilizan de forma masiva el encantamiento como excusa que impide tanto la realización del amor como el abandono del objeto amado. En los tres se juega con

²⁰ Así pudo decir: “Así, aconseja Galeno a los cantores de la diosa Diana que no se pongan a contemplar en mujeres, porque solo de esto, sin acto carnal, se les calientan los instrumentos de la generación; y estos calientes, luego la voz se pone áspera y ronca, porque como dijo Hipócrates, al apaciguarse la tos, congestión de los testículos y a la inversa.

²¹ “Llegaron en estas pláticas al pie de una alta montaña, que casi como peñón tajado estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arroyuelo, y hacíase por toda su redondez un prado tan verde y vicioso que daba contento a los ojos”. Cap. xxv, p. 238. Allí se invocan las lágrimas, como en la cueva de Montesinos, se dice que las lagunas sobre lágrimas del séquito de Belerma. Aquí se invoca a los dioses del lugar en el sentido pagano de Ovidio y aquí se cita a las ninfas de los montes y a los ligeros y lascivos sátiros. Con toda claridad, aquí la excitación se concentra en la ausencia de Dulcinea.

la idea de entrar en el infierno²², cueva o noche y en los tres se toman precauciones²³ para que don Quijote pueda salir de esos escenarios peligrosos y mantenga la esperanza²⁴. Tres días le parecen a don Quijote el viaje de Sancho al Toboso²⁵, como tres días está él en la cueva e Montesinos. En los tres relatos se unen la melancolía por la dama y la imitación de los héroes, en tono de sátira²⁶. De los tres, el de Sierra Morena es el germinal, pues muestra todos los elementos realistas para comprender el tercer grado del calor de Alonso Quijano y su dimensión de sátiro²⁷: hace doce años que ama a la Aldonza Lorenzo y jamás la ha mirado, siendo ella, como sabemos por Sancho, mujer valiente, jocosa, vital y “cortesana”, en el doble sentido de la palabra de aficionada a buenas palabras y a juegos sexuales. Sancho entonces confiesa que don Quijote puede “con justo título desesperarse y ahorcarse”. Los caracteres de los que el primo humanista ofrece la cifra aquí son invocados. Por primera vez se sugiere la imposibilidad de culminar el deseo y Sancho habla de si la dama le ha desdeñado²⁸ o de si tiene señales “que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano”²⁹.

Que esa idea del moro obsesiona a don Quijote se deja ver por el soliloquio que emprende en Sierra Morena, desnudo, con los testículos al aire, cuando impresionado por el romance de Bernardo del Carpio —de nuevo el tema de Montesinos— exclama: “*Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno, [...] y que se está hoy como la madre que la parió*”³⁰. Por muchas locuras que haga, no hará bastantes para conquistarla. Extrañado Sancho de que haya reparado en tal aldeana, don Quijote le recita un pequeño cuento en el que viene a decir “*para lo que quiero a Dulcinea del Toboso —a Aldonza Lorenzo— tanto vale como la más alta princesa de la tierra*”. Todo lo demás le importa poco. “*Píntola en mi imaginación como la deseo*”, confiesa don Quijote. Así que en el capítulo de Sierra Morena, Sancho pone en relación la locura, la melancolía, la irascible y la penitencia con los desdeñados —uno de los elementos del Humanista de Montesinos—. Allí se confiesa la relación entre locura e incumplimiento del amor³¹ —la melancolía— y se relaciona la locura con la incapacidad para abordar el trauma del rechazo³². “*Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con*

²² “Fecha en las entrañas de Sierra Morena”, firma don Quijote la carta que ha de conceder a Sancho tres de los pollinos. O.c. p. 246

²³ La cuerda de don Quijote en Montesinos es sustituida por las retamas como “*mojones y señales para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo*”. xxvi, p. 248.

²⁴ Tras asegurarle que volverá con la carta, Sancho dice que “*volveré por los aires como brujo y sacaré a vuestra merced de este purgatorio, que parece infierno y no lo es, pues hay esperanza de salir de él*”.

²⁵ xxxi, p. 313.

²⁶ Es poco reverente, desde luego, que un don Quijote desnudo añore a su dama ausente y se decida a imitar a Amadís. Dado que él se puso a rezar el rosario, y él no tiene, se rompe la camisa con diez nudos y así rezó un millón de avemarías.

²⁷ La insistencia de don Quijote de desnudarse, “quiero que me veas en cueros”. Sancho le recomienda que haga locuras vestido. Pero al final, la locura mayor de Don Quijote es “desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco”. xxvi, 248. Cervantes insiste en el siguiente cap. que don Quijote estaba “medio abajo desnudo y de medio arriba vestido”. Las canciones que canta el don Quijote desnudo llama “a los faunos y silvanos de aquellos bosques a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmeda Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen”. xxvi; p. 252.

²⁸ La obsesión de don Quijote por no calificar su relación con Dulcinea como la propia de un desdeñado es conocida. “Y si yo no soy desechado ni desdeñado de Dulcinea del Toboso, bástame, como ya he dicho, estar ausente de ella”. xxvi, 250.

²⁹ xxv, 236.

³⁰ xxvi, p. 249

³¹ “Que me veas en cueros y hacer una o dos docenas de locuras, que las haré en medio de media hora”. xxv, 246.

³² Es curioso cómo Don Quijote pasa de escribir la carta a Dulcinea —que nunca saldrá de su libro— a pensar en imitar a Roldán o a Amadís, regresando así a los temas de la fantasía de Montesinos.

la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuera tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de verdad, y siéndolo, no sentiré nada”³³. Como es sabido, sólo en el sueño de Montesinos se alcanza este propósito.

En realidad, la escena de Montesinos repite y continúa el episodio del encantamiento de Dulcinea que protagoniza Sancho. Al entrar en Toboso es de noche, como en una cueva. Allí don Quijote, rechazando haber visto alguna vez a Aldonza Lorenzo, confiesa que sólo se enamoró de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa. El mulero que pasa por allí canta el romance de Roncesvalles, que por asociación es el que inspira toda la escena de Montesinos, como inspiró el de Sierra Morena. Igual que el humanista puede descifrar los caracteres, don Quijote le pide a Sancho todas las señales de que pueda darle para descifrar “el secreto de su corazón”, cuando con ella hable³⁴. De la misma manera que Sancho hace creer a don Quijote que las tres campesinas que vienen son Dulcinea y sus damas, en Montesinos se presenta, oníricamente elaborada, la misma escena, con plena conciencia de don Quijote³⁵. Una vez más, el tabú del encuentro se realiza, y su cumplimiento escrupuloso —ya presentido en la vieja historia de Orfeo— hace del *Quijote* una sutil y realista historia de amor. Como la aldeana de Toboso, la Dulcinea encantada, así la Dulcinea onírica echa a correr. La primera brinca sobre su pollino con una magnífica pirueta, y así, en el sueño de Montesinos, echa a correr como si fuera una flecha. Ese carácter enérgico y viril no está

exento de dimensión sexual. Esta se descubre en la escena de Toboso cuando Sancho refiere un lunar que ha visto a su señora sobre el labio y don Quijote menciona que otro paralelo debe tener “en la tabla del muslo” y la invocación un poco caprina de “cabellos como hebras de oro y largos más de un palmo”. La melancolía vuelve a estallar cuando don Quijote exclama “¡Y que no viese yo todo eso, Sancho”³⁶.

Cervantes no ha sido remilgado. Ha impuesto el tabú del sexo en su obra porque sólo sobre el tabú ascético se llega al grado de melancolía y excitación de don Quijote. En realidad, todo el Quijote se basa en ese momento en que el amor ya no puede confundirse con el sexo, pero no puede perder toda memoria de él. Con toda crudeza, Cervantes ha dicho que don Quijote estaba enamorado hasta los hígados de la hija de Lorenzo Corchuelo, a quien no ha dejado de poner un nombre bucólico³⁷. En cierto modo, la obra mostraba, como antes la *Celestina*, que don Quijote amaba de manera sublimada, “con esa manera de amor” que “se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo”³⁸. Sin embargo, con todo esto, don Quijote no habría llevado las cosas al punto en que son relevantes para una reflexión sobre la condición humana. Tal cosa se descubre cuando, más allá de eros y de la impotencia, dejamos al ser humano viejo y débil ante lo que le dicta el amor y su fragilidad. Cuando hacemos lo primero, don Quijote nos hace reír. Cuando damos el segundo paso, la risa se nos congela.

Como ya he dicho, Cervantes ha escrito una historia sobre el tabú del encuentro y ahora, en Monte-

³³ El texto continúa así: “así que de cualquier manera que responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares, gozando el bien que me trujeres, por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares, por loco”. p. 236.

³⁴ Cap. x, 612, y 614.

³⁵ Cap. xxiii, 730. El humor está aquí, y Sancho repara en ello, en que don Quijote ha interiorizado en su psiquismo la invención del encantamiento de Dulcinea. p. 731.

³⁶ x, 623.

³⁷ xxvi, 253.

³⁸ Dice Sancho, a lo que don Quijote asiente de manera inmediata: “No parece sino que has estudiado”. p. 316.

sinos, profundiza en la razón del mismo. De manera apropiada, dicho tabú sólo puede presentarse en la plenitud adecuada de claridad y en la oportuna transparencia de sus motivos justo en los sueños. Y aquí debemos invocar la micro-escena, a mi modo central en toda la novela de Cervantes, central en su visión del ser humano y central en la génesis de la locura y de la vida. Dulcinea se presenta en sueños como la aldeana encantada. Don Quijote le habla, pero ella, como Persefone, huye como una flecha. Montesinos, como Plutón, le dice que en vano debe seguirla porque es la hora de salir del sueño. Pero entonces viene hacia el hidalgo una de las damas de compañía de Dulcinea, una campesina encantada y le confiesa que su dama está en una gran necesidad y que le pide prestados seis reales.

Si Cervantes ha inventado este sueño lo ha hecho regresando a la fábrica misma de lo onírico, una operación difícil pues se trata de la fábrica de su personaje, no de la propia. Hay aquí una sublimación perfecta de la aldeana en alta dama, pero también un realismo perfecto de Dulcinea, que a fin de cuentas regresa a su verdadera forma campesina. El juego es tan aparentemente caprichoso y tan lógico como las operaciones del inconsciente. Don Quijote se azora. ¿Cómo es posible que el principio de realidad irrumpa en su sueño? ¿Cómo es posible que la ley de la necesidad mantenga un hilo con el mundo del encantamiento? ¿Cómo es posible que quien sueña, dentro del sueño, se extrañe de que el discurso onírico asuma igualmente la ley? ¿Cómo es posible, sobre todo, que la dama por la que medio mundo debía ser rehecho sólo pida seis humildes reales? Montesinos, el humanista, el sabio más antiguo de la humanidad, certifica la escena. La ley de la necesidad es tan alta como el destino. Esta cláusula es decisiva para la historia porque,

por muy necesaria que sea esta demanda —la demanda del amor—, más terrible y realista es la respuesta. Don Quijote se palpa y con todo el dolor de su corazón reconoce que no tiene sino cuatro reales. La escena es bíblica y tiene que ver con la finitud radical del mundo. Si fueran seis los justos de Sodoma no sería condenada. Pero no llegaron a tantos. El tabú del encuentro se sostiene sobre la impotencia absoluta del hidalgo y el encantamiento se rige por la imposibilidad de cumplir la ley de la necesidad. De todas las aventuras que don Quijote hace por Dulcinea, sólo una le es pedida. Seis reales. De todas ellas, sólo una le es negada a la dama: él sólo tiene cuatro reales. Don Quijote, con la melancolía de quien sabe que no puede dar lo que le pide la dama —frisa en los cincuenta— se lanza a su imaginación: le gustaría ser un Fugger para remediar este desastre, le promete que imitará al marqués de Mantua y le pide encarecidamente que rompa el tabú del ocultamiento. En realidad, le promete ser D. Quijote. A cambio, dice, “*Le suplico cuan encarecidamente puedo, sea servida su merced de dejarse ver*”. Pero los cuatro reales no dan para tanto. Una vez más, el sueño regresa a lo soñado. La dama, como la otra aldeana encantada, toma los cuatro reales y da una cabriola de casi dos metros en el aire, detalle perfecto de que se trata de una ninfa caprina. Sin duda, el sueño repite lo que la Dulcinea encantada por Sancho dijo, pero lo repite en clave onírica. Aquella aldeana dijo “*¡Tomá, que mi agüelo!*”³⁹. En el sueño le pide seis reales, pero sólo tiene la vejez de cuatro. Pero entonces, con la potencia afectiva manifestada en lo onírico, como la más extrema conciencia de finitud, de impotencia, de pobreza, de inadecuación entre nuestras fuerzas y el objeto de nuestro amor, la aldeana dice: “*Todo eso y más debe vuestra merced a mi señora*”⁴⁰.

³⁹ Cap. x, 620.

⁴⁰ Cap. xxiii, 733.

En los sueños, el principio de realidad aparece como impotencia y pobreza a la que se responde con el deber. En el sueño nos vinculamos afectivamente a ese deber, y así sentimos que, sea cual sea nuestro destino, no podemos renunciar a nuestro amor. De ese “debe” se nutre la historia completa del *Quijote*. De ese debe que no puede ser pagado, de esa deuda que no puede ser colmada, de ese deber que no puede ser cumplido, se nutre la melancolía y la imaginación que constituyen al héroe. De esa deuda que sabemos insuperable, y que sólo en lo más profundo del sueño se nos presenta nítidamente como deber, se nutre la impotencia humana, pero también el esfuerzo inhumano que toma posesión de nosotros como locura, tanto más excéntrica cuanto más sabemos que tenemos las manos vacías. De ese deber que está más allá de toda fuerza humana, de esa ley que hemos obedecido desde hace mucho tiempo sin saberlo, y que sólo en la mitad de camino se nos presenta como mandato, de ese “todo eso y mucho más debes” está lleno el ser humano cuando entra en los lugares tenebrosos y luminosos de la caverna. Como tal mandato, válido para el adentro y para el afuera de la caverna, genera la desesperación, la pobreza y la imposibilidad de cumplirlo tanto como el consuelo de las aventuras de la fantasía.

De haber analizado con frialdad su sueño, don Quijote habría reparado en la dinámica de su aventura y se habría preguntado por la deuda que estaba

pagando. Sancho, que está interesado en mantener su locura, lo ve claro y desea bloquear el camino de conocimiento que este sueño de Montesinos anuncia. Pero don Quijote, con la paz de quien ha encontrado su verdad, ignora sus palabras. Sin embargo, lo más entrañable de la obra reside en otro sitio. Una vez, Kierkegaard escribió acerca de un loco que lograra engañar a sus contemporáneos. Ese, dijo, cambiaría el mundo. Dreyeck hizo una película sobre ese loco y cómo logró el milagro al ser creído por al menos unos niños. Cervantes, que nos ha armado contra el mesianismo, nos ha propuesto una historia en la que todos sus conciudadanos “ya sabían la locura de Don Quijote”, y no sólo la locura, sino su índole, “el género de ella”⁴¹. Lo sabían el cura, el barbero, el licenciado, la sobrina, el ama, la comunidad entera, e incluso Maritornes⁴², cuando aceptó las disculpas de la impotencia de don Quijote por estar molido a palos, en la venta. Todos acaban dándose cuenta de que había contagiado la locura a Sancho, al vincularla al cumplimiento de ciertos deseos igualmente reprimidos⁴³. Y aquí está la sencilla salud de Cervantes en estado puro, simbolizada en esa cuerda que ata a don Quijote con el humanista y con el mundo de la vida y que le permite salir de la caverna. Que hay buena gente que detecta la locura como respuesta compulsiva a una deuda impagable, unas veces hace la vista gorda, otras la interpreta, a veces la alienta porque sabe que

³⁹ Cap. x, 620.

⁴⁰ Cap. xxiii, 733.

⁴¹ xxvi, 253. El género es el desdén del amor. Maritornes dice que no entiende el género desarmado de las damas que llenas de melindres no miran a un hombre honrado dejándolo que se muera o se vuelva loco. 322.

⁴² La verdadera contrafigura de Dulcinea que vincula literatura y deseo de forma natural, como los segadores leen en tiempo de siega o como Maritornes se muere de envidia cuando lee que una señora está debajo del naranjo abrazada con su caballero. “*Digo que todo esto es cosa de mieles*”.

⁴³ Esto se dice continuamente en la novela. P. e. p. 293, donde el cura se admira de “cuán encajados en la fantasía tenía los mismos disparates que su amo”. Como es natural, su deseo reprimido es la avaricia. En un momento de La princesa Micomicona, Sancho experimenta el contratiempo de que todos los vasallos que pueda obtener por ahí serán negros. Pronto se repone porque puede venderlos en España como esclavos, con lo que comprará un oficio o título con el que vivir el resto de sus días. Los peores sentimientos salen entonces de Sancho, que se torna ufano y decidido. p. 296. La avaricia de Sancho queda muy de manifiesto en el ofrecimiento de Micomicona de casarse con don Quijote. 305. Naturalmente, Sancho no es capaz de usar la locura de don Quijote para hacerle salir de ella, sino para su propio provecho. Esto fuerza a Don Quijote a dejar salir toda su melancolía en pasajes tan bellos como el del cap. xxx: “*Ella pelea en mí y vence en mí y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser*”.p. 307.

en ella hemos depositado nuestro afecto, incluso a veces se expone a caer ella, todo para hacer que el caballero regrese al mundo comunitario⁴⁴. Y así que los verdaderos héroes de la novela son los que una y otra vez mantienen el cabo de la cuerda, los que se lanzan a los caminos para hacer que el caballero regrese, los que esperan la menor señal para tirar de la cuerda por la que el héroe sale de la caverna, al mundo de percepciones morales compartido por los hombres sencillos, los que han tenido la fortuna de aceptar el principio de realidad y la discreción de despedirse de la omnipotencia del deseo, los que han cargado con una deuda que tampoco pueden pagar, pero no desean hacerla más grande ni más enigmática y aspiran a pasar desapercibidos ante el destino, único sentido eficaz del perdón. Ellos, a través de la misma literatura que perturbó al héroe⁴⁵, traman la novela de la vida para que el loco no la viva en la oscuridad de su soledad. Ellos, los que saben hacerse cargo de la generación de un sentido común, aunque para eso tengan que seguir la corriente al loco, por amarlo piadosamente incluso más allá del riesgo de imitarlo. Ellos escenifican la vida para que don Quijote crea que ha pagado lo que debe y en el fondo le han ayudado a pagarlo.

Don Quijote es testimonio de un mundo en el que los seres humanos se han constituido preguntándose por la deuda que conformaba su ser entero, la otra cara de su finitud y su impotencia. Los intelectuales españoles, que buscaban el carisma salvador, más que preguntarse por lo que debían, siempre se sintieron confusos porque no se les pagaba lo que ellos creían merecer. Por eso no acertaron en la mimesis y son paródicos. Cervantes, por el contrario, todavía ha cono-

cido una época en la que esa deuda sólo podía pagarse porque los demás, que conocen la índole de nuestro sufrimiento, tiran de la soga de Montesinos y nos hacen regresar a la superficie y escuchan nuestros sueños y nos acompañan en la aventura de pagar la deuda impagable. Narrar esa deuda que alguien nos ayuda a pagar, constituye el mundo de la literatura. Pero donde no hay finitud, ni tabú del encuentro, ni ley de la necesidad, ni deuda ni deseo bloqueado, ni renuncia a cumplir el encuentro, ni fidelidad al amor, no hay literatura. Todos esos elementos se cuecen en la caldera de los sueños. Don Quijote, ese relato largo y azaroso, es también el despliegue temporal del instante del sueño, la larga salida de Montesinos, que desde siglos comienza así: “Estadme hijos todos atentos”. ❖

⁴⁴ Es el plan permanente de la novela, desde el cap. xxvi en adelante, donde deciden travestirse para que una dama le pida un favor a Don Quijote que no podrá dejar de cumplir. p. 257.

⁴⁵ Dorotea, en la historia de Cardenio, dice que ella hará de doncella menesterosa mejor que el barbero “*porque había leído mucho libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros*”. xxix, 291. El cura, un capítulo más abajo, hace la misma reflexión: “*¿No es cosa extraña ver con cuanta facilidad cree este desventurado hidalgo todas estas invenciones y mentiras, solo porque llevan el estilo y modo de la necedades de sus libros?*”. 309.

La hacienda de Sancho

Sobre los refranes en *El Quijote*

Amparo Medina-Bocos

Profesora de Lengua y Literatura española

Los aproximadamente 160 refranes que aparecen en *El Quijote*, y que en palabras de Sancho constituyen su hacienda y único caudal, lo hacen, y de ahí su originalidad y valía, perfectamente enhilados en la trama de la novela.

Caballero y escudero discuten y se hacen reproches mutuos sobre la naturaleza y oportunidad de ese vademécum intelectual en la cultura popular que son los refranes y que con tanta prodigalidad salpican los diálogos de estos personajes universales.

Entre los muchos y muy variados temas que en sus conversaciones tratan don Quijote y Sancho hay uno que aparece de forma recurrente: la manera de hablar del escudero. Como en tantos otros asuntos, también en este don Quijote intenta ser un maestro para su compañero de aventuras. Y así, le recrimina el uso de ciertos vocablos, como “regoldar”; le explica el significado de otros, como “albogues”; le corrige, con no poco disgusto de Sancho, las frecuentes deformaciones de términos que el escudero equivoca o altera –“litado” por “dictado”, “relucida” por “reducida”, “fócil” por “dócil”...– y trata de evitar lo que, en opinión de don Quijote, llega a ser un abuso en el habla de Sancho: la continua utilización de refranes.

Cualquiera que haya leído la novela de Cervantes recuerda a Sancho como un gran decidor de refranes. Y sin embargo Sancho no comienza con sus refranes hasta bien avanzada la obra. Los primeros que aparecen en el *Quijote* no los dice él. De hecho, el escudero dice su primer refrán en el capítulo XIX de la primera parte cuando, tras la aventura del cuerpo muerto, pone fin a su plática con un “y, como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza”, dicho así, como por descuido. Hay que esperar seis capítulos más para que Sancho, por primera vez, amontone varios refranes en su discurso. En Sierra Morena, don Quijote le explica lo que piensa de la reina Madá-sima y el escudero, a quien poco importan semejantes opiniones, se despacha con una réplica en la que inserta varios refranes, el último de los cuales (“Donde piensan que hay tocinos no hay estacas” o, en su versión, “muchos piensan que hay tocinos y no hay estacas”) parece gozar de las preferencias de Sancho pues, con leves variantes, lo repite media docena de veces a lo largo de la obra.

Lázaro Carreter hizo notar cómo el procedimiento de caracterizar lingüísticamente a Sancho mediante el empleo continuado de refranes no lo tuvo claro Cervantes hasta el capítulo V de la segunda parte, cuando el escudero comunica a su mujer que ha decidido acompañar a don Quijote en su tercera salida¹. Y es justamente ella, Teresa Panza, quien salpica su conversación con una copiosa serie de refranes: “viva la gallina, aunque sea con su pepita”, “mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada”, “advertid el refrán que dice: ‘Al hijo de tu vecino, límpiale las narices y métele en tu casa’”, “la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la doncella honesta, el hacer algo es su fiesta”, “quien te cubre te descubre”... Dos capítulos más adelante, cuando Sancho da cuenta a su señor de la discusión que ha mantenido con su mujer, no reproduce ni uno solo de los refranes de ella sino que ensarta unos cuantos de su propia cosecha: “Teresa dice –dijo Sancho– que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no le toma es loco”.

Don Quijote –que había reprendido a Sancho la primera vez que enhiló varios refranes seguidos (I, 25)– muestra en esta ocasión su agrado con la manera de hablar del escudero (“pasad adelante, que hoy habláis de perlas”, le dice). Y es en este momento cuando, como sugiere Lázaro Carreter, tras algunos tanteos que habían quedado aislados, apuesta Cervantes por hacer de Sancho un ensartador de refranes. El procedimiento parece quedar definitivamente afianzado cuando, apenas dos páginas después, el propio don Quijote echa su cuarto a espadas en asunto de refranes. Tras muchas vueltas y revueltas, Sancho acaba pidiendo a su señor que, antes de iniciar la tercera salida, le señale salario conocido. “Sé el blanco al que tiras con

las innumerables saetas de tus refranes”, le dirá don Quijote, que insiste en prometer ínsulas y títulos porque jamás había leído en sus libros que caballero alguno hubiese pagado salario a su escudero. Don Quijote invita a su vecino a pensarse de nuevo el asunto y, no por casualidad, lo hace en estos términos: “si vos gustáredes de estar a merced conmigo, bene quidem; y si no, tan amigos como de antes; que si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas. Y advertid, hijo, que vale más buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga. Hablo de esta manera, Sancho, para daros a entender que también como vos sé yo arrojar refranes como llovidos” (II, 7). A partir de este momento, los refranes serán inseparables del modo de hablar de Sancho. Y también a partir de este momento los refranes serán tema de conversación entre caballero y escudero.

La moda de los refranes

La literatura anterior a Cervantes había hecho uso de los refranes. Se encuentra alguno ya en el *Poema del Cid* y el Arcipreste de Hita los emplea en su *Libro de Buen Amor*. En el siglo xv se sirve de ellos en el *Corbacho* el arcipreste de Talavera y no son infrecuentes en *La Celestina*, especialmente en los parlamentos de los personajes de baja condición social: la propia *Celestina*, los criados, las prostitutas. Hay refranes también en *La lozana andaluza* y en *La pícaro Justina*, y no debe olvidarse que ya en *El caballero Zifar*, la primera de las novelas de caballerías españolas, el escudero Ribaldo introduce numerosos refranes en sus discursos. Por otra parte, desde comienzos del siglo xvi y como una muestra más del interés que los autores cultos manifiestan por todas las creaciones populares –lirica tradicional o romances, por ejemplo–, los refranes co-

¹ Defiende Lázaro Carreter esta idea en “Las voces del Quijote”, estudio preliminar a la edición del *Quijote* en Crítica, Barcelona, 1998.

mienzan a ser recopilados por escrito, mezclados, eso sí, con frases proverbiales, anécdotas de todo tipo, cuentecillos y consejas que se habían transmitido de forma oral. Los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (1508), obra atribuida al Marqués de Santillana, abre la serie de colecciones escritas de refranes, una larga serie que continúan Blasco de Garay (*Cartas en refranes*, 1541), Pedro Vallés (*Libro de refranes*, 1549), Hernán Núñez (*Refranes o proverbios en romance*, 1555) o Juan de Mal Lara (*Philosophia vulgar*, 1568) y llega hasta el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas. Del interés de los humanistas por los refranes –no se olviden los *Adagios* (1500) de Erasmo, aunque es cierto que Erasmo busca proverbios en textos escritos y lo que se recoge en las colecciones españolas son sobre todo dichos populares–, de ese nuevo interés por los refranes habla bien a las claras el hecho de que, en la primera mitad del siglo XVI y dentro de la corriente renacentista que, animada también por Erasmo, intenta dignificar las lenguas nacionales o “vulgares”, Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, el primer tratado escrito en español para hablar sobre el español, utilice unos 170 refranes para ejemplificar sus afirmaciones sobre el estado de la lengua en su tiempo.

En la tradición de *La Celestina* o del *Lazarillo*, Cervantes incluye en el *Quijote* unos ciento sesenta refranes diferentes, muchos de los cuales se dicen en más de una ocasión y por diferentes personajes. Pero Cervantes, en este como en otros casos, va más allá. En el *Quijote* no hay una mera inclusión de dichos o sentencias populares sino que también, por primera vez en una obra de ficción, se incluye una reflexión sobre los mismos. Porque don Quijote y Sancho no solo “dicen” refranes; también hablan –y discuten– sobre ellos: qué

son, cuándo y cómo deben usarse, qué representan. Don Quijote aconseja a Sancho no ser tan pródigo en su uso, pero Sancho, a su vez, acabará acusando a su señor de caer en lo mismo que a él le reprocha.

¿Qué son los refranes?

La confusión entre refranes y frases hechas viene de muy atrás, desde que las primeras recopilaciones de refranes incluyen junto a ellos otras expresiones igualmente tradicionales, que se repiten también sin variaciones y que también en muchas ocasiones tienen un sentido figurado, pero que, a diferencia de los refranes, no encierran enseñanza alguna. Expresiones como “Aquí fue Troya” o “a otro perro con ese hueso”, que aparecen en algunas recopilaciones, no son propiamente refranes sino frases hechas, aplicables en determinadas circunstancias, pero de las que no se desprende una consecuencia práctica de orden moral o de conducta². Los refranes, por el contrario, señalan qué actitud conviene adoptar en una determinada situación, definen la razón de una conducta o extraen las consecuencias de una circunstancia determinada. En cualquier caso, suelen tener un fin didáctico o aleccionador más o menos marcado.

Con expresión acertada y precisa, Pedro Salinas llamó a los refranes “el ideario de la tradición sin letra”. Y esto porque constituyen un saber compendioso, una especie de resumen o *vademécum* intelectual al que se ha llegado por un proceso de filtraciones, de destilaciones de la cultura superior que ha quedado reducida a unas cuantas formulaciones breves y esenciales, capaces de encerrarse en los estrechos límites de la memoria. La tradición popular, afirma Salinas, “vive en formas concisas o quintaesenciadas: su lírica, la copla,

² La no distinción entre refranes y frases hechas hace que no siempre coincida el número de “refranes” tomados del *Quijote* que se recogen en diferentes trabajos sobre el tema. La cifra oscila entre los 159 de Suñé, los 211 recogidos por Miguel Requena, los 263 de Coll y Vehí y los 300 que aparecen recopilados en la reciente reedición de la obra de Elías Olmos Canalda, *Los refranes del Quijote*, que apareció por primera vez en 1940.

el romance breve; su ideario, los refranes, las sentencias; su épica, los cuentecillos o los apólogos”³. Más llevaderas y más portátiles que las obras de la tradición letrada, dice asimismo Salinas, estas sinopsis mentales que se corresponden con las grandes construcciones del pensamiento superior, resisten los embates del tiempo, se difunden con ligereza y aparecen dotadas de una particular soltura para vivir.

Los refranes, tan comunes en el habla de nuestros mayores y que hoy se baten en retirada, suelen sintetizar casi siempre experiencias repetidas veces comprobadas y que, por ello mismo, se dan por buenas sin discusión. En este sentido, para quienes utilizan un refrán este encierra en sí mismo una verdad que está fuera de toda duda; de ahí que, por lo general, la apelación al refranero se presente como una especie de justificación irrefutable.

La primera vez que en el *Quijote* se habla sobre los refranes es justamente para subrayar la verdad que todos ellos encierran. Ocurre en el capítulo XXI de la primera parte y es don Quijote quien alude a ello para aplicar un refrán a la situación en que se encuentran: acaba de tener lugar la aventura de los batanes y el caballero divisa a alguien que se acerca hacia ellos, tocado nada menos que con el yelmo de Mambrino. La experiencia pasada y la que parece presentarse ante ellos le hacen comenzar así sus reflexiones: “*Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias toda, especialmente aquel que dice: ‘Donde una puerta se cierra, otra se abre’*” (I, 21). La misma idea acerca de la verdad de los refranes vuelve a aparecer en boca del cautivo, que comienza el relato de su historia apelando a un refrán cuyo sentido explica, como hacían algunos paremiólogos, a quie-

nes se disponen a oír el verdadero discurso de su vida: “*Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer muy verdadero, como todos lo son, por ser sentencias breves sacadas de la luenga y discreta experiencia; y el que yo digo dice: Iglesia, o mar, o casa real*⁴, *como si más claramente dijera: ‘Quien quisiere valer y ser rico, siga, o la Iglesia, o navegue, ejercitando el arte de la mercadería, o entre a servir a los reyes en sus casas’*”. Y a renglón seguido aún añade un segundo refrán: “*porque dicen: ‘Más vale migaja de rey que merced de ‘señor’*” (I, 39).

Del buen uso de los refranes

Verdad en el fondo y brevedad en la forma son características de los refranes, que suelen presentar además un cierto ritmo, a veces incluso rima –asonante o consonante– y utilizan con frecuencia el sentido figurado. Pero la fuerza del refrán tiene que ver con la oportunidad de su uso y el saber decirlos en el momento adecuado no depende tanto de la cultura del hablante como de circunstancias pragmáticas y de un sentido del idioma que no cabe identificar con la pura competencia lingüística. Sobre este asunto de la oportunidad se pronuncia don Quijote en numerosas ocasiones, unas veces para recriminar a Sancho la escasa pertinencia de sus refranes, otras para reconocer que su escudero se maneja mejor que él mismo cuando de aplicar refranes se trata. Solo una vez se habla de este tema en la primera parte de la obra. Justamente en la primera ocasión en que Sancho suelta una retahíla de refranes, el caballero le interrumpe airadamente: “*¡Válame Dios –dijo don Quijote–, y qué de necedades vas, Sancho, ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas? Por tu vida, Sancho, que calles, y de aquí adelante, en-*

³ Cf. Pedro Salinas. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Seix Barral. Barcelona, 1974. pp. 105-107.

⁴ Gonzalo Correas recoge dos versiones diferentes de este refrán: “Tres cosas hacen al hombre medrar: Iglesia y mar y Casa Real”, y también “Iglesia o mar o casa real, quien quiere medrar”.

tremétete en espolear a tu asno, y deja de hacello en lo que no te importa” (I, 25).

Pero, como ya se ha dicho, es en la segunda parte cuando caballero y escudero hablan por extenso acerca de los refranes. En dos ocasiones diferentes será este el tema central de su conversación: cuando don Quijote da a su escudero los segundos consejos para que pueda ser un buen gobernador y cuando, ya de vuelta a la aldea, un don Quijote vencido anuncia a Sancho su resolución de hacerse pastor mientras se pasa el año en que ha de abandonar los caminos de la caballería. A punto de irse Sancho a gobernar la ínsula, don Quijote hace a su escudero una serie de recomendaciones y, en un diálogo que no tiene desperdicio, acaba cayendo en lo mismo que reprueba:

“—También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos que más parecen disparates que sentencias.

—Eso Dios lo puede remediar —respondió Sancho—; porque sé más refranes que un libro, y viénenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen, por salir, unos con otros; pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no vengan a pelo. Mas yo tendré cuenta de aquí delante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo; que en casa llena, presto se guisa la cena; y quien destaja, no baraja; y a buen salvo está el que repica; y el dar y el tener, seso ha menester.

—¡Eso sí, Sancho! —dijo don Quijote—. ¡Encaja, ensarta, enhila refranes; que nadie te va a la mano! ¡Castígame mi madre, y yo trómpogelas! Estoyte diciendo que excuses refranes, y en un instante has echado aquí una letanía dellos que así cuadran con lo que vamos diciendo como por los cerros de Úbeda. Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito; pero cargar y ensartar refranes a troche moche hace la plática desmayada y baja” (II, 43).

Apenas tiene tiempo don Quijote de dar otro par de consejos al bueno de Sancho, cuando este vuelve a las andadas y suelta una nueva ristra de refranes que desatan la ira del caballero y hacen que el escudero se defiendan y defiendan lo que considera su única riqueza.

“—Oh, maldito seas de Dios, Sancho! —dijo a esta sazón don Quijote—. ¡Sesenta mil satanases te lleven a ti y a tus refranes! Una hora ha que los estás ensartando y dándome con cada uno tragos de tormento. Yo te aseguro que estos refranes te han de llevar un día a la horca; por ellos te han de quitar el gobierno tus vasallos, o ha de haber entre ellos comunidades. Dime, ¿dónde los hallas, ignorante, o cómo los aplicas, mentecato, que para decir yo uno y aplicarle bien, sudo y trabajo como si cavase?

—Por Dios, señor nuestro amo —replicó Sancho—, que vuestra merced se queja de bien pocas cosas. ¿A qué diablos se pudre de que yo me sirva de mi hacienda, que ninguna otra tengo, ni otro caudal alguno, sino refranes y más refranes?”

Pero Sancho confiesa que aún se le ocurren otros cuatro refranes “que venían aquí pintiparados” y ante su anuncio de no decirlos —“porque al buen callar llaman Sancho”— don Quijote no puede reprimir su curiosidad y quiere saber qué cuatro refranes son esos que le habían venido a la memoria y “que venían aquí a propósito”, dice, y aun añade: “que ando yo recorriendo la mía, que la tengo buena, y ninguno se me ofrece”. Y Sancho se los dice e incluso explica a su amo cuál es el sentido de cada uno de ellos.

Todos hablamos de oídas

El carácter oral de los refranes, su condición de discurso repetido sin variaciones que se transmite de padres a hijos, es algo que queda puesto de relieve continuamente en la novela de Cervantes mediante las palabras con las que los diferentes personajes introducen refranes en su propio discurso. Una serie de fór-

mulas que se repiten con escasas variaciones preceden habitualmente, o siguen en alguna ocasión, a los dichos sentenciosos: “*como suele decirse...*”, “*que yo he oído decir...*”, “*dicen que...*”, “*siempre he oído decir a mis mayores...*”, “*se dice comúnmente que...*”, “*...decía una mi agüela*”. Porque en el *Quijote* queda claro que los refranes son patrimonio de todos los hablantes, independientemente de cuál sea su condición social. Y si bien es cierto que en la frecuencia de su uso Sancho se lleva la palma, también don Quijote –sobre todo en la segunda parte de la obra– los emplea, como los emplean otros muchos personajes de la novela. A cualquiera se le escapa alguna vez un refrán, incluidos los personajes de las novelas intercaladas en el *Quijote*, por ejemplo, a Leonela (“*y aun suele decirse que el que luego da, da dos veces*”) y a Camila (“*también se suele decir que lo que cuesta poco se estima en menos*”), protagonistas ambas de *El curioso impertinente*. Usan también refranes quienes viven en el palacio de los duques, como Altisidora (“*más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón*”) o doña Rodríguez (“*allá van leyes do quieren reyes*”), e incluso la Duquesa se vale de ellos cuando se dirige a Sancho, en un intento claro de ponerse a su nivel. Y así, le dice: “*En fin, en fin, hablando a su modo, debajo de mala capa suele haber buen bebedor*”, o bien: “*...que un buen corazón quebranta buena ventura, como vos bien sabéis*”. Tanto en la ínsula el maestra sala (“*como suele decirse, detrás de la cruz está el diablo*”), como camino de Barcelona el bandido Roque Guinart (“*porque el abad, de lo que canta yanta*”) o, ya en la ciudad, el Caballero del Bosque (“*Al buen pagador no le duelen prendas*”) y su escudero (“*dicen que la codicia rompe el saco*”), una gran cantidad de personajes del *Quijote* hacen uso de los refranes. La mujer de Sancho es mujer refranera y también a ella le ocurre algo que le ocurre a Sancho, que confunde los términos de los refranes que emplea, lo que la lleva a decir muy convencida: “*Allá van reyes do quieren leyes*”.

En el *Quijote*, hasta el propio narrador se permite echar mano de los refranes y, por ejemplo, al contar el encuentro de Sancho con el morisco Ricote, ya de vuelta al palacio de los duques tras su experiencia como gobernador, alude al escudero, no sin cierta ironía, diciendo: “*Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía; antes, por cumplir con el refrán, que él muy bien sabía, de cuando a Roma fueres, haz lo que vieres, pidió a Ricote la bota, y tomó su puntería como los demás, y no con menos gusto que ellos*” (II, 54).

Don Quijote y Sancho: ¿quién dice más refranes?

Sancho, que por lo general acepta de buen grado, aunque a veces no las entienda, las recomendaciones de su señor, no puede sufrir que don Quijote le reprenda por enhebrar refranes y que él mismo los enhebre a veces con idéntica profusión, aunque después justifique que, si habla así, es por darle a entender que no es el único que sabe decirlos. La primera vez que esto sucede (II, 7) nada responde Sancho. Bastante tenía con oír decir a su señor que si no se decidía a acompañarle en su tercera salida, no le faltarían “escuderos más obedientes, más solícitos, y no tan empachados ni habladores” como él. La pequeña venganza de Sancho llegará más tarde, en la segunda conversación extensa que acerca de los refranes mantiene con su señor. Se desarrolla esta en el viaje de vuelta desde Barcelona, donde don Quijote ha sido vencido por el Caballero de la Blanca Luna. El caballero explica a Sancho su proyecto de que ambos se conviertan en pastores durante el tiempo en que debe permanecer recogido. Y Sancho imagina a Sanchica, su hija, llevándoles la comida al hato, cuando de pronto su discurso vuelve a llenarse, una vez más, de refranes. La situación se repite y la conversación discurre por cauces parecidos a la de tiempo atrás. Pero esta vez Sancho no puede contenerse y re-

procha a su señor que caiga en lo mismo que a él le censura.

“—No más refranes, Sancho —dijo don Quijote—, pues cualquiera de los que has dicho basta para dar a entender tu pensamiento; y muchas veces te he aconsejado que no seas tan pródigo de refranes y que te vayas a la mano en decirlos; pero paréceme que es predicar en desierto, y castígame mi madre, y yo trómpogelas.

—Paréceme —respondió Sancho— que vuesa merced es como lo que dicen: Dijo la sartén a la caldera: Quítate allá, ojinegra. Estame reprendiendo que no diga yo refranes, y ensártalos vuesa merced de dos en dos.

—Mira, Sancho —respondió don Quijote—: yo traigo los refranes a propósito, y vienen cuando los digo como anillo en el dedo; pero tráelos tan por los cabellos, que los arrastras, y no los guías; y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito, antes es disparate que sentencia” (II, 67).

Una situación similar y una conversación que aporta alguna novedad, pues el escudero hace suya la idea de don Quijote acerca de la oportunidad de los refranes, vuelve a darse en el capítulo siguiente. Sancho discurre sobre el sueño, “capa que cubre todos los humanos pensamientos”, y lo hace ciertamente con sabiduría y elegancia. La manera de hablar del escudero sorprende a don Quijote y la conversación cambia de rumbo. Admirado del buen decir de su escudero, don Quijote recurre a un refrán para apuntarse el mérito de esta nueva manera de hablar de Sancho. Y Sancho, más comedido esta vez, acaba reconociendo, aunque a regañadientes, que quizá su amo sepa usar los refranes con más tino que él:

“—Nunca te he oído hablar, Sancho —dijo don Quijote—, tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: No con quien naces, sino con quien paces.

—¡Ah, pesia tal —replicó Sancho—, señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta refranes; que también a vuestra merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí, sino que debe de haber entre los míos y los suyos esta diferencia; que los de vuestra merced vendrán a tiempo y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes” (II, 68).

En más de una ocasión promete el escudero a su señor enmendar su costumbre de soltar refranes a cada paso. Este mismo propósito volverá a repetirlo poco antes de llegar por última vez a la aldea, en medio de una conversación sobre cómo y cuándo pensaba darse otra tunda de azotes que ayudaran al desencantamiento de Dulcinea. Pero en esta ocasión pone en duda su capacidad de enmienda. El discurso del narrador se hace eco de las palabras que dirige a don Quijote para asegurarle que está deseando concluir el asunto de Dulcinea y que no son más que otra letanía de refranes. La respuesta del caballero no se hace esperar —“No más refranes, Sancho, por un solo Dios, que parece que vuelves al sicut erat” — pero tampoco la réplica de Sancho: “No sé qué mala ventura es esta mía, que no sé decir razón sin refrán, ni refrán que no me parezca razón; pero yo me enmendaré, si pudiere” (II, 71).

Tenía clara conciencia acerca de sí mismo y de sus límites el buen Sancho, a pesar de sus buenas intenciones. Tal vez fue su señor quien contribuyó a crearla con sus consejos y reprimendas. O quizá con sus definiciones. Como cuando le habla de la posibilidad de descubrir al duque quién es realmente, “diciéndole que toda esa gordura y esa personilla que tienes no es otra cosa que un costal lleno de refranes y de malicias”. (II, 43). Sancho, que acaba de explicar a don Quijote que los refranes son lo único que posee, deja en manos de su señor la decisión acerca de la conveniencia de ejercer el cargo de gobernador y concluye su discurso con una sentencia que recuerda el modo de decir del

refranero: “*más me quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno*”.

La originalidad de Cervantes

Cuando se escribió el *Quijote*, ya habían visto la luz las más importantes colecciones de refranes recopiladas por los humanistas. Los refranes se habían incorporado también a algunas obras de ficción. Pero es Cervantes quien, por primera vez, hace un amplio uso del refranero para caracterizar lingüísticamente a un personaje inolvidable. Y es también quien no se limita a hacer decir refranes a sus personajes sino que, al hilo de las sabrosas pláticas que constituyen una parte importante de su novela, y quizá lo mejor de ella, incluye en el *Quijote* toda una serie de reflexiones acerca de estas breves condensaciones de la filosofía popular. En Cervantes, el refranero se convierte en tema de conversación e incluso a veces en objeto de discusión entre el caballero y su escudero. El *Qui-*

jote, además de una extraordinaria novela, contiene un completo repertorio de refranes de uso común en la época en que se escribió. Sin embargo, también en este caso Cervantes ha dado un tratamiento original a la costumbre de recoger refranes para ponerlos por escrito. Nada de vocabularios, ni de cartas artificiosas, ni de libros de refranes con prolijas explicaciones. En el *Quijote* los refranes aparecen insertados de modo natural, como parte del discurso de los distintos personajes, y es el contexto en el que se insertan el que, en líneas generales, suple las aclaraciones con que muchos paremiólogos acompañaban sus compilaciones. Aquí radica en gran parte su originalidad: en la novela de Cervantes los refranes no son algo inerte; en el *Quijote* vemos cómo vive el refranero y, sobre todo, lo que significan los refranes para un hombre iletrado como Sancho, que sabe muy bien que ese caudal de experiencias y de sabiduría popular condensado en unas cuantas palabras constituye su única hacienda. ❖

Madame Bovary a la sombra de *El Quijote*

Javier Moscoso

Profesor de Filosofía. Universidad de Murcia

Para Belén

Introducción¹

La lectura excesiva ha provocado en Alonso Quijano y Emma Bovary unos trastornos o enfermedades del alma de distinta naturaleza –a aquél se le secará el cerebro mientras que a ésta se le humedece el espíritu– que les arrastra a mundos imaginarios alejados de la mediocridad circundante.

La melancolía (propia del Barroco) de D. Quijote tiene su correlato en la histeria de madame Bovary. Pero mientras la locura del hidalgo, guiada por el heroísmo, nos conmueve, la de la normanda, en forma de caprichos de una mujer indomable, amenaza el orden social.

Ya casi nadie recuerda a mademoiselle Rouault ni su bata de merino azul adornada con tres volantes. Su falda plisada y la mirada poderosa de sus ojos castaños, que a veces parecieron negros, se han desvanecido alrededor de imágenes más crudas sobre las que nuestra cultura moral ha pretendido comprender la supuesta naturaleza de la mujer. Hemos olvidado a la joven de manos estropeadas y uñas cuadradas, cuyo vestido impoluto y blanco de novia se enredaba con los sucios cardos del campo. El que fuera su marido se enamoró tan perdidamente de ella que su ya reducido universo se estrechó aun más, hasta no sobrepasar la dimensión de su falda. Pero a él también lo hemos olvidado. No recordamos su apellido más que por la mujer a la que quiso hasta la extenuación, después de contribuir, en su simpleza, a la consumación de su propio drama. Pero *Madame Bovary* no comienza con la historia de Emma, la joven adúltera que terminará devorando la novela con la misma ferocidad e inconsciencia con la que se atragantará de arsénico. La prosa de Flaubert se abre con la desesperanza y la angustia de un triste personaje obligado a copiar veinte veces “ridiculus sum”; con el castigo y la burla inmisericorde hacia un escolar incapaz incluso de pronunciar su nombre, Bovary, que su mujer, Emma, otorgará a la posteridad.

Cae dentro de los lugares más comunes de la crítica literaria la devoción que Flaubert sentía por *El Quijote*. El literato francés había aprendido

¹ Para la realización de este artículo he contado con el apoyo proveniente de los proyectos de investigación: “Epistemología histórica” [BFF2003-08994] y “Especiación de la ciencia” [BFF2003-09759-C03-02], ambos financiados por el MEC.

a leer a través de sus páginas y lo consideraba el mejor libro de todos los tiempos, la culminación del arte de escribir. Abundan en su novela las referencias episódicas a la cultura española y, en más de una ocasión, cabe sentir la presencia del gusto genuino hacia el humor y la ironía cervantina. Al situar el texto de Flaubert a la sombra del *Quijote*, no pretendo realizar un ejercicio filológico. Este breve ensayo se ubica en el ámbito de la historia cultural antes que de la crítica literaria. Procede de la sospecha de que Emma Bovary revive en la Francia del siglo XIX lo que don Quijote aportó a la imaginería castellana del siglo XVI. Cada uno de ellos existe tan sólo en el marco de un paisaje constreñido por circunstancias geográficas y condiciones climáticas. Nuestro hidalgo es tan de la Mancha de Felipe II como Emma lo es de la Francia del Segundo Imperio. Más allá de esta obviedad, que exige respeto hacia las formas autóctonas y los nichos en los que eclosionan estas dos grandes personalidades, don Quijote y Emma adquirieron una trascendencia que sólo acontece en la literatura genuina. Su irrefrenable deseo de libertad se expresa en ensoñaciones muy distintas, pero su destino meta-literario los colocó, más allá de su muerte ficticia, en un ámbito tal vez excesivo para la fragilidad de sus vidas noveladas.

La comparación entre ambos personajes no excusa los falsos anacronismos o las simplificaciones excesivas. Sus similitudes no evitan sus diferencias. Pero allí donde las primeras provienen del modo en el que la literatura despliega la fuerza de los personajes, los contrastes se construyen sobre evaluaciones subjetivas. Los hechos permiten dar cuenta de la identidad mientras los valores explican las diferencias. En el caso que nos ocupa, no bastará además con considerar meras ficciones a nuestros protagonistas. Estos dos no son meros seres inexistentes. Ambos quisieron y tuvieron éxito en elevar sus vidas a la categoría de la existencia novelada. Nosotros, lectores del siglo XXI, hemos he-

redado su deseo de vivir conforme a los patrones y esquemas del mundo imaginario que empapó sus horas de soledad y consumió sus ojos en la lectura de un mundo que consideraban más real que el propio. La joven normanda y el hidalgo manchego consiguieron transformar su existencia trivial en un relato dramático. Ni siquiera el sobrenombre por el que han pasado a la historia les corresponde fuera de esta intrépida huida de la realidad en pos de lo ficticio. Una evasión que ellos vivieron como un refugio de lo superfluo hacia un mundo mucho más auténtico y real. Por eso Emma Thorlay será siempre *madame Bovary*, mientras que Alonso Quijano cedió a la posteridad su sobrenombre de *don Quijote de la Mancha*, con el que hoy es universalmente conocido. Una forma de ocultación del propio origen que les permitió sobrepasar los límites de la necesidad hasta alcanzar una existencia meta-literaria. La figura de estos dos personajes ha quedado impresa en la conciencia colectiva hasta el punto de que sus formas de vida, tanto como el modo de sus muertes, ha dado origen a estereotipos que todavía se revisten de aires de universalidad y mantienen en tensión nuestra capacidad valorativa.

Don Quijote y Emma

Antes que ninguna otra cosa, a don Quijote y a Emma Bovary les une su entusiasmo irrefrenable por los libros. La lectura y la ensoñación desmedida han conducido al hidalgo y a la joven a una forma de melancolía de un tiempo ya pasado, en el caso del manchego, y de una utopía soñada, en el caso de la francesa. La pasión que sienten por sus mundos imaginados les arrastra a la negación inclemente de lo cotidiano y de lo próximo. Los dos se resisten a la vida pausada y a los ciclos predecibles del mundo rural. A la pretendida necesidad de que sus vidas se consuman en la paz y el sosiego domésticos, oponen la vehemencia de la libertad. Su

drama se inscribe en la voluntad de perseguir una forma de existencia muy distinta de aquella para la que han nacido. Aspiran a configurar sus vidas no en función de las expectativas de los otros, sino de sus propias ilusiones y anhelos. Huyen de la acedia y la molicie, del tedio que supondría dejarse morir en la hidalguía o abandonarse a la fatuidad y simpleza provincianas. Para ambos, viajar es huir, despedirse de lo más cercano para alcanzar lo irreal o lo imposible. La lectura constituye la antesala de la enfermedad, de la que su entorno familiar intenta en vano liberarlos. La realidad imaginada se impone sobre las resistencias. De nada servirá prohibir al hidalgo que consulte su biblioteca o las sabias recomendaciones de la suegra de Emma para que la joven abandone la lacra de ese vicio solitario. En el caso de Alonso Quijano la lectura excesiva secará su cerebro, en el de Emma Bovary, las novelas humedecerán su espíritu. La sequedad del manchego contrasta con la voluptuosidad de la francesa sumida en lubricidades contenidas y deseos mil veces insatisfechos. Ninguno de ellos vive en el mundo meta-literario que todos conocemos, sino en la dimensión sensorial que aflora desde las páginas de los libros de caballerías o de la literatura sentimental inglesa. La lectura continuada, reiterativa y obscena del Libro de los libros que marcó la imaginería medieval se sustituye en el Mundo Moderno por el consumo de volúmenes, estanterías y bibliotecas que desfilan ante los ojos como objeto de veneración y de consumo. Una nueva forma de relación con la palabra escrita que, en su lubricidad, enturbia el equilibrio temperamental o debilita el sistema nervioso. El veneno seductor de la sucesión de sustantivos, adjetivos y verbos se impone sobre la concatenación de los objetos cotidianos o las letanías de los textos sagrados. Lo imaginario penetra en la disposición humoral o en la estructura fisio-

lógica hasta el extremo de provocar una alteración del juicio, y antes incluso, de las facultades sensoriales.

En un caso las ventas son castillos o los molinos, gigantes; en el otro, los atrezos y adornos, los baúles y abrigo, los caballos o las fustas, se nutren de una pátina de ilusión sobre la que se desliza el drama. La desproporción perceptiva permite que todo objeto pueda transformarse o que las cosas más comunes puedan adquirir, en su futilidad, las propiedades, o mejor aún, las impropiedades de un mundo imaginario. La bacía de barbero que don Quijote se coloca a la manera de un yelmo, o la pitillera que Emma oculta y contempla con la intención de facilitar sus ensoñaciones, disfrutan de un valor sobrevenido que modifica su apariencia. La percepción se construye sobre una torpe realidad a la que se otorgan significados y efectos, a través de una modulación subjetiva de la experiencia en la que hasta el más trivial de los objetos puede convertirse en fetiche. Al carácter cultural de los signos del lenguaje se suma la mucho más problemática convencionalidad de los pobladores del mundo. No sólo que las palabras no se identifiquen unívocamente con las cosas, sino que, por medio de un recurso emotivo inscrito en las reglas aleatorias de la imaginación o la memoria, los objetos también adquieren significados. La ficción literaria anega la naturaleza hasta convertirla en un producto manufacturado, fabricado, por medio de la ilusión, del valor o, en una palabra: de la cultura.

Pero no sólo las cosas caen bajo el hechizo. También los sentimientos pueden modularse. Para Emma, “*las sensualidades del lujo [se confundían] con las alegrías del corazón, la elegancia de las costumbres, con las delicadezas del sentimiento*” [135]². Por encima de la extraordinaria reconstrucción del entorno inmediato, aflora una forma aún más radical de encantamiento: la que otorga atributos excesivos a seres insignificantes, la

² Todas las referencias a Madame Bovary provienen de la traducción de Germán Palacios, publicada por la editorial Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1986.

que torna lo pestífero en oloroso, lo bajo en alto o lo deforme en excelso. Esta transformación de la visión en experiencia se extiende a los hombres y mujeres que acompañan a los protagonistas. El amor desmedido de don Quijote hacia Dulcinea bordea el lirismo neoplatónico, un rapto que le permite imaginarla “*así en la belleza como en la principalidad*” [285]³. La enajenación proviene de una pasión desproporcionada hacia el objeto sensual en el que se concentran todos sus anhelos y venturas. “*¿Y quién pensáis [increpa don Quijote a Sancho] que ha ganado este reino y cortado la cabeza a ese gigante y héchoos a vos marqués, [...], si no es el valor de Dulcinea, tomando mi brazo por instrumento de sus hazañas? Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser*” [353].

Los amores de la joven normanda también son de esa naturaleza. ¿Pues quiénes son León o Rodolfo sino seres minúsculos e insignificantes que la pasión ha engrandecido y encumbrado? ¿De dónde salieron estos traficantes de sentimientos sino del infinito deseo de libertad de su creadora, que los imagina más altos, más atentos, más instruidos o más refinados? Emma conoce a sus dos amantes. Los acaricia. Les escribe. Los besa. Les ama. Pero ¿de quién se ha enamorado? ¿De un joven pasante? ¿De un aburrido terrateniente rural? Su amor hacia León, por ejemplo, irá creciendo una vez que el joven, desesperanzado de toda posibilidad de satisfacer su amor, haya partido a París. Sólo entonces Bovary lo recuerda no tal y como es, sino como se lo imagina. Después de todo, León nunca fue, en la mente de Emma, un ser real. Su afabilidad, su conversación galante, sus conversaciones literarias formaban parte de un mundo inventado, de una aspiración insatisfecha que pudiera liberarla de las insufribles bocanadas del hastío. El primer encuentro amoroso de estos amantes tiene lugar en el interior de un coche de caballos que deambula sin

sentido por las calles de Rouen. Amar y huir, todo es lo mismo. El viaje es una evasión de lo propio en busca de lo ajeno, un camino de perdición y extravío. Emma huye de lo cotidiano en pos de lo extraordinario. Para su imaginación atormentada, no cabe más que confiar en la llegada de lo inesperado y sorpresivo. Un espacio de ficción que, de darse en algún sitio, sólo podría encontrarse plenamente en el anonimato laberíntico de la ciudad. ¿Pero de qué ciudad? Incluso aquella que permite mantener una doble vida, Rouen, no deja de ser una pequeña localidad provinciana del noreste de Francia en la que todo el mundo se conoce, en la que los mismos mendigos aparecen siempre en los mismos rincones, en la que los duques y nobles se instruyen en los mismos teatros, y las mismas modistillas se entretienen con los mismos pasantes.

El hombre seco de la Mancha y la joven mujer de la campiña francesa se juegan la vida por la ilusión quimérica que les conduce a la aniquilación. Emma sueña con manos recias y brazos expertos que puedan conducir sus movimientos corporales, marcar la cadencia de la sensualidad y del ritmo. Don Quijote con la recuperación de un paraíso perdido en el que los caballeros servían de consuelo a los afligidos y de brazo ejecutor de la canalla. Ambos han colocado sus esperanzas en circunstancias imposibles y en mundos inexistentes. Han confundido la realidad con la ficción literaria y persiguen quimeras donde la felicidad se encuentre emparentada con la justicia o con la embriaguez y las pasiones. No por casualidad, la una morirá como una rata, oyendo de lejos la letanía de un mendigo al que conoció en Rouen, mientras que el otro, contra sus anhelos más íntimos, acabará sus días “sin que nadie le mate”, lo que en que palabras de Sancho resulta lo peor que le puede ocurrir a un hombre.

³ Todas las referencias a *El Quijote* provienen de la edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, edición del Instituto Cervantes, 1998.

Los acontecimientos que precipitan estos desenlaces dependen en muy alto grado del modo en que ambos personajes son víctimas de la actitud inmisericorde de seres poderosos que encuentran en la dislocación de su mundo motivo de burla o de conquista. Rodolfo Boulanger, el soltero terrateniente de al menos quince mil libras de renta, cuya conquista de Emma marca el destino de la novela de Flaubert, se asemeja en esto a los innominados duques de *El Quijote*, para quienes el trato con el hidalgo caballero proporcionará no pocas risas y esparcimientos. El empecinamiento de estos portadores de irrealidad permite la manipulación física y emocional de los protagonistas, su desplazamiento a lugares sólo soñados, la confusión, esta vez plenamente consciente, entre la realidad y la ficción. No el error, ni la ensoñación, ni la fantasía, sino la mentira calculada y consciente. La entrada hacia el universo contradictorio e improbable de don Quijote tanto como del paraíso perdido de Emma la gobiernan otros que no son ellos mismos. Se trata, sin embargo, de una llave que genera un paraíso de iniquidad y de oprobio, que abusa de la desgracia y la debilidad en beneficio propio y que transforma la realidad en una mascarada, en el más mezquino de los teatros. Emma y don Quijote comienzan a vivir en el seno del mundo soñado, donde las mujeres son damas, los hombres caballeros, donde rigen las estrictas normas marcadas por el dulce oficio de la caballería andante, o en el que cabría asomarse a las luces de la ciudad, a la moda, a la polka, o simplemente al abandono del tedio, a la recuperación de las pasiones, conducidos por manos que no son las suyas, y por voluntades que trascienden sus propias conciencias. Su ingenuidad no elimina su inteligencia en los asuntos cotidianos o en las conversaciones domésticas, pero sí les hace víctimas del mayor de los engaños. El mundo con el que sueñan se ha tornado una fabricación, un lugar infame en el que los poderosos encuentran solaz y distraen su tedio, consuelan su abu-

rrimiento a costa de manejar las cuerdas del corazón de una pobre mujer o la descomunal fuerza del brazo de un maltrecho caballero. Rodolfo lo sabe bien: “¡Pobre mujercita! Sueña con el amor, como una carpa con el agua en una mesa de cocina. Con tres palabritas galantes se conquistaría, estoy seguro. ¡Sería tierna, encantadora!... Sí, pero ¿cómo deshacerse de ella después?” [204].

Cervantes y Flaubert

Para conjurar el dolor con el engaño, Cervantes se sirve del humor. El lector, como los duques, se muestra encantado con las desgracias del manchego. Flaubert, por su parte, no utiliza más recurso literario que la supuesta ausencia de perspectiva. Su punto de vista dirige la mirada del lector desde un lugar situado en ninguna parte. La prosa de Flaubert busca la objetividad por encima de las valoraciones subjetivas o de los idearios morales. Si la novela puede parecer romántica en el tema, desde luego no lo es en su estructura narrativa. El ansia de objetividad evita a toda costa el interés, la valoración o el juicio. El lenguaje literario aspira a transmitir la información, los hechos desnudos, por medio de enunciados que, en su crudeza, no nos resultan indiferentes por su falta de emotividad sino por la extraordinaria fealdad de las frases meramente verdaderas, por la simpleza y tosquedad de su falta de ornamento y de humanidad. En 1856, fecha en la que se publica *Madame Bovary*, la inspiración literaria francesa está marcada por la metáfora del daguerrotipo, de la observación mecánica de la realidad natural. El encantamiento consiste en suponer ausencia de retórica y de valoración en este nuevo mito de la objetividad. Algunos años más tarde el fisiólogo Claude Bernard publicará su *Introducción al estudio de la medicina experimental*, un texto del que se servirá Zola para escribir un notable ensayo sobre el naturalismo literario. “*L’art c’est moi. La science c’est*

nous”, decía Bernard, subrayando el carácter público del conocimiento científico frente a la privacidad de la experiencia estética. Ese mismo enigmático “nosotros”, que constituía el sujeto del conocimiento científico para Bernard, aparece en la figura del narrador omnisciente de Flaubert, en la creación de una mirada incisiva y pública de la que ni los más recónditos secretos pueden evadirse.

La relación entre el mundo literario y el arte médico, entre el contorno social y el cuerpo fisiológico pervive en Francia desde la segunda mitad del siglo ilustrado y se perpetúa en obras tan emblemáticas como *La fisiología del Estado* de Saint-Simon. En España, el pintor Simonet y Lombardo realizó un cuadro admirable que refleja bien el sentir de esta forma de indagación anatómica inspirada en la prosa de Flaubert. Los brazos de una joven semidesnuda caen de la mesa de disección. La palidez de su cuerpo macilento no resta un ápice de belleza a la contextura de su torso descubierto, a su larga melena rubia que parece aún viva en la penumbra del estudio anatómico. Como en otros cuadros de la época, sus pechos desnudos y enhiestos mantienen un resto de altivez, un último gesto altanero que matiza la sumisión ante la muerte. Un hombre viejo, vestido en negro, sostiene en su mano el corazón que acaba de extraer del cadáver. El anatomista lo contempla admirado, como si pudiera descubrir en ese amasijo de músculos y sangre un resto de sentimiento, el último aliento de la vida. “¡Y tenía corazón!”, así se tituló este cuadro que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Málaga.

Pero quizá el punto más importante en la forma en la que Flaubert edifica su tributo a la novela cervantina depende de la relación dialógica entre los protagonistas principales. La novela de Cervantes fue

creciendo a través de la comparación sinuosa entre el grotesco y materialista Sancho y el estilizado e idealista Quijote. Para el Mihail Bakhtin de *Rabelais y su mundo*, *El Quijote* constituye una ejemplificación de lo que este crítico literario ruso denominaba “realismo grotesco”. En su lectura de Cervantes, Bakhtin explora la relación de los protagonistas a través de una división literaria de funciones que permite situar por una parte el alma y, por la otra, la cloaca del cuerpo: la panza⁴. Así, mientras don Quijote cumple las prerrogativas de la cabeza, Sancho se identifica con las demandas del estómago; mientras el uno tiene una existencia espiritual, el otro no consigue elevar su conciencia un palmo de la tierra; mientras el uno se entrega a su causa movido por la virtud, el otro no atiende más que a su interés; mientras el uno nació para vivir muriendo, el otro nació para morir comiendo [1107]; y mientras el uno considera que “*hasta la muerte, todo es vida*” [1108], el otro sabe que la desgracia de su vencimiento, la pérdida del honor o el encantamiento de su enamorada pueden ser aún peores que la muerte. En el contexto del realismo grotesco bakhtiniano, don Quijote y Sancho están en la misma relación que lo alto por oposición a lo bajo, la parodia frente a la ceremonia, el carnaval frente a la cuaresma, lo carnal frente a lo carismático o lo sacramental frente a lo excremental⁵. El protagonismo de Sancho resulta providencial, puesto que sólo a partir de esta caricatura de la conciencia necia y trivial cabe la burla del ideal caballeresco que defiende su señor y que, la mayor parte de las veces, no conduce sino a incrementar el dolor y potenciar la desgracia.

Flaubert también alimenta su novela sobre la durísima descripción del señor Bovary, no solo verdadero contrapunto de toda la obra, sino incluso su principal protagonista. Después de todo, el primer ca-

⁴ Bakhtin. [1965] *Rabelais and His World*. Bloomington. Indiana University Press, 1984

⁵ *Ibidem*, p. 22 y ss.

pítulo se extiende de forma cruel e inexorable por la lógica de la desgracia y la mansedumbre de este marido apaleado, de este hombre que no es del campo ni de la ciudad, que no pertenece a ninguna clase en concreto, que vive en una casa “mitad granja, mitad casa señorial”, y que parece haberse instalado en el término medio, no de la virtud aristotélica, sino de la más absoluta mediocridad. Este pobre oficial de medicina resulta demasiado torpe para comprender la fuente de su desgracia, pero no tanto como para no encontrar consuelo en la simpleza rural. Así transcurre su existencia como la de un caballo de noria dando vueltas a la rueda con los ojos vendados sin saber qué es lo que hace [87]. Desde el gobierno de su madre hasta la prisión de la esposa, esta medianía provinciana deambula entre el temor ante la mujer que le controla y que le puede. La suya no es vida, sino obediencia. Una vez en contacto con la fuente de irracionalidad, su entera existencia, como la de Sancho, estará marcada por la sumisión con la que acepta la locura, incluso la mentira. Para ambos, la aceptación de la conducta estafalaria se inscribe en la lógica de los delirios de grandeza, en la búsqueda de una recompensa material, en el caso de Sancho, y de una elevación profesional, en el caso de Charles, como medio para ganarse el afecto imperecedero de su esposa. La ínsula Barataria, de la que el escudero llegará a ser gobernador, o la terrible operación a la que el señor Bovary somete a un habitante de Tostes para corregir su pie equino, están motivadas por el contagio del delirio de quienes gobiernan su corazón y sus sentidos. La progresiva quijotización de Sancho durante la Segunda Parte de *El Quijote* también tiene un equivalente en la identificación de Charles con Emma después de su fallecimiento. El marido, como el escudero, también sucumbe a la locura de su esposa, hasta el extremo de que una vez muerta ésta, “adoptó sus predilecciones, sus ideas; se compró unas botas de charol, empezó a ponerse corbatas blancas. Ponía cosmético en sus bigotes, firmó pa-

garés como ella”. [402]. Nos dice Flaubert que “Emma lo corrompía desde el otro lado de la tumba”.

Allí, sin embargo, donde la locura ha sido capaz de desvelar grandes razones, la estupidez se vuelve portadora de terribles verdades. La clave de ambas novelas la poseen aquellos que, en principio, parecerían más alejados de comprender el drama de los protagonistas. En el caso de *El Quijote*, el peso emocional de la obra recae sobre la conciencia más torpe y la inteligencia menos reflexiva: “No se muera vuestra merced, [dice Sancho] porque la mayor locura que pueda hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin que nadie lo mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía” [1220]. En una de las escenas más sublimes de la novela de Flaubert, Charles Bovary, después de la muerte de Emma, se encuentra con Rodolfo en la feria de Argueil, a donde ha acudido a vender su caballo. Mientras el uno hablaba sin parar de cultivos, de ganado, de abonos, el otro contemplaba embelesado la cara de aquel hombre que su mujer había amado hasta la desesperación y cuya carta cruel la había colocado al borde de la muerte. Por fin, después de un silencio, Bovary le dijo: “no le guardo rencor”. Y añadió: “es culpa de la fatalidad” [408]. El terrateniente sólo llegó a encontrar en esta exoneración de su culpa algo al mismo tiempo cómico y vil. ¿Pero no fue acaso la fatalidad, la necesidad inexorable, la concatenación implacable de las causas y efectos, aquello contra lo que Emma había luchado hasta la extenuación? ¿No fue la fatalidad el mal radical contra el que había intentado en vano rebelarse desde su juventud y sobre cuya estúpida inmediatez había construido un mundo imaginado e imposible en el que edificar su propia libertad? Charles no sólo tiene razón, sino que, un día antes de su muerte, y con la precisión quirúrgica que le faltó en vida, ha descubierto la antítesis de la libertad que latió en el corazón de su esposa. A sus ojos deslumbrados por esta revelación de lo inexorable, no cabe guardar rencor al amante inmiseri-

corde que encandiló a su esposa prometiéndole paraísos y quimeras. No hay lugar para el resentimiento hacia quien no es más que un fragmento de la necesidad. En su vulgaridad, Rodolfo no puede ser ni culpable ni inocente. No cabe ni su condena ni su perdón. Ha quedado reducido a lo que siempre fue: un hombre como tantos sobre el que la pasión desmedida por lo imposible construyó un ser tan extraordinario como inexistente.

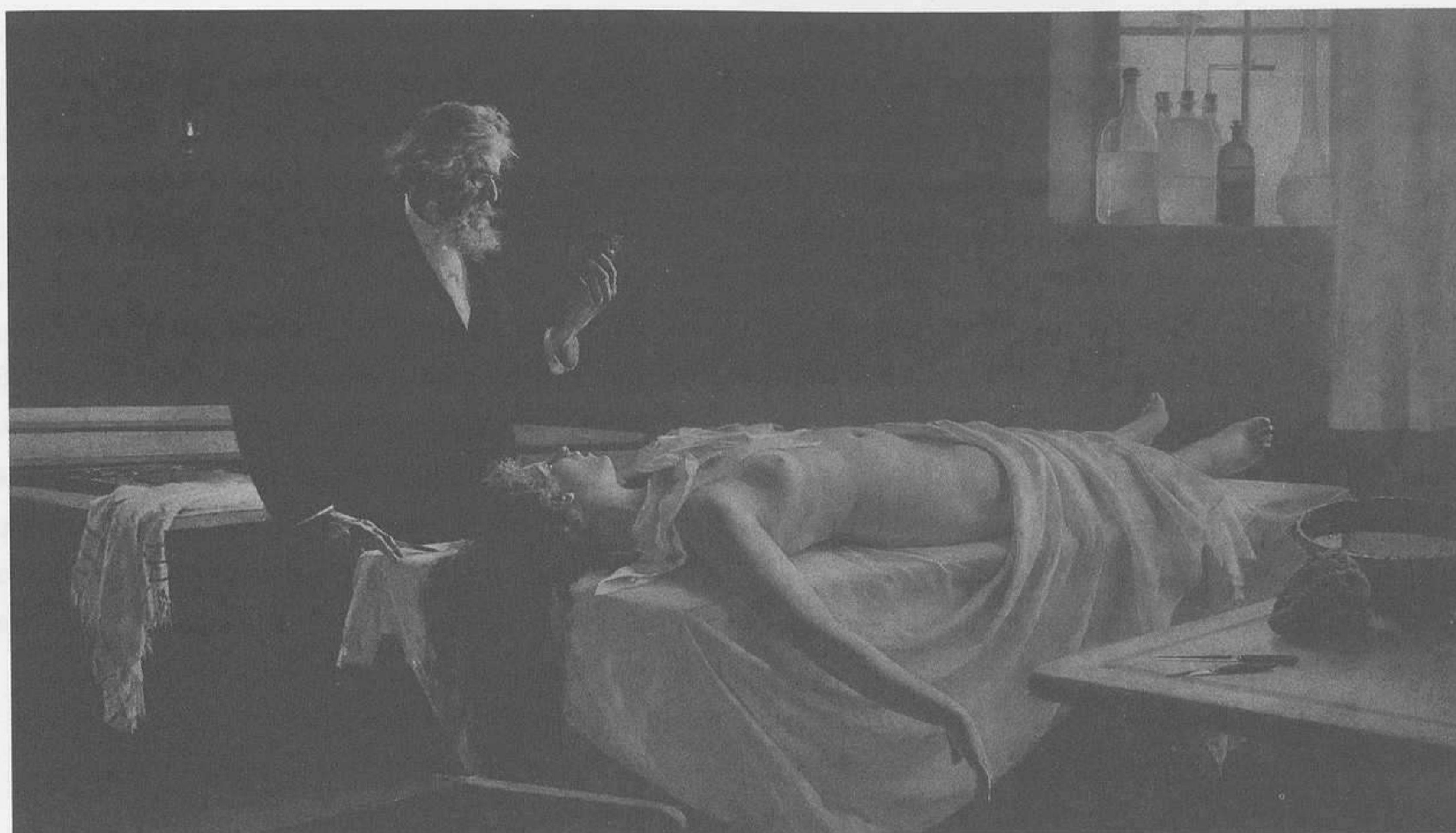
Las enfermedades del alma

Tanto Emma Bovary como Alonso Quijano son arquetipos de las enfermedades del alma. En el caso del hidalgo manchego, su mal viene cargado de todos los tintes que produjeron la gran eclosión del trastorno propio del barroco histórico: la melancolía. Emma, por su parte, ejemplifica la extraña condición que se convirtió en el eje central de la psiquiatría primero y del psicoanálisis después durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX: la histeria. En el contexto de una conducta medicalizada, los trastornos anímicos o preceptuales de ambos protagonistas pueden entenderse, valorarse, e incluso justificarse, de manera diferente a la que cabría esperar fuera de la lógica de la enfermedad. Cervantes coloca desde el principio al lector en posición de comprender la conducta extravagante del hidalgo como consecuencia de un desorden emocional producido por la lectura obsesiva y constante de libros de caballerías, de manera que muchas de las reacciones de quienes lo van encontrando a lo largo de sus aventuras vienen matizadas por la conmiseración hacia su estado. Su conducta no se criminaliza, sino que se convierte en motivo de lástima o, las más de las veces, de entretenimiento y burla. No es de extrañar que el etnólogo Roger Bartra haya ubicado el su-

frimiento de don Quijote en el contexto de las enfermedades del alma⁶. A partir del estudio del *Examen de Ingenios para las ciencias* [1575] de Huarte de San Juan y, sobre todo, de una reinterpretación moderna de la vieja teoría humoral, Bartra explica el comportamiento de nuestro caballero, el que se reconoce a sí mismo como “el más desdichado de los hombres” [710], como parte de la transformación de la melancolía cristianizada que aconteció durante el Renacimiento y el Barroco. Desde esta perspectiva, el dolor físico de don Quijote deja sobre todo abierto el camino al dolor del “vencimiento y la ausencia” [1182], el que produce la cercanía de la muerte y la lejanía del amor.

La sintomatología de Emma Bovary no se ubica al final de una tradición médica. La suya no es una ejemplificación de una enfermedad pre-existente. Es cierto, sin duda, que la conexión entre desórdenes psicológicos en mujeres y alteraciones fisiológicas provenientes de, sobre todo, privaciones sexuales aparece claramente en la filosofía y la medicina antigua, por ejemplo en el *Timeo* de Platón (no en vano la palabra “histeria” deriva del término griego *hystera*, que significa “útero”) y se mantiene constante a lo largo de más de dos mil años de historia. Pero sus fluctuaciones semánticas, como los vapores, el *spleen*, o el furor uterino no deben hacer perder de vista la profunda medicalización de la enfermedad que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX. Algunos de los síntomas descritos por Hipócrates ya incluían mareos, desmayos, pérdidas o trastornos sensoriales, sensación de ahogo o extrañas conductas emocionales. En el caso que nos ocupa, las descripciones de la conducta aberrante de Emma sirvieron para constituir el arquetipo de una enfermedad nerviosa, o psicológica, durante el último cuarto del siglo XIX; una enfermedad que se ha mantenido de manera más o menos intermitente hasta

⁶ R. Bartra. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona. Anagrama. 2001.



nuestros días. El escándalo de la novela, que sin duda contribuyó a su difusión, convirtió a su protagonista no en un modelo moral, pero sí en una ejemplificación de un nuevo tipo de enfermedad mental. El gran historiador de la histeria, Mark S. Micale, ha puesto de manifiesto hasta qué punto los síntomas que Flaubert describió en Emma fueron utilizados como características definitorias del nuevo cuadro clínico de la histeria en tiempos de Charcot⁷. La sensualidad del gesto desmayado, la mentira consciente, los cambios de humor, la ensoñación excesiva, las alteraciones sensoriales, las crisis de angustia, las actitudes egoístas, caprichosas e inmisericordes se unían a formas de autosugestión, hiperestesia y deseos autodestructivos. Emma Bovary se inscribe en el contexto calculado de la mirada médica, que contempla en silencio la posibilidad de una posesión, en principio intelectual, de una voluntad ya doblegada, y para cuya curación ya se había recomendado

la *fornicatio* desde los tiempos de Agustín de Hipona. No será la primera ni la última vez que la historia de la enfermedad mental se nutra de representaciones imaginarias. Más adelante, en el siglo xx, las tragedias griegas proporcionarán motivo de reflexión al psicoanálisis, del mismo modo que, en el siglo xvii, la llamada *English Malady* se había definido en muy alto grado mediante el uso de modelos literarios.

La mujer como fetiche

El amor por la libertad y la libertad de amar son las dos constantes de estas dos novelas. Pero esa posibilidad de subvertir la experiencia, que constituye la esencia misma de toda literatura genuina, no se construye con los mismos elementos en los casos de Flaubert y de Cervantes. Tampoco el amor cumple la misma función en los protagonistas de sus obras. Pues mientras

⁷ Mark S. Micale. *Approaching Hysteria*. Princeton. Princeton University Press, 1985.

que los afectos de don Quijote acompañan la acción narrativa, y conforman el conjunto entero sobre el que se yergue la estatura del insigne personaje, la fuerza de su brazo o la osadía de su razón, la joven normanda no conoce más amor que el que siente por sí misma. O mejor dicho, no el de sí misma como objeto y sujeto real. Emma se odia en lo que es. Su mayor desvarío se inscribe en la lógica del deseo irrestricto de convertirse en otra, de ser otra, de poder alcanzar otra vida en la que ya no sea nunca más la pobre esposa de un mal médico de provincias o la miserable hija de un viejo labrador. Al contrario que la actitud desprendida del manchego, la joven no comparte la generosidad caballeresca que pretende transformar el mundo para convertirlo en un lugar más justo y apacible. Así que mientras que el uno se asigna la ardua tarea de "*hender gigantes, descabezar serpientes, fracasar armadas y deshacer encantamientos*" [275], la otra se insta en el egoísmo posesivo que persigue un mundo de sensaciones soñadas de las que ella misma sería la principal depositaria. Don Quijote se mantiene fiel a su ideal ascético hasta la práctica extenuación de su voluntad. Su ideario no pretende su propia liberación, y ni mucho menos su placer, sino el consuelo del afligido, la derrota de los verdugos, la libertad del inocente. En el caso de Emma, su sueño se deja absorber en la voluptuosidad. La joven francesa quiere sentir el latido de su corazón y experimentar cómo la sangre fluye por su carne como un río de leche [233]. Más aún, en su itinerario desde Tostes a Rouen, atenta contra los principios sacrosantos de la ética matrimonial decimonónica. No es ni buena, ni económica, ni sumisa, ni silenciosa. Por si fuera poco: tampoco es maternal. Tanto menos cuanto que percibe en el nacimiento de su hija la constatación de una nueva desgracia. Ella quería dar a luz a un varón, como querría tal vez para sí misma haber nacido hombre. Lo que no ha podido ser para ella, tal vez pueda ser para

su descendencia; tal vez los sueños y los anhelos que en su caso han quedado frustrados y enclaustrados en la triste vida normanda se tornen nuevas esperanzas y futuros distintos. El nacimiento de la pequeña marca el inicio de una nueva desesperación. Emma no ha sido capaz de producir, sino, para su mayor desgracia, tan sólo ha podido reproducir. Su lógica creadora no ha dado luz a la libertad, sino a otra Emma, a más de lo mismo. La relación entre la madre y la hija está tan marcada por esta condición sexual que hasta los gestos afectivos de la madre forman parte de su propio desconsuelo. Sus afectos hacia la pequeña constituyen gestos minúsculos e incluso desafiantes. Cuando no la ignora, la reprende. Enturbiada en sus cambios de humor, la acaricia o la ignora, la riñe sin motivo o la abraza sin razón. La quiere tanto como la desprecia.

Para mil defensores de don Quijote siempre otros tantos detractores de Emma. La locura de uno conmueve mientras que la otra repugna. Parecería que estemos mejor pertrechados para agachar la cerviz y sucumbir ante la sinrazón de los hidalgos que ante los caprichos de la mujer indomable. El desvarío tiene grados de aceptación. Y lo que en uno resulta risible, en la otra adquiere tintes dramáticos de indignidad. Mientras que la dilapidación de la hacienda del caballero nos parece guiada por el heroísmo, la ruina a la que Emma conduce a los suyos se nos antoja digna de lástima. Donde el abandono de la familia nos parece propio de la generosidad y desprendimiento del manchego, en el de la otra se nos antoja injusta incuria. De la misma forma juzgamos sublime la muerte del hidalgo, e intolerable la de la francesa, la última venganza de su absoluta mezquindad. Si en el uno encontramos simpatía, en la otra tragedia. La forma en la que la mujer se ha transformado en un fetiche, susceptible de colonización moral, forma parte de esta notable transposición ética. Emma Bovary se percibió y se percibe todavía hoy como

un peligro. Es una amenaza de un orden jerárquico y reproductor juzgado con recelo por la misma convención social que hizo de la mujer un objeto no solo encantador, sino encantado; un fragmento material que atesora valores y significados que le son tan extraños como a cualquier otro objeto cultural. Poco nos importa que don Quijote se convierta en salteador de caminos o que no dude en quebrantar la ley. Los delitos de Emma no son de lesa sociedad, sino una ruptura de lo que otros consideran su naturaleza. Poco importa que tome a un vizconde por un caballero, la prostitución por la súplica o Rouen por una gran ciudad. Su gran pecado es haber confundido, siendo mujer, la li-

bertad con la libertad sexual. Más le hubiera valido equivocar molinos con gigantes, rebaños con ejércitos o putas con doncellas.

Pero el juicio sobre la mujer no basta para dar cuenta de esta oposición entre afectos y desprecios. Pues mientras todos hemos conocido y hemos querido ser don Quijote como parte de nuestros sueños y anhelos más íntimos, la enfermedad de Emma nos concierne de un modo más privado. Y del mismo modo que nuestros delirios nos conducen a identificarnos emocionalmente con la generosidad del hidalgo, nuestro sentimiento de realidad es la forma en la que el mundo nos atrapa en el torbellino de la fatalidad. ❖

SI ERES AUTOR O EDITOR, EN CEDRO TUS PALABRAS VALEN MÁS



MÁS INFORMACIÓN

www.cedro.org

91 702 19 39

93 272 04 45

socios@cedro.org

cedrocat@cedro.org

CEDRO es la asociación que **gestiona colectivamente los derechos de reproducción de escritores, traductores, periodistas y editores**. Ponemos todos nuestros recursos para que tus palabras tengan el valor que merecen. **Asóciate:**

- ✔ Cada año recibirás los **derechos económicos** que te corresponden por la copia de tus obras.
- ✔ Te beneficiarás de **múltiples servicios** que ponemos a tu disposición.
- ✔ Sin tener que pagar cuotas ni desembolsar cantidad alguna.



Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores

Don Quijote en Chevengur

Principio y fin del héroe (literario) moderno

Fernando Conde

Sociólogo. Investigador social

Entre los textos y narraciones que han nacido en la estela del *Quijote*, el autor rescata "Chevengur", obra de Platonov poco conocida por el lector español, en la que encuentra rasgos que la sitúan como parte de esa herencia.

Implicados ambos en los avatares de sus tiempos de crisis respectivos, Cervantes y Platonov ocupan una posición "excéntrica" que se manifiesta en sus creaciones literarias y en una singular construcción de los héroes de sus novelas que podrían definirse como "héroes a destiempo".

La estructura narrativa, el juego de los personajes, el papel del lenguaje, son algunos de los aspectos que se analizan para aproximarnos a las similitudes y diferencias entre estas obras maestras de la literatura universal.

En la estela del *Quijote* se han escrito infinidad de textos y narraciones. Como muchos especialistas en la obra de Cervantes han subrayado, el *Quijote* ha dado pie al desarrollo de la novela como género literario moderno, ha estado en el origen de lo que cabría denominar como el primer héroe moderno: Alonso Quijano, más conocido por su « alias » de don Quijote.

Entre las miles de obras que se han podido escribir en este surco seminal abierto por Cervantes quisiera traer a colación una de ellas: *Chevengur*, obra poco conocida hasta ahora por el lector español (cuyos protagonistas son un grupo de trabajadores soviéticos de la Rusia post-revolucionaria) que puede entenderse, a mi juicio, como una obra escrita en la senda del *Quijote*, al menos desde un doble punto de vista: el de la estructura narrativa y el juego entre sus personajes principales; y el del lenguaje y los significados más profundos, en el sentido de que *Chevengur* podría entenderse como una especie de vuelta de tuerca en la construcción literaria de los héroes modernos, una especie de punto final en la saga de estos héroes "modernos" (en el sentido más estricto de la palabra), iniciada por Cervantes.

En efecto, *Chevengur*, la obra maestra del gran escritor ruso Platonov, escrita en 1928-1929, presenta toda una serie de rasgos expresivos que permiten inscribirla en la herencia del *Quijote*. Así lo pone de manifiesto el mismo J. Brodsky en uno de sus grandes ensayos sobre Platonov¹, y lo señalan los excelentes traductores de la obra en castellano,

¹ J. Brodsky. *Loin de Byzance*. Fayard. 1988.

Vicente Cazcarra² y Helena S. Kriúkova, en el prefacio a su obra³.

Sin embargo, la herencia del *Quijote* en *Chevengur* va más lejos de lo que indican los citados autores para inscribirse, a mi juicio, en el corazón de la obra del autor ruso que, de forma parecida a lo que hace Cervantes en *El Quijote*, produce literariamente una especie de inversión y exageración paródica de las características sobresalientes de su época, ayudando a abrir, de esta forma, situaciones, valores, y lenguajes, nuevos y sorprendentes, que no dejan de alumbrar el porvenir.

En estas notas quisiera centrarme en algunos aspectos que pueden aproximarnos al conjunto de similitudes y diferencias entre ambas obras maestras⁴ de la literatura universal. En primer lugar, las respectivas biografías de sus autores y los contextos sociales de las épocas en las que les tocó vivir. En segundo lugar, cómo todo ello se expresa en la estructura de sus obras y muy en particular en sus personajes y en los lenguajes empleados.

Los autores

Cervantes y Platonov, habiendo nacido y vivido en momentos históricos y sociales muy distintos, estaban ambos implicados en los avatares y luchas sociales de su tiempo, evidenciando una amplia identificación con los ideales sociales dominantes en sus respectivas sociedades. Participando de lleno en estas luchas, por diversas circunstancias vitales, ocuparon una posición ex-céntrica que se manifiesta en sus creaciones literarias.

Dando por conocidos los principales rasgos de la vida de Cervantes (baste recordar que *El Quijote* em-

pezó a ser escrito estando en prisión), quisiera señalar únicamente algunos rasgos de la vida de Platonov que ayudarán a comprender dicha ex-centricidad.

Platonov nació en 1899 en una familia de ferroviarios y murió en 1951 a causa de una tuberculosis contagiada por su hijo, quien a su vez la había contraído en el Goulag, en los campos de concentración estalinistas. Ingeniero civil de profesión, afiliado al Partido Bolchevique en 1920, escribió a lo largo de los años 20, cuando ejercitaba su tarea como especialista en regadíos. Empezó a disfrutar de una buena reputación como escritor en los años 30 pero la dicha le duró muy poco, ya que su hijo fue acusado de actividades anti-soviéticas y detenido, con la consiguiente «caída en desgracia» de la familia. Así comenzó para Platonov una época de ostracismo oficial que acabó en una censura plena tras la Segunda Guerra Mundial. Pasó los últimos años de su vida ignorado por muchos, trabajando en la limpieza de las calles y como maquinista en un teatro próximo al lugar en que vivía.

No sólo una historia personal de hambre y de privaciones aproxima a estos autores, no sólo comparten esta ex-centricidad personal y social, con todas las distancias sociales e histórico-temporales que se quiera entre una y otra época, sino que también comparten una cierta trayectoria vital, en la medida en que sus vidas y sus creaciones literarias atraviesan y describen unos momentos históricos y sociales que muy bien podrían denominarse como de crisis y de transformaciones civilizatorias.

En el caso de Cervantes y de la sociedad que hoy conocemos como España, la crisis se refiere al final de un determinado modelo de sociedad imperial y el comienzo de una nueva época histórica. Como nos re-

² Tuve la suerte de conocer a V. Cazcarra cuando era Secretario General del PCE en Aragón en los últimos años del franquismo. Desde aquí me gustaría rendirle un pequeño homenaje aunque sólo sea para agradecerle el placer que me han dado sus traducciones, la de *Chevengur*, entre otras.

³ A. Platonov. *Chevengur. Viaje con el corazón propicio*. Cátedra. 1998.

⁴ El propio Brodsky califica a *Chevengur* como una de las obras maestras del siglo xx.

cordaba recientemente H. Bloom⁵, “la España que aparece en el Quijote es la posterior a 1598 –año de la muerte de Felipe II-, empobrecida, desmoralizada, dominada por el clero, con la tristeza de haberse perjudicado a sí misma un siglo antes al expulsar o forzar a la clandestinidad sus vastas y productivas comunidades judía y musulmana”.

En el caso de Platonov, la Rusia que aparece en *Chevengur* es la de los primeros años de la revolución bolchevique, del fin del zarismo y de la burguesía, y de la construcción del llamado “hombre nuevo”; es decir, aquella en la que aún estaban vivas las esperanzas despertadas por la revolución, la Rusia dotada de un movimiento ascendente, de futuro⁶, aparentemente inverso al que experimentaba la sociedad española de la época de Cervantes. Pero una Rusia que también estaba azotada por el hambre, destrozada por las guerras contra los “blancos” y contra las mil formas de delincuencia que se desarrollaron en estos primeros años posteriores a la revolución de 1917. Ejércitos blancos, delincuentes... que de forma repetida aparecen en *Chevengur* y cuya destrucción, así como la de todos los enemigos de la Rusia soviética constituyen, hasta cierto punto, el *leit motiv* de la vida de uno de los personajes centrales, Kopionkin. Éste, a lomos de su caballo, según cuenta Platonov, “siempre iba a parar allí donde se precisaba de su brazo armado”, de forma similar a cómo don Quijote, a lomos del suyo, también perseguía sus enemigos imaginarios y acudía allá donde se sentía requerido en auxilio de los más débiles.

Estas experiencias vitales, su común ex-centricidad, se acaba traduciendo en una construcción singular de los héroes de las respectivas novelas, en un tipo de estructura y escritura que hacen del Quijote y

de los héroes de *Chevengur* lo que muy bien podría definirse como “héroes a destiempo”.

En el caso del *Quijote*, el destiempo procede del intento de Alonso Quijano de dar vida, en los primeros años del siglo XVII, a los ideales de los caballeros andantes que dominaban en la sociedad española de los siglos anteriores, ideales que ya sólo pervivían en los libros de caballerías, a cuya lectura se dedicaba febrilmente.

En el caso de Platonov, el destiempo se expresa en lo que podríamos llamar un movimiento de aceleración hacia el futuro de su propio tiempo histórico. Platonov nos cuenta cómo sus protagonistas, un grupo de trabajadores revolucionarios, aquejados por las prisas en construir el comunismo (actitud, por cierto, que debía estar muy extendida por aquel entonces y a la que el propio Lenin dedicó una obra crítica que definía dicha actitud como «la enfermedad infantil del comunismo»), cansados por la lentitud con la que se estaba produciendo, deciden adelantarse al resto de la sociedad e implantar el comunismo en una aldea de la estepa rusa conocida como *Chevengur*. Esta decisión de acelerar su tiempo histórico estaba alimentada (al igual que en *El Quijote*) por la lectura de libros, aunque en este caso se trataba de las propias obras de Lenin y de algunos autores situados más a su izquierda, como podía ser la propia Rosa Luxemburgo.

Ahora bien, en ambos casos, la maestría de la creación literaria consigue transformar lo que inicialmente se proyecta en una determinada dirección de la flecha del tiempo, en su opuesto. Así, Alonso Quijano, nacido hijosdalgo, el último de una saga de caballeros andantes, queriendo hacer pervivir esta saga fuera de su tiempo histórico, abre las puertas al primer héroe moderno, al sujeto moderno. Así, los héroes de *Che-*

⁵ H. Bloom 27. Febrero 2005

⁶ Baste recordar la obra de las vanguardias rusas de la época (Malevich y compañía) para visualizar cómo se expresaba este movimiento en el terreno artístico en los primeros años de la Rusia soviética.

vengur volcándose hacia el comunismo del futuro (significativamente, la primera vez que figura el término “comunismo” de la mano de Chepurni, el Presidente del Comité Ejecutivo del distrito de Chevengur, aparece definido como “la memoria del porvenir”), y proyectándose como una especie de héroes románticos de la aventura comunista, pueden ser vistos ahora, tras la caída del muro de Berlín en 1989, como héroes del pasado. Sin embargo, más allá de esta respuesta tan inmediata, los héroes de Chevengur nos dejan abierta una pregunta que, quizás, sólo podamos contestar cuando nuevos sueños de emancipación recorran el mundo otra vez.

Los personajes principales

Aquello por lo que los personajes de *Chevengur* son herederos respecto a la obra de Cervantes, va mucho más allá del juego paródico de la ex-temporaneidad, que ya se ha apuntado, para inscribirse en la caracterización de los personajes y los conflictos que les afectan. Es el caso, por ejemplo, de Kopionkin, uno de los personajes principales de *Chevengur*, caracterizado a partir de dos elementos centrales en la construcción literaria del *Quijote*: su amada y su caballo... como corresponde a todo buen caballero errante en busca de aventuras.

Un recurso muy utilizado por Platonov es hacer de algunos elementos históricos personajes y situaciones de la propia ficción: la misma Rosa Luxemburgo es transformada en musa de Kopionkin, quien llevaba su imagen cosida en la parte interior de su gorro para poderla tener siempre presente. De la misma forma que don Quijote se imaginaba que todas sus hazañas estaban al servicio de su señora doña Dulcinea, “*Kopionkin abrigaba esperanzas y estaba convencido de que todas sus obras y todos los caminos de su vida conducirían inexorablemente a la tumba de Rosa Luxemburgo.*”

Tal esperanza inflamaba su corazón y le provocaba la necesidad cotidiana de hazañas revolucionarias. Cada mañana Kopionkin ordenaba a su caballo que se dirigiera a la tumba de Rosa; el caballo se había habituado tanto a la palabra Rosa que equivalía para él al grito de jarre! Tan pronto el sonar de ese “Rosa” llegaba a oídos del caballo, éste se ponía a patear estuviera donde estuviera: pantanos, espesos bosques o abismos de los montículos de nieve”.

El caballo al que Platonov alude en este texto, denominado significativamente Fuerza Proletaria por su amo, en un juego de metáforas asimismo muy queridas por Platonov, va a jugar un papel muy similar al de Rocinante en la obra de Cervantes. De hecho, Platonov hace de este caballo, de esta Fuerza Proletaria, el principal amigo de su amo, junto con la imagen de Rosa Luxemburgo y la idea de la Revolución (dejo para el lector el juego que da el citado conjunto de nominadas amistades de Kopionkin). No sólo eso, sino que la misma descripción evoca irónicamente algunas de las que Cervantes hace de Rocinante en relación con su poca idoneidad para ser el lustroso caballo que se suponía debía tener un caballero. Así, si Rocinante era flaco y magro y “*tenía más tachas que el caballo de Gonnella*”, Fuerza Proletaria era “*... un animal muy robusto, más propio para transportar troncos de árbol que personas. Habituado a su dueño y a la guerra civil, el caballo se alimentaba de cercas construidas con ramas tiernas y paja de los tejados, y se contentaba con poco. De todas formas, para saciarse, el caballo necesitaba comerse la octava parte de todo un bosque joven destinado a ser cortado, y beberse en la estepa, para acompañar el verde, un estanque entero de tamaño medio.*”

Caracterizaciones de uno y otro caballo, falta de idoneidad de los mismos para las tareas a las que idealmente estaban destinados por sus dueños, que no impedían, sin embargo, que a don Quijote le pareciera que “*ni Bucefalo de Alejandro ni Babieca del Cid con él*

se igualasen” y que algo similar pensase Kopionkin cuando le gritaba “¡Salud, Fuerza Proletaria! ¡En marcha a la tumba de Rosa!”.

Sin embargo, mientras el personaje de Kopionkin parece inscrito en la herencia de don Quijote, los otros dos personajes centrales, Alexander Dvánov y Chepurni, se alejan de ella y del papel que juega Sancho Panza en la obra de Cervantes para acercarse, como subrayan los traductores en su excelente introducción, a la tradición rusa de los tres hermanos. Alejamiento del papel de Sancho como contrapunto de don Quijote, y acercamiento a una función más acorde con la fraternidad y el apoyo mutuo en el proyecto de construcción del comunismo que va a tener una repercusión decisiva, como veremos algo más adelante, en una cuestión clave y diferencial entre ambas obras, como es la del lenguaje y el modelo de diálogo entre sus personajes que se teje en cada una de las obras que estamos comentando.

Las aventuras y los encuentros

Chevengur tiene una concepción y un desarrollo similar al del *Quijote* como “libro de viajes” en el que los héroes encuentran los personajes y situaciones más variopintas y las aventuras más extrañas. De la misma forma que a lo largo de sus andanzas don Alonso Quijano encuentra personajes de todo tipo y pelaje que permiten una comprensión más cabal de la España del siglo XVI, los héroes de Platonov, en su deambular por la estepa rusa hasta llegar a *Chevengur*, encuentran toda una serie de personajes que constituyen un retrato paródico y a veces cruel de la Rusia de aquellos años, del aquelarre y del drama, de la locura colectiva que significó, para lo bueno y lo malo, la Revolución de 1917.

Personajes tan ricos humana y literariamente como aquel pescador del lago Mutevo... que se ahorcó para... intentar acercarse a la sabiduría de los peces muertos; como Mavra Fetisova, madre de 17 hijos; como el jorobado Kondiaev, quien se alegraba de que los hombres se fueran de las aldeas... para quedarse con las mujeres; como el aldeano cojo que cambió su nombre por el de Fiodor Dostoievski autoproclamándose Presidente del Comité Revolucionario comarcal, del poder y la fuerza represiva de los pobres, que declaraba que en su pueblo tenían muchas ideas de cómo hacer la revolución pero ningún trozo de pan para comer, y que en otra de sus iniciativas para conmemorar el fin del zarismo hacía celebrar una misa en su aldea; como aquel otro aldeano que cansado de caminar de regreso a su aldea rodaba con su cuerpo explicando que tenía las piernas cansadas y que de esa forma seguía avanzando; como la comuna que dejó de plantar trigo porque todos sus habitantes habían sido nombrados responsables de la administración comunal y que organizaba asambleas cada dos días para facilitar la participación en la vida colectiva, etc. etc. pueblan las páginas de *Chevengur* y los encuentros de nuestros héroes proyectando una imagen hiperrealista de la Rusia de aquellos años.

El tratamiento de los contextos sociales

En las obras de Cervantes y de Platonov quedan bien expresados, y de forma prácticamente invertida, los respectivos momentos sociales e históricos a partir de algunos de los rasgos más sobresalientes de sus personajes, como es la aparente “locura”⁷ de la que parecen aquejados; locura individual, en el caso del *Quijote*, y colectiva en el caso de *Chevengur*. Por no entrar en mayor nivel de detalle mencionaré sólo dos de ellos, que me

⁷ Subrayo lo de la “aparente locura” en la medida en que a través de ella se exponen argumentos y análisis plenos de “cordura”.

parecen cardinales: la consideración sobre el ocio y el trabajo y, muy estrechamente ligado a ello, la configuración de las relaciones del hombre con la naturaleza.

Alonso Quijano nace en un tiempo, como es sabido, en el que el trabajo manual, el trabajo en general, está mal visto por la nobleza, por la misma pequeña nobleza a la que pertenecía el ingenioso hidalgo. Por el contrario, Platonov escribe *Chevengur* en una época histórica, y en el marco de una ideología social, en la que el trabajo se configura como la base de la sociedad. Contextos y valores sociales dominantes en cada época que, exagerados paródicamente por los creadores, se convierten en una especie de caricatura, en un sinsentido, en un abandono y olvido de la vida real que acaba por expresarse en las citadas formas de locura.

De esta manera, si Alonso Quijano en *“los ratos en que estaba ocioso –que eran los más del año– se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aún la administración de su hacienda...”*, en el caso de Platonov, alguno de sus héroes, como Zajar Pávlovich, por ejemplo, era *“capaz de reparar todo tipo de aparatos y montar las instalaciones más complicadas, pero jamás se ha preocupado de abastecer su vida...”*. En este sentido, de la misma forma que Alonso Quijano llegó a perder la razón con la lectura de tantos libros de caballerías, e imaginando las hazañas que podía llevar a cabo como caballero, Zajar Pávlovich, también enloquecía como resultado (invertido) de su hiperproductividad, de forma que *“cuando no tenía nada que hacer se le trasladaba la sangre de los brazos a la cabeza y comenzaba a pensar tan profundamente y sobre tantas cosas a la vez, que no conseguía sino delirar y que se le subiera del corazón un angustioso miedo”* y como *“la feroz capacidad de trabajo de Zajar Pávlovich no encontraba salida»* –nos sigue contando

Platonov–, su héroe sentía cómo su alma se consumía, *«atormentado por sentimientos encontrados, muy diversos, que nunca experimentaba cuando realizaba algún trabajo»*.

Sobre el ocio y el trabajo

La hiperproductividad de los protagonistas de *Chevengur* va asociada también, en algún caso, a una especie de fobia a la cultura letrada, en un sentido inverso a la reverencia que expresaba Alonso Quijano por los libros. Mientras éste se volvía loco leyendo, algunos de los protagonistas de Platonov “preferían la ignorancia a la cultura” ya que –decían– *“la ignorancia era un campo virgen donde todavía podía florecer la planta de cualquier conocimiento mientras que la cultura era un campo, cubierto de matorrales, cuyas sales habían sido absorbidas por las plantas y en el que ya no podía desarrollarse nada más”*. Sin embargo, otro de los personajes centrales de *Chevengur* veía en la cultura una forma de emancipación de la sociedad. Así, mientras Kopionkin ataca a los “intelectuales” que *“escriben siempre para asustar y oprimir a las masas”*, y que han inventado *“los signos de la escritura... para complicar la vida”*, añadiendo que mientras *“el hombre letrado hace magia con su cabeza”*, los trabajadores *«analfabetos trabajan con sus manos en beneficio del que sabe leer y escribir”*, Dvánov cuestiona estas afirmaciones de su amigo como “tonterías” y defiende, por el contrario, un nuevo tipo de cultura, una nueva forma de concebir ésta, al punto de llegar a afirmar que *«la revolución es el abecedario del pueblo»*. A todo esto Kopionkin replica con una nueva exageración paródica de las tendencias igualitaristas de la revolución en este campo diciendo: *“no me confundas, camarada Dvánov. Si decidimos siempre por mayoría, y casi todos son analfabetos, algún día los analfabetos decidirán que los que saben leer y escribir tienen que desaprender las letras: para la igualdad universal”*.

El tratamiento literario de las relaciones entre los hombres y la naturaleza

Mientras Alonso Quijano nace en una época en la que comenzaba una forma de control del hombre sobre la naturaleza que luego acabaría deviniendo en las primeras formas de industrialización, los héroes de Platonov lo hacen en un momento en el que la propia industrialización opera “casi” a modo de una naturaleza primera del sistema social (recordemos la vieja consideración marxista de la “revolución industrial” como base de la construcción del socialismo). De esta forma, mientras Cervantes consigue humanizar, antropomorfizar la naturaleza mediante sus juegos del lenguaje y el uso de metáforas (como aquellas tan conocidas e hilarantes de la transformación de los molinos de viento en gigantes, y la de los rebaños de ovejas en ejércitos de enemigos), algunos de los héroes más característicos de Platonov no se “*interesan especialmente ni por la gente ni por la naturaleza: sólo por lo producido*”. En este mismo sentido, para ellos, “*la naturaleza no transformada por el hombre parecía poco atractiva, muerta, igual se tratara de un animal como de un árbol. Ni la vida de un animal ni la de un árbol despertaba en ellos el menor interés, porque ningún ser humano había intervenido en su confección, en ninguno de los dos podía encontrarse ni el troquel único ni la precisión de la maestría*” mientras que, por el contrario, “*lo único que producía alborozo en Zajar Pavlovich era permanecer sentado en el tejado y mirar a la lejanía, por donde, a dos verstas de la ciudad, pasaban a veces enfurecidos trenes ferroviarios*”.

Estas consideraciones sobre las relaciones hombre-naturaleza se reflejan en los propios “alias” adoptados por los personajes de ambas novelas. Así, mientras Alonso Quijano trocó su nombre en don Quijote de

la Mancha, alguno de los héroes de Platonov como Zajar Pavlovich prefería ser llamado como “Tres Octavos para Rosca” en la medida en que su nuevo nombre “*recordaba la parte fundamental de una máquina cualquiera y hacía que Zájar Pávlovich comulgara físicamente con aquel país verdadero en el que las pulgadas de hierro vencían a las verstas de tierra*”.

En el caso de Platonov, estas consideraciones se expresan mediante un juego de metáforas y analogías literarias que invierten la forma clásica y tradicional e inventan, en cierto sentido, un nuevo lenguaje. Los traductores se refieren a ello de una forma similar a como Paul Celan define el lenguaje poético. Como señalan V. Cazcarra y Helena S. Kriúkova, la llamada “*paradoja platoviana consiste en la idea de que la dificultad de expresión aporta claridad al sentido porque esa dificultad lleva consigo un elemento de contenido muy concreto, casi físico*”.

La naturaleza como “aliada natural del comunismo”

Platonov, llevando esta lógica hasta sus últimas consecuencias, recupera la Naturaleza como aliada natural –valga la redundancia–, del comunismo. Sus héroes vienen a decir: si el socialismo es el trabajo colectivo y la producción, el comunismo debe ser el ocio de todos y la expansión personal de cada uno. Así, Chepurni, en su condición de Presidente del Comité Revolucionario de Chevengur, decreta que “*el hombre no trabaja porque todos los impuestos y las obligaciones corren a cargo del sol*” configurando de este modo al sol como el único trabajador real del comunismo⁸. En este mismo sentido, cuando Kopionkin, una vez instalado en Chevengur, pregunta por las tareas que hay que hacer, Chepurni le contesta que ninguna, argumen-

⁸ No deja de ser curioso que años después G. Bataille desarrolló una concepción similar entre la relación del sol y del comunismo.

tándolo de la siguiente guisa: “*Nada, nosotros no tenemos necesidades ni ocupaciones puesto que ya estamos en el comunismo. Lo que tienes que hacer es vivir interiormente a tu gusto. En nuestro Chevengur se está bien: hemos movilizad al sol para un trabajo permanente y hemos disuelto la sociedad para siempre*”. Más aún, las gentes en Chevengur no trabajaban porque se le había dado al trabajo “*una interpretación especial según la cual era declarado de una vez por todas secuela de la avidez y lascivia bestial opresora, porque el trabajo contribuía a generar bienes y los bienes oprimían y reproducían la burguesía*”. En esta misma línea, otro de los personajes de la obra, propone “*la posibilidad de suprimir las noches para acrecentar las cosechas*” como forma de hacer avanzar al comunismo, por no hablar del propio Kopionkin, quien se despide de uno de sus interlocutores con una advertencia: “*¡Ojo, en verano el socialismo tiene que asomar ya por entre las yerbas! ¡Vendré a comprobarlo!*”.

La llegada del comunismo a Chevengur cambia, pues, las relaciones que se habían establecido entre los hombres y la naturaleza en la etapa anterior de construcción del socialismo. Así, mientras la naturaleza y el ganado no interesaban a los héroes de la construcción del socialismo, la situación cambia en el comunismo, como describe Platonov en los múltiples diálogos que se producen y suceden en su obra, al punto de que en el comunismo “*hasta los animales tienen ganas de ser hombres*” y participar en su construcción y disfrute.

En el comunismo, pues, se configura una nueva “naturaleza” construida sobre, y a partir de la existente en el nivel anterior del socialismo productivo e industrializado sólo que, emergiendo de nuevo la parodia y la ironía chevenguriana, la nueva naturaleza no deja de recordar en gran medida a la antigua, por más que se desarrolle sobre lo ya construido en las aldeas y ciudades más que en los campos y zonas tradicionalmente agrícolas. Así “*mientras el trigo había muerto hacía tiempo*

en los campos”, habían reverdecido “*en los tejados de paja de las isbas el centeno, la avena y el mijo, y susurrara el armuelle; las semillas habían echado raíces en las partes cubiertas de la paja de los tejados*” y “*los pájaros campestres de color amarillo y verde se habían trasladado igualmente a la aldea y moraban ahora a su antojo en las dependencias altas de las isbas*”.

La inversión de las relaciones entre los personajes y entre éstos y sus entornos

Entre los héroes del *Quijote* y los de *Chevengur* se producen dos diferencias esenciales que afectan a la estructura de la novela y a la modalidad de su escritura, y que se refieren a las relaciones entre los personajes, y de éstos con el entorno.

Las relaciones entre don Quijote y el resto de personajes se inscriben en lo que podríamos llamar una relación de contrariedad y de contrapunto. La aparente locura de don Quijote era contrapesada por el “sentido común” de los personajes de su entorno (en primer lugar, Sancho Panza), de forma que se genera una forma dialógica entre “locura” y sensatez. Siguiendo al ya citado H. Bloom, esta estructura dialógica nos ha enseñado a hablar con “el otro”, a diferencia de Shakespeare, por ejemplo, que nos enseñó con su escritura, a hablar con “nosotros mismos”.

En el caso de *Chevengur* estos contrapesos en los diálogos no se producen. En la medida que el conjunto de personajes participan del mismo sueño soviético, los argumentos y las locuras se encadenan, y a medida que pasan de un personaje a otro, en lugar de amainar se exacerban, se retroalimentan, llevando al absurdo la lógica y el lenguaje social y político de la época.

Otra de las inversiones se refiere a la propia relación de los héroes con su entorno. Mientras con Cervantes las figuras de don Quijote y Sancho dominan sobre el entorno de la España de la época, en la obra

de Platonov –como dice Brodsky–, el entorno revolucionario acaba fagocitando a sus héroes y convirtiéndose en el verdadero protagonista de la novela. Los personajes de Platonov, lejos de constituirse en héroes individuales como en *El Quijote*, en unos héroes modernos en la acepción tradicional de la expresión, se configuran como emblemas de una revolución que les dota de proyectos, deseos y ambiciones; que les dota del propio lenguaje al punto que –como analiza Brodsky– los personajes se “transforman en víctimas de su propia lengua”, siendo la propia lengua soviética, más que cada personaje uno a uno, la que se transforma en el motor de la locura que atraviesa las páginas de *Chevengur*. Locura colectiva que encuentra en dicho lenguaje su forma más clara de expresión y, al mismo tiempo, de producción, en la medida que la sinrazón aparece, al igual que ocurre en el *Quijote*, cuando las posibilidades de esa lengua se llevan a sus últimas consecuencias logico-formales, al punto de imponerse a la vida.

Como dice J. Brodsky, leyendo a Platonov “*se adquiere el sentido del absurdo implacable inherente a la lengua, y en cada nuevo enunciado esta capacidad de absurdo se incrementa*” como, por ejemplo, cuando se señala que en *Chevengur* se ha suprimido el correo porque como “*la gente vive amontonada y se ve personalmente, ¿para qué serviría el correo? ¡Amigo mío aquí los proletarios están unidos a más no poder!*”. Así Platonov, exagerando, llevando a sus últimas consecuencias lógicas el lenguaje soviético, desvela el absurdo del sistema social, de la escatología revolucionaria que la historia le suministra como tema literario.

En este sentido, J. Brodsky señala que el verdadero objetivo de la obra de Platonov es el de señalar cómo es precisamente en “*la sensibilidad de la lengua donde se sitúa en el origen el mal soviético*”. Para Brodsky, Platonov es un escritor que se inscribe en la tradición milenarista de la literatura rusa porque ataca “*el soporte básico de la*

sensibilidad milenarista de la sociedad rusa, es decir, el idioma, la lengua como tal” al mostrar cómo “la escatología revolucionaria inscrita en la lengua” está en el origen de la locura presente en *Chevengur* y desatada más tarde en la realidad de la sociedad estalinista.

Ahora bien, desvelando este absurdo, demostrando la lógica totalitaria inserta en una cierta modalidad de la lengua soviética, Platonov también reinventa una nueva lengua que rompe con la citada lengua soviética más estereotipada y “muerta”. Hasta cierto punto, Platonov subvierte la lengua “soviética” al llevarla al límite de sus posibilidades, al inventar una innovadora manera de construcción de la historia a partir de nuevas formas metafóricas en las que se invierte la tradicional relación del hombre con la naturaleza haciendo del hombre la base de las nuevas analogías. Capacidad metafórica de Platonov que, según sus propios traductores al castellano, “ordena y produce la sustancia misma del relato”. Un relato que, con todas sus complejidades y construcciones paródicas, con su lengua reinventada, nos abre un nuevo por-venir, de la misma forma que Cervantes lo hizo con el suyo, el de los héroes modernos. La cuestión pendiente, en todo caso, es saber cuál es el por-venir de los héroes colectivos que nos enseña *Chevengur*. En todo caso, una cosa es segura: en una época como la actual en la que el lenguaje tiende a la homogeneización, a perder la carnalidad para transformarse en juegos de significantes intercambiables, la carnalidad del texto de Platonov, su creación de un nuevo lenguaje, abre las puertas a una nueva esperanza de emancipación, abre las puertas a un mundo en el que el lenguaje, en el que la palabra recupere y reinvente su sentido, su capacidad poética y transformadora. Por todo ello, *Chevengur* constituye una obra que bien merece ser leída en sí misma y como pequeño homenaje a la “locura” de la obra cervantina en su IV centenario. ❖

2 Raptos

Muerte en Canadá

Alistair MacLeod y las desventuras de la etnicidad

2ª Parte

Tom Nairn

Teórico Social. Catedrático de Nacionalismo y Diversidad Global en la Universidad RMIT – Melbourne (Australia)

La pureza del diablo

Tomando como referencia la obra literaria del escritor canadiense –de origen escocés– Alistair MacLeod, el autor reflexiona sobre el concepto de etnicidad.

En la primera parte del artículo (publicada en el número 5 de la revista) se expuso el origen del término, sus derivaciones y su instrumentalización política.

En esta segunda parte, en paralelo con el análisis de las narraciones de MacLeod que retratan la decadencia y muerte de una comunidad concreta, el autor señala el ocaso de la “etnicidad” frente a los embates de la globalización, y la necesidad de lo “diverso” de encontrar una expresión alternativa para garantizar una supervivencia a largo plazo.

En un extraordinario ensayo premonitorio del año 99, Benedict Anderson preguntó: ¿cómo se explica la fuerza que tuvo en aquel entonces el nacionalismo y su joven y menos respetable pariente: la “etnicidad”?¹ El contraste del estamento burgués es indiscutible, pero quizás se puede llegar más lejos. No se trata de que la “etnicidad” sea menos respetable: es un intruso bien-intencionado con planes de dominio. Sorprendentemente estos objetivos tienen éxito, pero a largo plazo resultan inútiles. Lo “étnico” se parece más bien a Louis Mazzini D’Ascoyne, el héroe-villano de *Ocho sentencias de muerte* (1949), la fantástica comedia negra de Robert Hamer que recrea las costumbres inglesas. Fruto de una relación de sangre azul en tiempos pasados, Louis se abre camino en el indescriptiblemente nefasto *antiguo régimen* de la familia D’Ascoyne y asesina uno a uno a todos los miembros de su parentela para alzarse finalmente como el futuro Duque D’Ascoyne, heredero de todos los bienes y fortunas.

Todos los personajes de los “sangre-azul” (el “chocheante” Lord Henry, Arturo el Almirante bobo, la militante sufragista Lady Agatha, etc.) estaban representados por un mismo actor, Alec Guinness. El público se regocija con cada crimen y no puede evitar sentirse decepcionado cuando el joven Louis es descubierto en el último momento, y todo se frustra debido a un descuido. Louis olvida en prisión un documento que revela de

¹ “The New World Disorder” en la revista *New Left Review* nº 193 (mayo-junio 1992), p. 7 Sobre “Kina Hearts and Coronets”, ver el análisis de Michael Newton en el libro del mismo título del British Film Institute, Septiembre 2003. Lo describe como “una animada obra sobre identidades dobles y confusas, muy divertida y, sutilmente aguda.”

Traducción: Patricia Piñeiro

forma incontrovertible sus poco respetables e ilegítimos orígenes.

Sin embargo, de haber alcanzado sus objetivos, habría heredado el viejo ascendiente aristocrático, el mundo y el estatus de los D'Ascoyne. La sangre azul habría sido sustituida (para que nos entendamos) por hemoglobina sintética y aunque el deseo de Louis era portarse *bien* con la jerarquía señorial y tratar mejor a sus subordinados, también deseaba disfrutar de lo que quedaba de ello. Su finalidad era la reforma humana: mejorar un orden antiguo, hacerlo más tolerable, pero por supuesto sin eliminarlo. De manera similar, lo étnico demolía los privilegios de la descendencia genética en parte por la vía de su generalización y justificación: a todas las razas se les concedía un estatus de nobleza (o al menos el derecho a luchar por él) fundado en culturas superiores equivalentes... donde aquellos que triunfan lo hacen porque lo merecen y (como resultado) ennoblecen y dan grandeza a la Constitución. La clase gobernante pierde terreno con el fin último de fortalecerse.

Entre los artículos que reseñaban la muerte de Daniel Moynihan en el año 2000 me sorprendió encontrar uno que lo asociaba con el segundo regreso de Satanás a la tierra². En sus últimos tiempos Moynihan escribió sobre las luchas en Europa oriental después de 1989 en un libro titulado *Pandaemonium*, en el que postula que todos estos problemas surgen de la mala interpretación de unos primeros textos suyos escritos conjuntamente con Glazer. Esta mala lectura condujo a una idea equivocada de etnicidad, para la cual la na-

turalidad étnica *por sí sola* era razón suficiente para justificar la separación o la independencia, hasta llegar incluso a la limpieza étnica –y todo lo que le siguió–, con el fin de conseguirla. Lejos de desacreditarla, los sucesos de Bosnia y otras calamidades de los años 90 subrayaban como inevitables, moralmente saludables, *en su lugar*, sus teorizaciones de los años 70 sobre la etnicidad.

Pero volviendo a MacLeod, Nueva Escocia y Canadá. ¿Cuál es ese “lugar”? Sus historias son una completa y maravillosa descripción de lo mismo. Escritas entre 1968 (*The Boat*) y 1999 (*Clearances*) retratan las “colinas recordadas con tristeza” de los escoceses de las Tierras Altas, gaélico-hablantes de Cabo Bretón, Nueva Escocia, al Este de Canadá. Cabo Bretón se encuentra situada en la parte oriental de la provincia de Nueva Escocia, y a la vez el extremo oriental de Canadá. Estas zonas están separadas de Ontario y de la gran masa occidental de Canadá por la provincia franco-parlante (o, más exactamente, el cercano Estado) de Québec. Fueron colonizadas mayoritariamente por escoceses, muchos de ellos gaélico-hablantes procedentes de las Tierras Altas, algunos de los cuales (como los Donalds que aparecen en la obra de MacLeod) habían sido expulsados de la Escocia occidental y del norte por las reformas agrarias capitalistas del siglo XIX –las “Clearances”– a las que vuelve MacLeod en la última parte del volumen de sus cuentos completos.

Es importante advertir lo extrañas y singulares que resultan estas circunstancias. Era una comunidad aislada que sufría privaciones de todo tipo. Empujados al

² Ver “Moynihan as Devil” en www.klausfiles.com. Uno de los delitos más importantes fue el que cometió como embajador de USA en Naciones Unidas en el año 1975, ya que no se opuso a la invasión por Indonesia en ese mismo año de Timor Oriental, colonia portuguesa que luchaba entonces por la independencia. En sus memorias, *A Dangerous Place*, Moynihan se jacta de que “los Estados Unidos querían que las cosas ocurriesen como finalmente lo hicieron y para lo que habían trabajado. El Departamento de Estado quería demostrar la ineficacia de cualquier medida que Naciones Unidas adoptara. Esta tarea me fue encomendada a mí, y la llevé a cabo con un éxito considerable”. Este exponente de la etnicidad “irlando-americana” puede considerarse que fue responsable (al menos) en parte de las masacres de la población étnica de Timor Oriental. Benedict Anderson ha estimado que la “integración” indonesia de Timor Oriental “cegó la vida de un tercio de la población local... entre 1975 y 1980”. Este episodio está claramente descrito en las páginas 245-6 de *A Dangerous Place* (1979), El episodio es omitido en la biografía de Hodgson sobre Moynihan ya citada en la primera parte de este artículo *The Gentleman from New York* (2000).

exilio, en parte por razones políticas más que económicas, llegaron al territorio de los esquimales de Mi'kmaq de la costa este mucho después que la colonización francesa del valle de St. Lawrence —en la actualidad Québec— y “Acadie” en la provincia de New Brunswick. Como cuenta MacLeod, continuaron viviendo “en gaélico” hasta bien entrado el siglo xx. No es sino hasta 1930 cuando el padre, en *Clearances*, aprende a regañadientes un poco de inglés con el fin de hacer negocios con sus nuevos clientes de Ontario y USA. Con el fin de no continuar por más tiempo “atrapado en la hermosa prisión del lenguaje que hablaba”, gruñe con enojo, “Tendremos que hacerlo mejor... Tendremos que aprender inglés. Tendremos que seguir adelante...”³.

Las razones de este “atraso” se debían en parte a la barrera que suponía el estar separados del resto del Canadá anglófono por el amplio territorio de Québec, que no se trataba de un simple “asentamiento” como era su caso, sino una ex colonia con conciencia política y social (o étnica). Esta situación los llevaba a encerrarse en sí mismos, en un ensimismamiento que alentó en su momento una obsesión con el pasado, con su propia historia, que se remontaba a épocas pre-industriales e incluso pre-Hanoverianas, en la herencia social de clan del viejo Reino de Escocia. Esto constituía una parte de lo que suponía continuar “viviendo en gaélico”, en regresar al pasado del siglo xviii, y del xvii incluso, cuando los habitantes de las Tierras Altas se preciaban de ganar batallas y guerras o, cuando menos, parecían contar para algo en un mundo más amplio.

Pero esto se acabó. Todos los cuentos de MacLeod retratan una familia tipo clan, girando en círculos alrededor de sí mismos, en un duro paisaje costero que casi los destruye. La gente escapa en dirección oeste

(como el propio Mac Leod) hacia Ontario y Toronto, o en dirección sur hacia USA, pero permanecen psicológicamente atados a su tierra. Muchas de sus historias tratan del regreso, pero todo lo que encuentran los que regresan es un lento declive y desintegración, el turismo sustituyendo a la huerta y la pesca, y a una multitud de recién llegados, que desconocen las Clearances, y que creen estar llevando, con un cierto retraso, la prosperidad a un entorno pobre, aunque pintoresco.

¿Qué les hace retroceder? La nostalgia del sitio donde se formaron, el hecho de que (y esta es la frase más frecuente en la escritura de MacLeod) “la sangre es más espesa que el agua”. En la penúltima página de *Clearances*, el personaje del padre reflexiona sobre esa extraña relación entre Cabo Breton y Ardnamurchan en Escocia:

“Se encontraba a orillas de un continente... frente a la orilla invisible de otro. Se vio a sí mismo como un personaje de un documental histórico rodado, probablemente, —pensó—, en blanco y negro...”

La tragedia de lo étnico

Se trata naturalmente de una caracterización perfecta de la obra de MacLeod. Hasta cierto punto es tan sumamente directa y desgarradora que es tentador pensar en ella en términos de “realismo”. Pero no es en absoluto rutinaria. Cualquier persona interesada en una descripción realista de los escoceses de Canadá haría bien en rescatar de la memoria a otro distinguido intelectual canadiense de finales del siglo xx: John Kenneth Galbraith. En 1966, el famoso economista publicó *The Non-potable Scotch: a memoir on the Clansmen in Canada*. Escrita con un estilo lacónico y en ocasiones

³ Clearances. Esto ocurre aproximadamente un siglo después del mismo proceso en Irlanda, descrito por Decían Kiberd en *Inventing Ireland* (1996): “Fue a mediados del siglo xix cuando la lengua nativa comenzó a declinar, no tanto como resultado de las políticas británicas, sino porque una generación entera de irlandeses decidieron por sí mismos dejar de hablarla. O’Connell dijo que la superioridad del inglés en términos de utilidad era tal que incluso un hablante nativo como él podía contemplar sin inmutarse el gradual declive del irlandés...” (p. 615-6).

humorístico –tan singular como puede ser el de MacLeod– esta versión, agotada por desgracia en estos momentos, se ocupa del mismo cordón umbilical y del mismo escenario familiar, pero se presenta bajo un prisma distinto. Se supone que ha llegado una comunidad de inmigrantes en busca de una nueva vida, tanto desde el punto de vista colectivo como del individual, y que esto resulta incompatible con los importados e inalterables círculos de la existencia. En este mismo sentido figurativo, la “sangre nueva” simplemente es parte de ello, aunque resulte menos “espesa” y coagulante. Así es la nueva política: Galbraith, al igual que Daniel Moynihan, fue un profesor de universidad convertido en un político liberal americano y, por lo que sé, nadie lo ha comparado aún con Belcebú.

En su prólogo al conjunto de relatos, John McGahern afirma que éstos “*adquieren gradualmente la riqueza y unidad de un poema épico*” y que “*a través de ese elevado arte oculto*” presenta al lector “*una verdadera representación de la vida*”. De acuerdo, pero lo que también representa este poema épico es una vida cruelmente incompleta: la vida de un vestigio de clanes, incapaz de integrarse y avanzar, ni de reorganizarse políticamente (como acabaron haciendo los franceses en el valle del río San Lorenzo, tras su derrota en 1759) para forjar un Estado o una región propios. No tienen capacidad para crear nuevos límites, ni para reforzar la conciencia colectiva de un “nosotros” contemporáneo frente a un “ellos”. Narra la tragedia y la autodestrucción final de una sociedad demasiado constreñida, estrangulada finalmente por la “etnicidad”. Sin duda, se trata del aspecto vanguardista de la prosa de MacLeod (el mensaje de ese “documental histórico” en blanco y negro).

Los entusiastas de lo romántico –a quienes volveré en un minuto– encuentran a MacLeod de lo más “pin-

toresco”. Esto se debe a que se centra de manera exclusiva en lo irreprochablemente “étnico”, en lo que en Edimburgo se conocía (y sin duda aún seguirán conociendo) como “planificar, marchar y enviar”. En la obra de MacLeod esto se interpreta como: dolores de parto, colinas añoradas con tristeza, sexo sin descanso (en ocasiones exógamo, pero principalmente endógamo), rencillas familiares, trabajo agotador y, al final, luces apagadas. En todas las comunidades de emigrantes escoceses conocidas (procedentes de las Tierras Altas o de las Tierras Bajas), la *religión*, ya sea católica o protestante, o bien las disputas entre ambas, ha desempeñado un papel trascendental. Sin embargo, la fe no existe entre los paganos de Cabo Bretón descritos en esta película en particular. Podría sospecharse que se pudo haber omitido deliberadamente para enfatizar los rasgos supuestamente más básicos de “etnicidad”. En otras palabras, mientras que los clanes o tribus dispersos han tendido a llevar con ellos una forma de autotranscendencia, convicciones sobre una deidad y sobre el otro mundo, los pobladores de MacLeod aquí descritos no tienen tanta suerte.

Todo lo que tienen es la etnicidad y los fantasmas, como lo pone de manifiesto la historia a la que hacía referencia al principio, *Los pájaros traen el sol*⁴. Las sombras caninas, asesinas, allí evocadas sólo pueden referirse a la misma comunidad familiar. MacLeod lo refleja en el cuento y lo reitera machaconamente. Y el terrible miedo que consume a los que rodean el lecho de muerte del padre es el del reconocimiento: el reconocimiento de que esta forma de aislada auto-suficiencia sólo conlleva la muerte. La “etnicidad” sólo puede conducir a cuestiones más profundas de significado, cuestiones sobre las que el mundo evocado en *Islands* y en *No Great Mischief*⁵ no ofrece, por definición, respuestas.

⁴ Barcelona. RBA. 2004.

⁵ En la edición española: “Sangre de mi sangre”. Madrid. Suma de Letras. 2002.

El fin de la etnicidad

La novela de MacLeod *No great Mischief* vuelve a contar la historia nuevamente, pero de un modo más exacto e ingenioso que en los relatos cortos. Su alcance es mucho más amplio y sus reflexiones más profundas. No trataré de resumir toda la narración, pero creo que es importante llamar la atención sobre el clímax y la conclusión del libro. Ambos son enormemente convincentes y sin duda se encuentran entre los grandes logros de la literatura más reciente en lengua inglesa. Sin embargo, también parecen pensados para frustrar por completo la complacencia romántica o nostálgica de estos temas expuestos con tanto detalle.

La familia del narrador encuentra trabajo en una mina de uranio en Ontario. Un trabajo duro y peligroso pero relativamente bien pagado; los escoceses, en parte por solidaridad etno-lingüística, forman un equipo de trabajo eficaz para hacer frente a estas malas condiciones. Los empresarios mineros explotan este aspecto con mucha habilidad y por la misma razón utilizan otros grupos de trabajo “étnicos”. Y sí, hay uno irlandés entre ellos, descrito brevemente en la página 127, con el que intercambian las cortesías de rigor ya que no son sino diferentes ramas del mismo árbol⁶. Las cuadrillas más importantes eran las formadas por los escoceses de las Tierras Altas y los Québécois, entre los que existía un estado de latente rivalidad.

En un momento determinado, esto degenera en una hostilidad declarada. Los MacDonalds sospechan que un francés ha matado a uno de los suyos en el pozo de una mina, aunque no pueden probarlo, mientras que

los quebequenses temen que los escoceses estén maniobrando para que los echen y ocupar sus puestos de trabajo. Sin embargo, estas tensiones son tolerables, y los valores de la convivencia se exponen en un extenso y hermoso pasaje del capítulo 22 (pág.139-43). Es un texto que captura y realza todo lo positivo de la etnicidad romántica (un pasado re-vivido que late en el presente, en una especie de disonancia creativa, más recíproca que competitiva, con otras tradiciones. Si existe en la literatura contemporánea un lamento más desgarrador a la “cultura étnica”, lo desconozco. Trata de la música y de lo realmente próximas que están las tradiciones populares que han permanecido en ambos bandos del conflicto de la mina. Un misterioso violonista itinerante es secuestrado en la mina por los escoceses. Hay algo de legendario en él y suena tan bien lo que toca que los franceses salen de sus cabañas y se acercan a oírlo:

“El sol calentaba a medida que ascendía en el cielo, sin embargo nadie parecía pensar en dormir. Era como si hubiésemos perdido el tren del sueño y no hubiese nada que pudiésemos hacer en nuestro estado actual... La música subía y bajaba... Otras veces los títulos parecía que se perdían o que quizás nunca se hubiesen conocido, aunque las canciones podrían reconocerse después de los primeros compases... “La bastringue”; “un antiguo baile de marineros”; “la guigue”; “un baile nupcial escocés”; “un reel sans nom”...”

Posteriormente, la patronal censura de golpe todo esto y le pone fin. Los propietarios de las minas desean ver cómo regresa la etnicidad al “lugar que le corresponde” para quedarse allí para siempre. Echan al flau-

⁶ Acerca de la evolución de la tendencia irlando-americana de Moynihan, recomiendo vivamente “The Irish, America, and outer space”, de Christina Hunt Mahony, en *Dublín Review* nº 11 (verano 2003). En ella se hace referencia a los efectos de la película de Martin Scorsese *Gangs of New York*: “La perspectiva asimilacionista del melting-pot del siglo XIX, de la etnicidad evolutiva, ha desaparecido”; ahora, la cultura popular proyecta una Nueva York que es una “ensalada en la que... los diferentes ingredientes mantienen sus cualidades iniciales” (p. 117). Más adelante, la autora señala amargamente cómo este cambio ha convertido a los irlando-americanos en partidarios de Bush, en lugar de serlo de los demócratas de Moynihan: “El actual clima bélico ha intensificado la adhesión a paradigmas míticos de violencia contra la opresión, reales e imaginarios, con los que la América irlandesa se identifica fuertemente”.

tista de Hamelín y las cosas vuelven a la normalidad. Hasta que, de repente, deciden arriesgarse y se ven sumidos en una situación peor. El jefe de los quebequeses, Fern Picard, acusa repentinamente a los escoceses de ladrones y mentirosos: “*Vous êtes des voleurs et des menteurs. Vous êtes des trous de cul...*” Comienza una terrible pelea en la mina. Era como si se volviera a librar la batalla de Quebec. Finalmente Fern Picard muere, a manos de Calum, hermano mayor del narrador y en ese momento jefe del clan –o, al menos de lo que queda de ello en Cabo Bretón–. Otro Calum había conducido a los primeros inmigrantes desde Moidart hasta Canadá, donde se reorganizaron; y éste es uno de sus descendientes directos.

Cuando el Calum del siglo xx es acusado de asesinato en segundo grado y condenado a prisión perpetua, los escoceses hacen un espantoso descubrimiento. Picard tenía razón: debía haber entre ellos un mentiroso y un ladrón que había robado la cartera del francés con mil dólares dentro. Deciden devolver el dinero a su familia. Pero como si esto fuera poco, todos saben quien ha sido: efectivamente, “uno de ellos”, pero de más allá de la frontera, en USA –el primo prófugo MacDonald de San Francisco–. ¿Por qué habían acogido y ofrecido trabajo en la mina a esta manzana podrida? Obviamente, porque en su mundo, la sangre es más densa que el agua, más allá de las diferencias que existan entre Canadá y América, o de las actitudes ante la guerra de Vietnam.

Estos son los gozos de la etnicidad y así son sus terribles arenas movedizas. Desde esta perspectiva las cosas sólo pueden empeorar y la conclusión de *No Great Mischief* es el fallecimiento simbólico de la comunidad de Cape Breton. Esto está representado por un largo regreso desde Toronto hasta la isla, para terminar en una violenta tormenta que vuelve el trayecto desde Nueva

Escocia a Cape Breton casi intransitable. Calum, asesino y jefe del clan, ha sido por entonces liberado de prisión y convertido en un alcohólico de los barrios bajos de Toronto. Cuando se da cuenta que se está muriendo, pide al narrador que lo lleve de vuelta a casa para morir. Casi lo consigue pero finalmente perece en el camino. “*Me volví hacia Calum una vez más. Busqué su mano fría apoyada en el asiento que estaba a su lado. Toqué el anillo celta...*”

Pero para entonces el anillo no podía proporcionar ningún consuelo. Los horribles perros fantasma alcanzaron a ambas partes y esta vez no quedaría nada. La cuestión eran los “grandes daños”, no sólo lo que ocurrió en 1759. Fue una experiencia histórica que, independientemente de su nobleza, sus aspectos positivos y humanos, quedó maldita y condenada a la perdición. Como dice el personaje de la madre en el cuento *El regreso*: “*Parece que podemos quedarnos para siempre si nos quedamos exactamente aquí, donde hemos estado durante siete generaciones. Porque, al final, de eso se trata, sólo de quedarse...*”

Le pays des Hautes Terres?

Como dije con anterioridad, MacLeod no es ningún maestro repartiendo puntos o lugares a sus personajes. En el enfrentamiento entre los habitantes de las Tierras Altas de Escocia y los *Québécois* no afirma que estos últimos “ganasen” ni que saliesen mejor parados. Pero así fue. Y de modo sutil el autor indica en varias ocasiones por qué fue así. No pondré a prueba su paciencia contándole cómo lo hace. *En bref*, como argumento secundario narra la amistad entre el narrador y un minero francófono, Maurice Gingras, quien a menudo habla de lo que personalmente le hace seguir adelante: “*le pays des Laurentides*”, el país de los Lorenzanos, la tierra de San

⁷ Barcelona. RBA. 2002.

Lorenzo. Se trata de un país utópico que durante un tiempo ocupó un lugar en la política populista, y aunque no corresponde exactamente al estado actual de Québec, se le aproxima.

Y la cuestión es que los habitantes de Cabo Bretón no tienen nada que se corresponda con esto, ninguna idea ni deseo de autogobierno. Su razón de ser se encuentra en un pasado que desaparece. Carece de la voluntad y de la ilusión de llevar a cabo esta idea en un futuro distinto. Todo lo que poseen es la terrible irrevocabilidad de la nostalgia y la evocación. La prosa de MacLeod constituye una magnífica descripción de la riqueza y los límites inexorables de este mundo en extinción —un mundo con una única memoria nacional—, pero también describe la “etnicidad” como tal, considerada como una categoría distinta, repleta de esencia. En el penúltimo capítulo de *Sangre de mi sangre*, justo antes del pasaje de la muerte, el narrador encuentra por casualidad un mensaje de Gingras, garabateado años atrás en la página de un listín telefónico. Tan sólo dice “*Le pays des Laurentides*” y una nota adicional: “*ya lo entenderás*”. Ya era demasiado tarde para volver a ponerse en contacto con él: se había ido a EEUU, pero ya suenan campanas (tanto para el lector como para el narrador).

Anteriormente he mencionado cómo ha sufrido MacLeod a manos de los adictos a la nostalgia y sería conveniente concluir con unas palabras extraídas de una de estas destacadas interpretaciones. Proceden del profesor emérito Karl Miller y se publicaron en la revista literaria *Raritan* (Vol. XXI: 4, primavera 2002, “From the Lone Shieling: Alistair MacLeod”) de la Universidad Rutgers. “*Los libros de MacLeod son de naturaleza esencial y antigua, regresan al mundo de Odiseo, a la Ítaca de Homero...*” comienza diciendo Miller, quien explica después con total sinceridad que está absolutamente a favor de dicha etnicidad esencial frente al complejo mundo moderno que rige la política nacionalista. Reconoce estar completamente en contra de la politización de lo anti-

guo y lo esencial, especialmente en Escocia. Algunos escoceses intentan conseguirlo de forma independiente y algunos descendientes del clan Donald cuentan ahora con un Parlamento que les permite hacerlo:

“*En mi opinión, eso sería un error originado por un tribalismo fóbico, un tribalismo atávico y ahistórico, es más... Escocia, Gales e Inglaterra comparten una isla y se han comportado como un sindicato viable —y e pluribus— durante trescientos años. Irlanda es otra historia.*”

Supongo que esto es preferible a decir que los irlandeses lo han hecho todo mal. Obsérvense los términos que utiliza: “tribalismo”, “fóbico”, “atóvico” y “ahistórico”, una lista terrible. Miller señala con satisfacción que “*al parecer no hay ninguna probabilidad de que haya una Nova Scotia libre, un estado tribal del tipo de los que siguen surgiendo*”. Evidentemente es el alma gemela del difunto Senador Moynihan en su versión contemporánea... mientras permanezca en el lugar que le corresponde. Mientras siga siendo claramente “étnico”, es decir, un estado homérico sin complicaciones, en lugar de un estado falsamente político. Los propietarios de las minas no tienen nada en contra de Homero, es la política lo que les molesta. La “etnicidad” se ha convertido en el limbo oficial o la sala de espera de la modernidad. Los paganos no pueden permanecer por más tiempo en la oscuridad, pero por culpa de Dios deben seguir esperando su turno y si, mientras tanto, falleciese alguno —como el *clann Chalum Ruaidh* de MacLeod—, bueno, es mejor que correr el riesgo del atavismo fóbico, etc.

Por tanto, los MacDonald están mejor sin un “Cabo Bretón libre”, mejor sin ningún equivalente del *Pays des Laurentides*. En efecto, Miller hace de nuevo la misma observación que hizo el general Wolfe: con seguridad algunos sufren daños al caerse, tal como se describe en el trágico final del libro de MacLeod, pero esto no es nada en comparación con lo que podría haber pasado si no se hubiesen caído, si hubiesen dado la cara por sus principios políticos. En la poesía y en las canciones, el

verdadero fin que sigue a la caída es ser recordados *con nostalgia*. De hecho, de este modo concluye Miller su reflexión. Se encuentra con unas cantantes de música folk en Bretaña, dos chicas judías que hacen actuaciones por la diáspora celta, y se siente conmovido. Así es como debería sobrevivir una civilización, con recuerdos llenos de alegría y afecto. “*Alistair MacLeod también lo consigue*”, finaliza, “*me gustaría que las viese como hermanas*”.

Es obvio que soy de la opinión de que MacLeod no está haciendo nada de esto. Simplemente el profesor proyecta sus propios prejuicios sobre los textos objetos de estudio. Pero para recuperar la calma, volvamos a una historia de MacLeod que mencioné con anterioridad: *Clearances*. Esta narración trata de los grandes cambios que se están operando en la actualidad en Cabo Bretón y de cómo los lugareños se sienten desamparados ante los especuladores que llegan de fuera y los propietarios extranjeros. ¿Por qué? Porque no tienen ningún poder político. El lejano gobierno siempre está de parte de los recién llegados y de los reformadores. El padre piensa que en realidad siempre han estado a merced “del Gobierno” (p. 426), pero simplemente las cosas se han puesto un poco peor y ellos tienen que seguir cediendo y venderse —se trata del mismo hombre que de repente sintió que era como un personaje de un documental en blanco y negro— y lo expresa en gaélico: *Seo nis. Sin e ged thà* (ahí lo tienes, así es como funcionan las cosas).

En el viejo país, de vuelta en Ardnamurchan, las cosas han comenzado a ser algo distintas. Parte de la razón por la que se fueron los habitantes de las Tierra Altas (y muchos de las Tierras Bajas) era la imposibilidad de comprar la tierra en que, por tradición, habían trabajado siempre. El sindicato viable y *e pluribus* se oponía a tales medidas, puesto que estaba a favor de una Escocia dividida en inmensas propiedades a cargo de unos cientos de terratenientes capitalistas. Canadá, Australia y Nueva Zelanda ejercieron la misma influencia sobre los habi-

tantes de las Tierras Altas, porque pensaron que podrían conseguir o adquirir allí su propia propiedad. Se contrarrestan algunos de los males del feudalismo: no es suficiente como para contentar a todo el mundo, aunque es mucho mejor que las condiciones que en su día condujeron al *clann Chalum Ruaidh* a Cabo Bretón. El tribalismo atávico no tiene nada que ver con esto, pero la democracia, mucho.

Los usos del esencialismo

En conclusión, la ideología de lo étnico fue una modificación del nacionalismo, cuya historia, en muchos sentidos, recuerda y humaniza la de su antecesor del siglo XIX. Parece ser característico de estos cambios tan grandes que presenten su dirección como “esencial”, como nuevos descubrimientos de algo que siempre debió haber estado ahí y, por tanto, de verdades que constituirán, también, el futuro. Sin embargo, el “esencialismo” no es simplemente una aberración académica de poca monta a censurar en las clases de “deconstrucción”, sino que manifiesta actitudes ante la vida y la muerte, y también las emociones más intensas y las pasiones de millones de personas que intentan sacar el máximo provecho de las formas de *anomia* impuestas por el desarrollo socioeconómico. Si los individuos no hubieran visto involucradas sus esencias, el “nacionalismo” y la “etnicidad” no habrían funcionado nunca.

Es decir, no habrían funcionado *políticamente*, donde “la política” denota un nivel básico de significado, y no simplemente las formas institucionales, partidos o personalidades, en un momento determinado. Es en ese plano donde la etnicidad representaba una liberación, un rechazo a las brutalidades anteriores de la raza y la sangre que tan fatalmente habían delimitado el “nacionalismo”.

No obstante, este movimiento emancipatorio pronto descubriría sus propios límites. Todo ese nuevo

mundo de significados, a su vez, estaba restringido y coartado por las convulsiones relacionadas con el final de la Guerra Fría y con la gran expansión (y desplazamientos de población) de la “globalización” después de 1989. Aquella emancipación parcial y comprometida se vio entonces arrollada por la marea de la expansión económica capitalista, con su ideología neoliberal de supremacía empresarial e individual: el imperio del *homo economicus*.

En respuesta a esto, la “diversidad” se vio forzada a una mayor politización. La prosa de MacLeod es un duro retrato de una etnicidad despojada de cualquier significado político, una esencia abandonada en el espacio y en el tiempo, incapaz de expresar una afirmación o voluntad colectiva. Describe una sociedad civil que se queda “fuera” del consuelo que proporciona una fe de otro mundo, aunque participe de forma activa en éste. A merced de fuerzas y sucesos externos, su destino es morir por la nostalgia, un proceso de pérdida y disolución casi físicas.

Por supuesto, lo contrario supone una autoafirmación política, aunque emancipada de las mitologías esencialistas de raza, *Geist* étnico y religión. Resulta difícil encontrar las fórmulas posibles para semejante avance, pero resulta oportuno citar un ejemplo que llama a la reflexión: en la conclusión de *The Human Web: a Bird's-Eye View of World History*, el historiador William H. McNeill se centra en “el sentido más elevado de inseguridad”, derivado de los últimos acontecimientos, “hipótesis personal” que consiste en que, además de los nuevos parámetros de globalización, *necesitamos también comunidades primarias, frente a frente, para garantizar una supervivencia a largo plazo:*

“Comunidades como aquéllas a las que pertenecían nuestros predecesores, donde los significados compartidos,

los valores compartidos y las metas compartidas hacían que para todos valiese la pena vivir la vida, incluso para los más humildes y los menos afortunados... (por tanto)... la cuestión más importante para el futuro humano es cómo sobrevivirán y prosperarán las comunidades primarias de estructura celular entre las corrientes cosmopolitas globales que sostienen nuestras cifras, nuestra riqueza y nuestro poder actuales”⁸.

Esto le lleva a sugerir que será necesaria “una nueva simbiosis” entre la diversidad humana y la absorbente “red” de uniformidad y homogeneidad con la que amenaza la globalización neoliberal posterior a 1989. No obstante, el propio término “simbiosis”, al igual que el de “estructura celular”, parece implicar una interpretación casi biológica del dilema. Reconoce que la diversidad es natural, aunque de una naturaleza selectiva en lugar de social. Las “reglas” de esto último (que ocupan la mayor parte del libro en cuestión) no se prestan a esa lectura, no más en la actualidad, que en la época del darwinismo social en retroceso.

La política, en contraposición, se puede considerar que está enraizada en una naturaleza social o “secundaria”, de forma mucho más profunda e imprescindible que esos fardos culturales y tradicionales a los que la opinión mundial sobre la etnicidad concede prioridad. Las fronteras y las configuraciones colectivas resultantes, aunque originariamente generadas a partir de nuestra selección biológica (como no podía ser de otra manera) son los fundamentos de esa diversidad (comunitaria e individual), que explica por sí sola «la naturaleza humana» en cualquiera de los sentidos que se tenga que volver a imaginar en este momento, en el contexto de la globalización. ❖

⁸ “Big Pictures and Long Prospects” en William H. Meill y J.R. McNeill, *The Human Web: a Bird's -Eye View of World History*. New York. W.W. Norton. 2003. pp. 326-7

La dramaturgia futurista o la voz conquistada del público

Llanos Gómez

Licenciada en Ciencias de la Información

Aunque no abiertamente reconocidas –debido, en parte, a su vinculación con el fascismo–, el futurismo aporta nuevas fórmulas escénicas que son imprescindibles para entender el devenir de las dramaturgias actuales.

En su afán por desterrar de la escena al teatro "*passatista*", que limitaba las posibilidades de la obra, el espectáculo futurista intenta recuperar el espacio y la voz del público. La intensa experimentación que inicia Marinetti trae consigo una reinterpretación del espectador, del espacio escénico y el cuerpo, que anunciará el nacimiento de una masa "*modelada*" que no pasará inadvertida al fascismo.

El espectáculo futurista, en su anhelo por recuperar el espacio y la voz del público, encontrará nuevas fórmulas escénicas expresadas en las sorpresas, veladas, síntesis o en el teatro táctil, imprescindibles para entender el devenir de las dramaturgias actuales. Sin embargo, las aportaciones realizadas por el futurismo en este ámbito no serán abiertamente reconocidas. En ocasiones, algunos de sus hallazgos serán atribuidos de manera genérica a las vanguardias, mientras que otros caerán en el olvido como consecuencia, aunque no sólo, de la vinculación del futurismo con el fascismo. No obstante, este periodo marcará el posterior desarrollo del espectáculo contemporáneo, cuyos logros, fruto de la experimentación acometida en las primeras décadas del siglo xx, siguen presentes con ciertas variaciones en la actualidad.

La pretensión del futurismo fue, pues, desterrar de la escena al teatro *passatista*, teatro del pasado, puesto que deformaba y mermaba las posibilidades de la obra a través de exigencias técnicas que imponían una duración, una estructura, una trama y unos personajes previsibles, con el fin de que el público entendiese con la máxima completitud el cómo y el por qué de cada acción escénica, al margen de conocer de antemano la resolución de la trama (Cfr., Marinetti, F. T., 1968 (1915): 115-116).

Si bien, este extendido gusto por la verosimilitud y la causalidad, propio de las piezas realistas y naturalistas, favoreció, en cierto modo, una fructífera experimentación con la palabra que se plasmó en la inserción de ruidos, gritos, sonidos onomatopéyicos, palabras vulgares, otras ininteligibles que irrumpieron en la escena con el propósito de romper la lógica y proporcionar la entrada en un mundo, que no pretendía ser ya reflejo de la realidad, donde la dependencia del texto se diluía y donde

"LA TEATRAL",
Società in Accomandita - Direttore-Gerente Walter Mocchi
Buenos-Ayres - Rio Janeiro - Santiago de Chile - Roma

TEATRO COSTANZI

ROMA

Grande Stagione Lirica Carnevale-Quaresima 1912-913

Domenica 9 Marzo 1913

alle ore 21 prec.

== GRANDE SERATA ==

FUTURISTA

PROGRAMMA

1. INNO ALLA VITA

Sinfonia futurista del maestro **Balilla Pratella**
es-guita dall'Orchestra del Costanzi e diretta dall'Autore

2. La Poesia nuova di Paolo Buzzi.

La Fontana malata di **Aldo Palazzeschi**.
L'orologio ed il suicida di **A. Palazzeschi**.
Solopero generale di **Luciano Folgore**
Sidi Messri di **F. T. Marinetti**.

Questo poesie futuriste saranno declamate del Poeta

F. T. MARINETTI

3. Il pittore e scultore futurista.

UMBERTO BOCCIONI

parlerà della "Pittura e Scultura futurista."

CONSIGLIO AI ROMANI

di **F. T. MARINETTI**.

PREZZI

1 Lira · INGRESSO · Lire 1

Palchi I e II Ordine L. 25 - III Ordine L. 10

Poltrone L. 6 Sedie L. 3 Anfiteatro L. 2 (tutto oltre l'ingresso)

Galleria. Posti num. L. 1,50 - Galleria Posti non num. L. 1

(compreso l'ingresso)

Il Teatro si apre alle ore 8¹/₂. - La Galleria si apre alle 8¹/₂.

Il camarino del teatro è aperto dalle ore 10 ant. in poi nei giorni di rappresentazione e dalle ore 10 ant. alle ore 5 pom. in quelli di riposo. - Telefono 10-27.

Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti correrà egualmente anche all'Ufficio Viaggi e Spedizioni Offici dell'Associazione Movimento Futurista, Corso Umberto 9, 254 - Telef. 32.18

se permitía la compenetración o, para aquellas prácticas herederas de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, la re-unión de las distintas disciplinas artísticas. Si bien, la superposición y la sucesión brusca de elementos

darán lugar a experiencias voluntariamente distantes de aquel ideal orgánico, que también contará a lo largo del siglo xx con férreos defensores como Adolphe Appia, Edward Gordon Craig o Isadora Duncan, incansables perseguidores de la unidad.

Por el contrario, Filippo Tommaso Marinetti optará por la simultaneidad en un evidente ejercicio de montaje, en el que quedará plasmado su aversión hacia el teatro *passatista* y hacia cualquier autor o tradición precedente, como quedará también recogido en *Prime battaglie futuriste* (1908), "*La Divina Commedia è un verminaio di glossatori o Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*", entre otros textos, y en no pocas piezas y espectáculos que constituirán un preciso correlato de sus planteamientos teóricos. Asimismo, cultivará una constante y explícita recreación de los propios textos –también de algunos ajenos– con el fin de establecer un continuo diálogo, que se extenderá, al menos en un principio, al público. Este juego defendido por los futuristas se asemeja a la coetánea espiral patafísica, que también reclamará la renovación de la escena: "*Mantener una tradición, incluso válida, es tanto como atrofiar el pensamiento, que tendría que haber evolucionado durante su duración. Y es insensato querer expresar nuevos sentimientos dentro de una forma conservada*" (Jarry, A., 2002 (1897): 187). Esta incesante búsqueda implicará el progresivo desvanecimiento del concepto de originalidad, despreciado igualmente por patafísicos y futuristas, y la aparición a partir, por ejemplo, de *Ubú roi*, –o si preferimos de *Los Polacos* de Charles Morin– de *Roi Bombance* o *Re Baldoria*, de Marinetti. La reconocida y constante recreación, a modo de juego, nacida de la negación del teatro burgués proseguirá su desarrollo, tras la temprana desaparición del autor francés, a través del futurismo y en concreto de Marinetti, quien emprenderá una intensa experimentación encaminada a encontrar la voz del público. Este propó-

sito no sólo le conducirá a consagrar sus últimos años de vida a organizar todo el material teatral, labor que quedará inconclusa en 1945, sino que también le llevará a presentar el manifiesto fundacional *Le Futurisme*, un mes antes de su publicación en *Le Figaro*, con motivo de la representación el 15 de enero de 1909 de la *Donna è mobile* en Torino; obra que con el paso del tiempo se convertiría en una pieza sintética, bajo distintos títulos, que respondían a las sucesivas modificaciones, alentadas por este auténtico y primer movimiento de vanguardia (Cfr., De Maria, L., prólogo a Marinetti, F.T., 1968: xxvii-xxxI), provisto de una ideología global que abordaba ampliamente la experiencia humana.

Esta primera aparición futurista dará paso a diversas veladas, caracterizadas por la brevedad de todas las intervenciones y por la voluntad de variedad y velocidad impresa en *le serate*. El estupor generado por el carácter provocador de las tramas y la duración, escasa, de las piezas se verá acrecentado por la práctica de ciertas astucias (Cfr., Goldberg, R., 2001: 16) destinadas a enfurecer a los espectadores —que en las veladas futuristas dejarán de serlo— como vender dos veces las localidades o revestir las butacas con pegamento, así como por la inclusión de discursos políticos que concluirán con el lanzamiento de consignas tales como: “*Viva la Guerra sola igiene del mondo! Abbasso Austria!*”, pronunciadas, en este caso, en el Politeama di Trieste el 12 de enero de 1910 (Cfr., Lapini, L., 1977: 35). Obviamente, el público, instigado a tal efecto, terminará por formar parte de la acción, provocando incluso la intervención de las autoridades.

Esta movilización conjunta, que exterminará la individuación al tiempo que facilitará la disolución del individuo en la masa, dará lugar a una reacción colectiva dentro y fuera del escenario. Así pues, los espacios se fundirán y los futuristas se mezclarán con su público hasta conformar un todo amorfo. La traslación de la

acción desde el teatro a la calle implicará una nueva fusión espacial, donde la realidad embriagada traspasará la realidad cotidiana, puesto que la calle tomada por los futuristas y sus simpatizantes en curiosa amalgama contará también con los ocasionales transeúntes y con la presencia policial. De tal modo, se producirá una reducción de los límites tanto del espectador como del intérprete, dentro de un espacio desbordado, que rebasará el recinto teatral.

El contenido que despertará semejante respuesta no será otro que un comportamiento extraordinario (Cfr., Goldberg, R., 2001: 11-31), que dará al público la oportunidad de expresarse ante la acción futurista consistente, en no pocas ocasiones, en la declamación de discursos políticos, así como la exhibición de una gestualidad infantil y un comportamiento histriónico, burión, danzarín, animal, atribuible a unos intérpretes identificados bajo nombre y apellido, que no se esconderán tras personaje o máscara.

Sin embargo, las nuevas composiciones futuristas tratarán de evitar las indeseables consecuencias derivadas de *le serate*, es decir las peleas y encarcelamientos, sin renunciar a la multitudinaria acogida. El resultado obtenido por esta operación será una sucesión heterogénea en la que tendrán cabida tanto la presentación de unas pinturas, como la declamación de discursos políticos, música y danza futuristas, así como unas minúsculas piezas teatrales. Una configuración variable y dinámica compuesta por fragmentos autónomos, que inauguraba un formato —heredero si queremos del barroco—, cuya fórmula quedó plasmada en la fugacidad y en el torbellino envolvente que sacudía a los espectadores, provocando su manifestación sólo en determinados momentos del espectáculo: la intervención del público, que garantizaba tanto entusiasmo, fue hábilmente programada.

Este cambio, cuya finalidad era la previsión y control, llegó tras muchas veladas, en las que las experiencias más toscas sirvieron para perfeccionar esta

fórmula, que fue aplicada con mayor sutileza, evitando así efectos no deseados, cuya progresiva evolución quedó en el *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911); *Il Teatro di Varietà* (1913); *Il teatro futurista sintetico (atecnico – dinamico – simultaneo – autonomo – alogico – irreal)* (1915); *La declamazione dinamica e sinottica*, (1916); *Il teatro della sorpresa* (1922); *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile* (1924), entre otros. De este modo, emergía una estructura que permitía la combinación de elementos móviles, que remitía a la fascinación futurista por la prensa, medio bien conocido y explorado, que también sugiere su relación con los primeros manifiestos y textos dedicados a la literatura y al *paroliberismo* –palabras en libertad– donde las letras, las manchas de tinta toman la totalidad de la página, en un nuevo desbordamiento del espacio.

Si bien, estas invasiones espaciales lo serán cada vez menos, puesto que la intervención de los espectadores sólo se producirá en determinados instantes previstos: la carcajada, la enajenación, el grito, la interpelación tendrán su momento. Una aparente libertad, no exenta de control: una no libertad marcada por una sucesión frenética que impedirá retomar o proseguir profundizando en el argumento precedente y que contemplará la expresión en un tiempo y lugar prefijado, tras la finalización de un número y el inicio del siguiente y desde la ubicación, patio de butacas, palco y gallinero, convencionalmente destinada a los espectadores. Estos intervalos serán regulados según la intensidad de la reacción colectiva, que conllevará la distinción de los agentes (líderes) y de las masas. Ahora bien, tal división, como apunta Susan Buck-Morss (Cfr., 1993: 94-95), concederá el doble papel de observadores y a un tiempo masa modelada al público; uso futurista que no pasará inadvertido al fascismo.

Podemos concluir, pues, que aunque la experimentación futurista relativa al espectáculo traerá consigo una reinterpretación del espectador, del espacio escénico y del cuerpo, también anunciará el nacimiento de una masa, cuya expresión quedará ajustada a unos tiempos y espacios. El público, nuevamente espectador, experimentará una realidad embriagada, donde todos percibirán el mismo mundo alterado, como ya lo hiciera la *Gesamtkunstwerk*, bajo otros presupuestos. Ahora bien, ni el alejamiento del ideal wagneriano ni la exaltación del fragmento futurista impedirán la aproximación a cierta sensación de totalidad derivada de la creación de un medio ambiente total forjado sobre la manifestación conjunta del público, carente no obstante de voz. Esta experiencia cultural, tecnológicamente mediada, adquirirá por tanto la posición de hecho objetivo, únicamente superable por los sentidos. Si bien, estos serán incorporados en el espectáculo futurista hasta formar parte de la ilusión, por medio de la participación prevista, consecuencia de un extraordinario ejercicio compositivo que proporcionará al público una sensación de aparente libertad, que será ampliamente utilizado en *il ventennio*.

La creación artística futurista estará obviamente subordinada a procesos más amplios de carácter político-económico, que explicarán su vinculación con el fascismo, interesado en la capacidad para encender y atraer a las masas, pero sin perder el control sobre ellas. Obviamente, la movilización de las masas no sólo será atribuible a la destreza y encanto de Marinetti, sino a la existencia de clases populares urbanas desprovistas de sus tradiciones, que tampoco podrán acceder a la alta cultura, para los que se construye un espectáculo, un ritual que unifica, modela y finalmente militariza la sociedad, superando la idea de casta bajo el hechizo del encuentro con su propia voz: "(...) *El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan*

valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo [Duce], corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de

la fabricación de valores culturales” (Benjamin, W., 1936: 457).

La voz de las masas recuperada y después conquistada, sin encontrar oposición, a través de la aparente expresión en libertad traerá consigo la consolidación de un formato que, lejos de agotarse, sobrevive incluso en expresiones explícitamente distantes del movimiento futurista. ❖

Divergentes
 Artetik berrikuntzara / Art & innovation
www.artesdivergentes.com

Exposición en **Zumaia**
 (Gipuzkoa)
 del **26** de mayo
 al **5** de **septiembre**
 de obras producidas por
 estos artistas internacionales
 en centros **tecnológicos**
 y empresas **innovadoras**
 del País Vasco

Miren Arenzana - ULMA
 Luis Bisbe - IK4
 Antón Cabaleiro - EITB
 Ewen Chardronnet - IKUSI
 Hasan Elahi - TECNALIA
 Boris Nordmann - TECNALIA
 Saioa Olmo - IRIZAR
 Juan Carlos Robles - CAF
 Bruce Shapiro - TECNALIA
 Flavien Théry - VICOMTech

Patrocinador principal: **GIPUZKOA** (territorio de innovación) | **Gipuzkoako Foru Aldundia** (Departamento para la Innovación y la Sociedad del Conocimiento) | Entidad asociada: **EUSKO JAULARITZA** (GOBIERNO VASCO) | Promotores: **WINDSOR KULTURGINTZA** y **GRUPO XABIDE**

Más allá de la Biopolítica

Sonia Arribas

Doctora en Filosofía (CSIC)

La transformación que supone la biopolítica, consiste en la subsunción de la vida biológica de la población en la esfera de la política. El poder político cada vez reside menos en un orden jurídico fuerte, como en un conjunto de prácticas que optimizan, administran y controlan la vida del ser humano como especie.

La biopolítica opera directamente sobre los cuerpos, sobre las condiciones de nacimiento, anatomía, higiene, salud, sexualidad, reproducción y longevidad.

Una ciencia considerada neutra se encarga de producir las mejoras técnicas para lograr esta interpenetración de la vida y la política.

En este marco la autora analiza dos fenómenos relevantes del siglo XX como son el campo de exterminio y el psicoanálisis que no se ajustan, sin embargo, a este proceso.

En 1926 Theodor Reik, un renombrado psicoanalista no médico, fue acusado en Viena de la práctica ilegal de la medicina. Casi 80 años después, en el 2003, la ley Accoyer en Francia y una homóloga española declaran ilegal la práctica terapéutica ejercida por quienes no poseen el título de medicina en la especialidad de psiquiatría o psicología clínica. En el artículo en defensa de Reik de aquel año, “Análisis laico (Psicoanálisis y medicina)”¹, Freud se pregunta si el psicoanálisis debe ser objeto de regulación estatal o si, por el contrario, ha de ser dejado al margen de los dispositivos legales. La regulación del psicoanálisis supondría, a su juicio, no sólo un grave problema para el propio desarrollo psicoanalítico –ya que el método psicoanalítico y el de la medicina son totalmente dispares– sino también un claro perjuicio para la autoridad de la ley misma. Cuantas más normas, reglas y prohibiciones se dan, tanto más disminuye la autoridad de la ley, porque de forma paralela aumenta el deseo de infringirla. Si el momento histórico de la prohibición del psicoanálisis –que es, por antonomasia, laico– ha llegado, ¿es porque la ley, el orden simbólico, sigue gozando de buena salud, o es porque, como Freud intuye, su autoridad se está perdiendo? El ejemplo contemporáneo más evidente de la dudosa efectividad de la legalidad es el de la política internacional: ¿no hay una proliferación de leyes que están ahí sólo para ser infringidas? ¿No ha sido la guerra contra Irak y su ocupación el ejemplo más palmario del doble rasero con el que una supuesta legalidad y un supuesto orden jurídico se invocan y quiebran simultáneamente? (Cuando un periodista pre-

¹ La traducción de López-Ballesteros es “Análisis profano. (Psicoanálisis y medicina). Conversaciones con una persona imparcial”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo 8. Madrid. Biblioteca Nueva, 1997.

guntó a Bush sobre la compatibilidad de su decisión y el derecho internacional, su respuesta fue: “¿*El derecho internacional? ¡Voy a tener que llamar a mi abogado!*”, haciendo ver que no es que desentienda de la ley, sino que espera que la ley misma se arregle a su antojo) Y, volviendo al psicoanálisis, y a su invasión por la medicina, ¿no es justamente el discurso de la ciencia el que hoy tiene la mayor autoridad? En la actualidad, todo avance científico, sea en medicina, genética o bioquímica, se acepta inmediatamente no sólo como verdadero, sino también como directriz de pautas sociales, y medidas políticas y legales. Parece, por tanto, que para tomar nota del siempre delicado estado de salud del psicoanálisis, no basta con medir estadísticamente la cifra de analistas asociados a las escuelas, ni el número de veces que se cita a Freud o a Lacan en revistas prestigiosas (métodos con los que se evalúa informáticamente el saber y su utilidad en la llamada “sociedad del conocimiento”), ni siquiera basta mostrar que las recientes medidas legales proporcionarán pingües beneficios económicos a la industria farmacológica en detrimento de los que le corresponderían a los psicoanalistas. Para hablar del futuro del psicoanálisis, hemos de empezar diagnosticando a dos pacientes (aparentemente) muy distintos: a la quejumbrosa ley, continuamente recreada para servir al interés de quien tiene el poder, y al hiperinfluyente discurso científico, determinante hoy más que nunca de vocabularios y prácticas sociales.

Desde Foucault, sin embargo, estos dos pacientes llegan a nuestra consulta como cónyuges. La biopolítica, o “biopoder”, sería el nombre de este matrimonio que se produce hacia el siglo XVIII, aunque ya se anticipa en lo que Foucault denomina la edad clásica (siglos XVI y XVII), y que introduce un antes y un des-

pués en la historia política de occidente. El antes consistiría en una estructura de soberanía (moderada o absoluta, según el momento histórico) en la que los individuos, o bien se someten a los dictados de la ley, o bien son directamente eliminados. El soberano, amo o señor, tiene la capacidad de decisión sobre la vida o la muerte de sus súbditos: “*El soberano ejercía su derecho sobre la vida ejerciendo su derecho a matar o absteniéndose de matar; evidenciaba su poder sobre la vida sólo mediante la muerte que era capaz de requerir. El derecho que era formulado como el ‘poder sobre la vida y la muerte’ era en realidad el derecho de quitar la vida o dejar vivir.*”² En la estructura política pre-moderna, el sistema jurídico y el orden simbólico de reglas sociales son fuertes: o se acatan las bien definidas pautas establecidas por la ley, o se está fuera de la ley en la desobediencia. Y si lo último ocurre, y el amo se entera, su defensa serán las armas, la espada. Estamos, por un lado, ante el orden de la ley y lo simbólico, y, por otro, ante la trasgresión y la muerte.

La transformación radical ocasionada por la biopolítica consiste en la subsunción de la vida biológica de la población en la esfera de la política. El poder político ya no reside en un orden jurídico fuerte, sino en un conjunto de prácticas que optimizan, administran y controlan la vida. Ya no se trata de decidir sobre la vida o la muerte, sino de hacer subsistir a los individuos mediante una serie de regímenes y dispositivos que se ocupan del ser humano como especie. “*Uno podría decir que el derecho antiguo de quitar la vida o dejar vivir se reemplazó por un poder para fomentar la vida o para anularla hasta el extremo de la muerte*”³. La biopolítica opera directamente sobre los cuerpos, sobre las condiciones de su nacimiento, anatomía, higiene, salud, sexualidad, reproducción y longevidad. Y la ciencia se

² Michel Foucault. *The History of Sexuality*, Vol. 1. New York. Vintage Books. 1990. p. 136.

³ *Ibid.*, p. 138.

dedica primordialmente a facilitar las mejores técnicas para lograr esta interpenetración de la vida y la política. La ley y el sistema jurídico, por su parte, se debilitan y dejan paso a las normas o reglamentos propios de las respectivas disciplinas médicas, biológicas, demográficas, etc. Y las constituciones o códigos universales posteriores a la Revolución Francesa tienen una función meramente formal de garantizar que las normas y reglamentos disciplinarios y biotécnicos puedan funcionar libremente.

Dos de los fenómenos más relevantes del siglo xx, sin embargo, no se ajustan a este tránsito histórico, de la soberanía legal a la biopolítica, establecido por Foucault. El primero es el campo de exterminio; el segundo, el psicoanálisis. El campo de exterminio es el resultado de la conjugación de un complejo ordenamiento legal estatal basado en la raza (leyes de Nuremberg), y de una proliferación de tecnologías, experimentaciones médicas y mecanismos eugenésicos encargados de aislar y reducir el cuerpo, la vida biológica del ser humano, hasta la supervivencia en el sentido más extremo (el Musulmán). Es decir, el campo es resultado tanto del fenómeno jurídico de la soberanía, como de las prácticas disciplinarias sobre el cuerpo. Y el psicoanálisis, por su parte, supone la inscripción de la sexualidad y el deseo dentro del orden simbólico y la ley del padre en un tiempo histórico en el que la efectividad de la ley y la soberanía ha decaído con respecto a tiempos anteriores. Es decir, el psicoanálisis es la reaparición, en pleno siglo xx, de la, a juicio de Foucault, antigua lógica de la soberanía. Para Foucault, el psicoanálisis es un anacronismo.

Dos preguntas surgen inmediatamente: ¿Cómo emerge el fenómeno del campo? El campo es la conjugación de una legalidad que permite que la usur-

pación de los derechos de millones de individuos sea perfectamente válida, y de tecnologías disciplinarias que llevan a que esta usurpación desemboque en el Musulmán. Y, por otro lado, ¿cómo puede localizar el psicoanálisis la emergencia de la subjetividad en el orden simbólico, en un tiempo en el que la soberanía del padre, amo, señor o soberano (el orden simbólico) está en receso? Estas dos anomalías en el esquema de Foucault deben tomarse en toda su radicalidad para comprender los dos fenómenos que aquí nos interrogamos: la biopolítica y el psicoanálisis.

El campo

Homo Sacer y *Lo que queda de Auschwitz* de Giorgio Agamben⁴ nos dan una clara idea de la doble dimensión de la primera anomalía: el campo como un fenómeno tanto jurídico como biopolítico. En tanto que fenómeno jurídico, en el campo se produce un espacio en el que unos seres humanos están totalmente desprovistos de todo tipo de derechos y protecciones. Ahora bien, esta radical desprotección no es fruto de la ilegalidad puesto que es la ley misma la que la ha decretado. La ley está en estado de excepción permanente cuando se suspenden los derechos fundamentales de los sujetos y esta suspensión significa la total indistinción entre la legalidad y la no legalidad. El gobierno nazi tuvo en sus manos el destino último de millones de seres humanos sin que en ningún momento se considerase un crimen nada de lo que a éstos les acaeciera. ¿Cómo fue esto posible? La razón reside en que, aunque en el campo, crimen y legalidad son radicalmente indistinguibles, la decisión soberana puede, sin embargo, distinguirlos a su antojo. En el campo se comete el mayor grado de inhumanidad dentro del marco de la ley, por-

⁴ *Homo Sacer*, trad. Antonio Gimeno. Valencia. Pre-textos. 2002. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, trad. Antonio Gimeno. Valencia. Pre-textos. 2002.

que el poder político ha decidido que la suspensión de los derechos sea un acto legal.

Y en tanto que el campo como fenómeno biopolítico, la decisión soberana en el estado de excepción permanente impone a sus habitantes la mera supervivencia como único fin. El campo aísla en el Musulmán una mera vida biológica radicalmente desprovista de toda cualidad y determinación, desprovista de todo lo humano. O, más bien, en el cuerpo del Musulmán, lo inhumano y lo humano se tocan y se vuelven indistinguibles. Y este cuerpo, ya meramente biológico, se convierte inmediatamente en el objeto de experimentación de la ciencia, porque el estado de excepción bajo el que cae permite que se haga con él lo que se quiera.

El discurso de la universidad (Lacan)

La biopolítica en tanto que aislamiento de una mera vida biológica en el ser humano como resultado de la lógica de la soberanía también se puede explicar en términos lacanianos. En el seminario 17 (1969-70), Lacan diferencia entre cuatro discursos o vínculos sociales —el discurso del amo, el de la universidad, el de la histérica, y el del analista— que son cuatro diferentes estructuras lingüísticas y relaciones de poder y saber, y cuatro diferentes posiciones subjetivas.⁵ Estos discursos se basan en la estructura autorreferencial del lenguaje y en el hecho de que en el lenguaje siempre se da una ruptura entre el lugar de la enunciación y lo enunciado. A continuación estudiaremos los dos primeros:

discurso del amo

discurso de la universidad

En el discurso del amo, un significante o acto lingüístico (un enunciado) interviene sobre un conjunto de

significantes compartidos, denominados saber. Y el lugar de la enunciación queda parcialmente representado en el campo del saber por ese significante, denominado significante amo. Sin embargo, en este discurso se vive en la ilusión de que la diferencia entre la posición de la enunciación y lo enunciado coinciden: como en los actos performativos perfectos de Austin, se trataría un acto cuya fuerza se legitima a sí misma. Un ejemplo: la función de la boda monárquica en España. Todo el ritual simbólico culmina en un performativo, el “sí quiero”, sin referente alguno. Se trata de un significante amo porque ratifica un orden ya está establecido —la monarquía constitucional— un orden que se reafirma y adquiere su entidad retroactivamente en el “sí quiero”, el vestido de novia, los uniformes, el protocolo. En términos lacanianos, el significante amo da voz a una serie de significantes que ya estaban ahí, pero que, no obstante, necesitaban de este acto extra de enunciación para tener eficacia social. (Los comentaristas en la televisión recalcan que la boda reafirma y garantiza la constitución y los derechos de los ciudadanos españoles). Cuando el significante amo interviene, los significantes sobre los que actúa se reorganizan retroactivamente. En este ejemplo también se ve bien que la función simbólica del significante amo opera mejor cuánto más absurdo sea. (Aunque su función esté claramente en retroceso con respecto a siglos anteriores; antes una boda monárquica creaba un reino, ahora, más que nada, es un acontecimiento mediático).

La ciencia se apoya sobre el discurso de la universidad. En este caso lo enunciado no es un significante amo, sino un saber que aparenta ser neutral, “científico”. Hoy el discurso de la universidad aparece por todas partes: en modelos heurísticos, computacionales y de racionalidad acotada, en comités de expertos de ética,

⁵ Jacques Lacan. *El Reverso del Psicoanálisis, Seminario 17*. Buenos Aires, Barcelona. Paidós. 1992.

medicina, etc. ¿Y desde qué lugar se emite? ¿quién tiene el lugar de la enunciación? Se trata del significante amo mismo, pero en una posición distinta. En el discurso de la universidad, el significante amo maneja los hilos, pero en la retaguardia, oculto tras la apariencia de un saber técnico, biológico, natural, etc. La diferencia con respecto al discurso del amo es crucial, pues mientras que en éste, el amo no se oculta, sino que se muestra a las claras, en el discurso de la universidad, la performatividad y la decisión política se enmascaran y se ofrecen como una descripción del estado de las cosas o del mundo. Y, ¿sobre qué objeto operan tanto el discurso de la universidad, como el de la ciencia? Sobre el individuo, pero no en tanto que sujeto del lenguaje, sino que en tanto que excluido del lenguaje, y reducido a la vida biológica. Los modelos objetivos de la ciencia no actúan o intervienen en referencia a un sujeto del lenguaje, sino en referencia a una sustancia biológica sobre la que se opera y decide (el cuerpo del Musulmán). Slavoj Žižek, siguiendo a Eric Santner, ha puesto asimismo de manifiesto que el discurso de la universidad se sostiene, en su parte inferior, sobre lo que Santner denomina “crisis de investidura”, la creciente incapacidad y rechazo, por parte del sujeto, de inscribirse dentro del orden simbólico⁶. Para entender en qué consiste esta incapacidad de asumir un mandato simbólico, podemos pensar en la figura literaria de Bartleby o, como expone Santner, en la psicosis de Schreber⁷. (Schreber había estudiado para ser juez y cuando le llega el momento de incorporarse a su función, cae en la psicosis. Su padre era uno de los pedagogos más influyentes de su tiempo, había escrito manuales sobre la rectísima educación espiritual y física de los niños en el mejor estilo del discurso de la universidad. La psicosis de Schreber es, pues, hija de este discurso).

⁶ Slavoj Žižek. *Iraq: The Borrowed Kettle*. Londres. Verso. 2004. pp. 131-157.

⁷ Eric Santner. *My Own Private Germany*. Princeton NJ, Princeton University Press. 1996.

Según Lacan, la característica fundamental del tránsito al mundo contemporáneo es la transformación de la hegemonía del discurso del amo, a la hegemonía del discurso de la universidad, en la que, por un lado (parte inferior) el nuevo amo no quiere admitir que lo es y se ofrece para servir al pueblo, y (parte superior) el discurso de la ciencia legitima las relaciones de dominación. Ésta es la transformación que explicaría la biopolítica en los términos con los que iniciábamos esta exposición: la biopolítica es el discurso de la universidad en tanto que discurso de la ciencia basado en la crisis del orden simbólico. ¿En qué exactamente consiste la crisis del orden simbólico? Foucault sostiene que se trata de una progresiva desaparición de la ley y de la autoridad soberana en pro de los reglamentos y disciplinas biotécnicas. ¿No se trata más bien de que la ley ha entrado en un estado de excepción, lo que no significaría que la autoridad estuviera desapareciendo, sino que, como el discurso de la universidad pone en evidencia, la autoridad cada vez se oculta más detrás de un supuesto saber neutral, científico-técnico, que se presenta como la única aspiración, el único bien?

La crisis de lo simbólico y el auge de lo imaginario

La segunda mitad del siglo XX y los primeros años de este siglo han visto una aceleración de la crisis del orden simbólico. Las sucesivas etapas del arte del cuerpo, el “body art”, a lo largo de estos años, son una buena ilustración. En el arte, y especialmente a partir de finales de los años 50, el cuerpo, tanto del artista como del espectador, pasa de ser objeto de representación a convertirse, por primera vez en la historia, en

materia principal de la obra. En sus inicios, el “body art” se concibe como una protesta frente a la creciente mercantilización de la vida. Frente al objeto de consumo, el artista irrumpe mostrando su cuerpo, vulnerabilidad, sufrimiento, agresividad y violencia, bien como reductos de una todavía posible autenticidad, o como restos excrementales del sistema económico capitalista. (Por ejemplo, Piero Manzoni y las latas de conserva con su propia caca). Mediante la presencia de la desnudez, la sangre, los cortes en la piel, el dolor en directo y las prótesis, se persigue causar efecto en el espectador en busca de un espacio o experiencia alternativos que cambien las coordenadas de lo simbólico, de lo comúnmente aceptado como normal o válido, de la separación entre lo privado y lo público, de la total mercantilización. Hacia los años 80, esta tendencia va dejando paso a la “performance” y a la teatralidad dirigida a un espectador relativamente pasivo. Se asume la total mercantilización, y el artista –como Cindy Sherman y sus autorretratos en distintos roles– se expone a sí mismo como una mercancía más. La ironía sustituye a la heroicidad, y el simulacro a la búsqueda de autenticidad. Se pasa, por tanto, del cuerpo como arma de protesta y lugar de resistencia, al cuerpo como lugar de experimentación de la narrativa, de la ficción y del juego de las múltiples identidades. Los años 90 suponen otra transformación en la relación del arte con el cuerpo. El cuerpo aparece sobre todo en simbiosis con la imagen: fragmentado en vídeos, dislocado en instalaciones, tecnológicamente digitalizado, desmaterializado, robotizado e incluso vuelto del revés, como hizo Mona Hartoum al enseñar las entrañas de su cuerpo por medio de las tecnologías empleadas en medicina. En 1993 Orlan fue sometida, durante 7 horas, a diversas operaciones de cirugía estética, que fueron retransmitidas por vídeo en directo a 15 museos y galerías del mundo. El desarrollo del “body art” confirma la hipótesis que veníamos defendiendo sobre la crisis

de lo simbólico. La concepción del arte contemporáneo se transforma de ser trasgresión de la norma y, sobre todo, rearticulación de lo simbólico, al arte como interrogación sobre lo imaginario, la tecnología y lo biológico del ser humano.

¿Cómo interpretar entonces los recientes fenómenos, denominados subversivos, de los “young British artists” (jóvenes artistas británicos), a la cabeza de los que se encuentran Damien Hirst y sus corderos embalsamados, y Marc Quinn y su molde de sangre coagulada? ¿No serían la prueba de que, tal y como dicen los folletos de las exposiciones y bastantes críticos de arte, la autonomía del arte se sigue encontrando en la trasgresión y el efecto en el público? Más bien, estos artistas son la confirmación de la crisis de lo simbólico, y especialmente de cómo trasgresión y norma se han vuelto indistinguibles. La repercusión social de este tipo de exposiciones es fruto de los *media* que, mediante reportajes a todo color insistiendo en la autenticidad de la experiencia, contribuyen cada vez más a la imaginarización del arte. Similar interpretación se puede dar de los cuerpos disecados y sin piel de los “Körperwelten” de Gunther von Hagen, con ya más de 14 millones de espectadores y, como no podría ser menos, de la *Pasión de Cristo*, de Mel Gibson. En este caso, se persigue que, por medio de efectos especiales sobre el cuerpo, y durante las dos largas horas de imágenes del sufrimiento de Cristo, se muestre algo de lo real de la pasión. El cuerpo de Cristo, que hasta hace poco, en un trozo de pan –la hostia, el paradigma por excelencia de lo simbólico– servía para la comunión de los creyentes en la iglesia, queda ahora totalmente imaginarizado en la fantasía sadomasoquista de Gibson. Si “La Pasión” se trata, como han dicho sus críticos, de una ostentación de violencia y sadismo, de una complacencia en el sufrimiento, es porque el sufrimiento, en plena recesión de lo simbólico, sólo encuentra expresión en el plano puramente imaginario. ¿Pero es ésta la única opción?

Hay infinidad de derivaciones del cuerpo hacia lo imaginario, y no sólo en el terreno del arte. Un ejemplo es el de los anuncios de tráfico en vacaciones. Si antes, con un símbolo en rojo y un número, bastaba para imponer la prohibición de pasarse de determinada velocidad, ahora las imágenes de cristales rotos, sangre y cuerpos despedazados son la única manera de imponer la ley. La imaginarización del cuerpo torturado llega hasta límites insospechados en Irak y Afganistán: torturas que sólo satisfacen a sus ejecutores si hay una cámara o un vídeo delante, como si el dolor infligido y la infracción de las leyes militares sólo adquiriesen valor si inmediatamente se pueden registrar como *souvenirs* y espectáculo para la familia. Lejos quedan las torturas a escondidas, el borrar las huellas y la eliminación de los restos y los testigos. En el retroceso de lo simbólico, la mirada que el Gran Otro necesita, se recrea con una cámara que certifique lo acaecido y que genere espectáculo y diversión⁸ (Recientemente, once alumnos de secundaria de Hildesheim, Alemania, han sido acusados de haber torturado a un compañero durante meses, al que luego fotografiaban y filmaban para exhibirlo en Internet). En comparación con las torturas en Irak y Afganistán, los exitosos reportajes del periodista Jack Kelly para el "USA Today", con descripciones inventadas de atentados terroristas en Israel (cuerpos sin miembros, sangre a borbotones y cabezas rodando por el suelo), parecen un resquicio del pasado, de los tiempos en los que todavía se recurría a la ficción para generar impacto. (De hecho, la ficción no es lo mismo que la imagen: la ficción pertenece al registro de lo simbólico, la imagen al de lo imaginario).

El consumo de drogas es otro buen ejemplo de este proceso de crisis de lo simbólico en pro de lo imagi-

nario. Si, históricamente, las drogas fueron parte del rito que mantenía la comunidad, en la modernidad se pasó al consumo individual por artistas y marginados, como experimentación de formas distintas de consciencia que ayudasen a la creatividad, o simplemente para poder seguir tirando. Las drogas se convierten en el siglo XX en un fenómeno de masas y prácticamente todo el desarrollo musical (pop) ha venido acompañado de su consumo. Pero la experimentación, transgresión, liberación, e incluso las drogas como *body art* (Marina Abramovic tomaba pastillas psicoactivas –para la esquizofrenia, por ejemplo– delante del público y describía sus efectos), todo este tipo de experiencias han ido, poco a poco, dejando paso a otro tipo de prácticas: los antidepresivos y el éxtasis. Gracias a la eficacia de los primeros –un 60% de la población en Francia los ha tomado alguna vez y en Estados Unidos se anuncian en medio de los telediarios– el sujeto, en su incapacidad para hacerse cargo de su situación, se convierte en el objeto de la bioquímica, y a todo a lo que aspira es a integrarse con eficacia en el sistema laboral. Y gracias a los efectos del éxtasis, los jóvenes pueden recrear, en el plano totalmente imaginario, la ilusión de un vínculo social, fin de semana tras fin de semana.

La biopolítica

El paso a la biopolítica y su sinfín de normas especializadas no es una sustitución de la ley, del orden de la soberanía, por algo que no tiene nada que ver con la ley. Las normas burocráticas y tecnológicas, los reglamentos internos, las comisiones de investigación y la proliferación de leyes en defensa de la salud, son los recursos con los que se intentan combatir los efectos

⁸ Aunque, como declaró Zizek en su visita a Madrid, las torturas no llegaron a grandes extremos. ¿Por qué no interpretarlas como las típicas crueles bromas que los estudiantes universitarios infligen sobre los novatos? Así vista, se trataría más bien de una forma de aceptación, un "you're one of us", es decir, una inscripción en lo simbólico por medio de lo imaginario.

de la ley en estado de excepción permanente. Éste es el prisma bajo el que hay que observar las recientes leyes sobre la terapia de “salud mental”. Tras un siglo en el limbo de la ley, se dicta por primera vez que el psicoanálisis sólo sea ejercido por quienes hayan pasado por el sistema académico universitario. El argumento utilizado en defensa de esta ley es aparentemente técnico, aparentemente neutral y universal: en protección de la salud de los pacientes, se exige que los analistas sean, no un manójo de curanderos, sino expertos cualificados titularizados por el Estado. Pero ¿dónde está la dimensión de verdad de este argumento? La típica respuesta democrática diría que esta ley se ha promulgado sin haber consultado a los afectados (pacientes y analistas), y que por tanto se está atentando contra los principios de reciprocidad, pluralismo, participación, etc. ¿Es esto todo lo que podemos decir? No: la dimensión de verdad de este argumento consiste en que se constituye como el acto por antonomasia de la soberanía: la administración de la mera biología del ser humano en nombre del saber científico y por medio de una decisión que se fundamenta sólo y únicamente en sí misma.

Si por biopolítica entendemos la decisión soberana en el estado de excepción sobre la vida del ser humano, no se trataría de un fenómeno reciente en la historia, sino, como sostiene Agamben, de la única forma de hacer política en occidente. Pero si esta decisión soberana se sostiene en el supuesto saber neutral de la ciencia, entonces estamos ante la biopolítica característica de la modernidad. La diagnosis de Foucault sobre la biopolítica se puede ahora corregir: la estructura soberana de la ley se mantiene transhistóricamente (de la biopolítica antigua a la moderna), pero cambia el discurso predominante de la sociedad (del discurso del amo al de la universidad), y el retroceso del orden simbólico no significa que la estructura de la ley haya desaparecido, sino que su estado de excepción constitutivo

se ha vuelto más evidente. Esto explica la primera anomalía, la del campo. En cuanto a la segunda, el psicoanálisis, éste emerge, gracias a la histeria, en medio del discurso de la universidad y justamente ahí donde se vislumbra ya que el discurso del amo está en receso. En efecto, la primera paciente de Freud, la histérica, se revela enseguida como aquella que añora que ese amo que nunca existió reaparezca de nuevo, aquel amo cuya posición de enunciación pudiera coincidir absolutamente con el enunciado. La histeria actual, cuando el discurso de la universidad es totalmente predominante, se manifiesta en identificaciones que van más allá del padre: en pequeños cabecillas de clan (versión comunitaria), en comités de expertos y asesores (versión liberal), o incluso en una curiosa mezcla de las dos cosas.

La situación estructural con la que debemos afrontar la biopolítica contemporánea es la siguiente: Frente a la permanente excepcionalidad de la ley, ¿se debe reivindicar una legalidad en la que se pueda confiar, es decir, una ley sin excepciones, o cuyas excepciones sean menos numerosas? Frente a la creciente imaginarización del cuerpo y de las relaciones sociales, ¿se debe seguir buscando una forma de experiencia ajena al imaginario, una forma de experiencia auténtica? Y, finalmente, frente a la radical inmersión de la biología en la política, ¿se debe intentar recuperar un espacio de lo humano más allá de lo biológico, un espacio de lo espiritual, de lo moral o intersubjetivo ajeno a la biología? ¿o, más bien, un espacio de la más radical historicidad del cuerpo à la Judith Butler (*Cuerpos que importan*)? o, ¿por qué no? ¿un espacio de la catarsis sensual y el hedonismo de la sexualidad à la Bataille? La respuesta a estas preguntas es negativa.

Más allá de la biopolítica

La primera pregunta nos sitúa en la problemática planteada por Benjamin y Agamben con respecto a la

ley y el estado de excepción. El estado de excepción soberano declara la suspensión del orden legal para mantener la eficacia de la ley. La excepción soberana funda intrínsecamente la universalidad de la ley al colocarse en una posición de exterioridad (exclusión inclusiva, en términos de Agamben). En términos de Lacan (seminario 20)⁹ esta excepción es el rasgo fundamental de la lógica de la sexuación masculina: el que el “todo”, el conjunto cerrado, se funde en una excepción lógica que permanece exterior, como un límite, al conjunto mismo, finito. Ahora bien, lo característico de esta lógica es que, al delimitarse en una excepción que aparentemente se sustrae de la ley simbólica, es doblemente ilusoria: la primera ilusión es la creencia de que, en la excepción, no se da la fractura del lenguaje —la fractura entre lo enunciado y el lugar de la enunciación—. Y la segunda ilusión es la creencia de que el orden simbólico es, en efecto, universal, es decir, se cree que funciona íntegramente o sin excepciones. La paradoja de la lógica de la universalidad reside en que se funda necesariamente en una excepción, al tiempo que se mantiene la ilusión de que no hay excepciones.

Pero la ley no funciona sólo mediante la lógica masculina. La idea benjaminiana, retomada por Agamben, de la “octava tesis de filosofía de la historia”¹⁰, la posibilidad, frente al estado de excepción soberano, de un estado real de excepción, tiene también su equivalente en los términos de la lógica de la sexuación. La lógica femenina gira en torno a un conjunto que no existe sobre la base de una excepción constitutiva exterior a él. Frente a la lógica masculina de siempre mantener una distancia ilusoria con respecto a la fractura del lenguaje, la lógica femenina asume esta fractura hasta el final, hasta el punto de que echa por tierra el funcio-

namiento del orden simbólico en tanto que estructurado por un límite fundador. Ahora bien, el rasgo más importante de esta lógica consiste en que, lejos de situarse por encima del orden simbólico, ella reconoce firmemente la contingencia de la ley: la posibilidad de un significante amo que no se instituya desde el exterior, como una excepción, sino, por decirlo así, desde el interior del lenguaje mismo. Y, finalmente, sin la ilusión de que se vive en la excepción a la fractura ineludible del lenguaje, el orden simbólico se asume plenamente y se convierte en algo, ya no ilusorio, sino real. La ley que la lógica femenina expresa no es la ley universal del soberano, basada en la ilusión de la no fractura del lenguaje, sino la ley, real, infinita y sin ilusiones, de esta fractura.

La pregunta por el imaginario, por la creciente imaginización del cuerpo, de las identificaciones individuales y las relaciones sociales, se puede empezar a abordar desde el texto inaugural de Lacan sobre el estadio del espejo¹¹. En este texto, Lacan muestra que el cuerpo en tanto que unidad pertenece al registro de la imagen, de lo visual. El sujeto se encuentra siempre estructuralmente dividido entre, por un lado, sus múltiples y no coordinadas sensaciones orgánicas (cuerpo fragmentado) y, por otro, su percepción de totalidad orgánica vía lo visual. Esta percepción produce el “yo” como identificación especular del sujeto, y también el “ideal del yo” como construcción imaginaria sobre la que el “yo” anticipa su unidad en el futuro. (En el psicoanálisis lacaniano se desconfía de las identificaciones imaginarias; de ahí el uso de algoritmos y figuras topológicas que no pueden representarse en la imaginación, y de ahí también la crítica lacaniana al psicoanálisis orientado a que el paciente se acabe identificando

⁹ Jacques Lacan. *Aún, Seminario 20*. Buenos Aires, Barcelona. Paidós. 1981.

¹⁰ Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos*, trad. Jesús Aguirre. Madrid. Taurus. 1973. p. 182.

¹¹ Jacques Lacan. *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, en *Escritos 1*, trad. Tomás Segovia. Buenos Aires, México DF. Siglo XXI. pp. 86-93.

con su analista). Pero, ¿es toda imagen necesariamente ilusoria? En su correspondencia con Benjamin sobre la “Obra de los Pasajes”, Adorno se mostró siempre convencido de que las imágenes contribuían sin excepciones a generar visiones orgánicas y oníricas de anticipación, al estilo de “ideales del yo” colectivos. El trabajo de Benjamin, consistente en imágenes dialécticas, corría el riesgo de convertirse en una mezcla de “positivismo y magia” sin valor crítico alguno: “No tema usted que yo vaya a defender que en su trabajo sobreviva la fantasmagoría sin mediaciones o que el trabajo asuma, él mismo, un carácter fantasmagórico. Pero la liquidación sólo puede conseguirse en su verdadera profundidad cuando la fantasmagoría es rendida como categoría objetiva filosófico-histórica y no como ‘fisonomía’ de caracteres sociales. (...) Si no me equivoco, esta dialéctica se trunca en un punto: el de la mediación”¹². ¿Puede una imagen contener en sí misma el elemento de la mediación? El problema con la imagen es que, o bien aparece como la proyección de una unidad estética totalizante, o bien, tal y como Adorno critica, como una mera representación inmediata de la mercancía sin la mediación del proceso social total. Benjamin concebía la imagen dialéctica sin marco totalizador, coherente o conciliador; como una superimposición de niveles y elementos antitéticos entre los que en ningún momento se diese una relación de causalidad. La idea de Benjamin era que entre estos elementos se diese la unidad, o la mónada, pero no la unidad totalizante, sino la unidad especulativa en el sentido hegeliano. ¿Qué significa esto? Cuando Benjamin combina en una imagen dialéctica los versos de Baudelaire sobre el vino con datos sobre la producción vinícola, ¿está diciendo que los primeros se derivan causalmente del

segundo, que la superestructura proviene de la infraestructura en el sentido más vulgar del marxismo? ¿O simplemente, en el mejor estilo de la publicidad, que los versos de Baudelaire son una mercancía más como el vino? Lo que Benjamin trata de expresar, por el contrario, es que se da una correspondencia inmóvil entre versos y vino; se dice que “los versos son el vino” porque entre las dos percepciones hay una fractura mínima, un intersticio inaccesible, que los separa. El término con el que, en psicoanálisis, se denomina esta fractura es “lo real”. La imagen es puramente imaginaria, ilusoria o fantasmagórica, cuando representa la unidad ideal, del ser vivo. Y la imagen se vuelve real cuando, por el contrario, apunta a esta nada mínima, a este vacío que, no obstante, existe. Ésta es la mónada de Benjamin; o, en términos hegelianos, los de la *Fenomenología del Espíritu*, es “el momento del ‘sujeto’ que es para sí pura negatividad o (...) simple devenir”. Por lo tanto, para volver a la pregunta inicial, cuando la imagen no es más que un ideal del yo, estamos en el plano puramente ilusorio; cuando la imagen es sujeto, estamos en el plano de lo real.

Para empezar a abordar la pregunta de la total inmersión del cuerpo en la política, quisiera concluir con unas breves reflexiones sobre una expresión de gran importancia tanto para ley, como para el psicoanálisis: el “habeas corpus” (que tengas el cuerpo). Por medio de este mandato jurídico, establecido en 1679, se requiere que la persona se presente físicamente, con su cuerpo, en el momento y lugar del juicio, para determinar si ha sido detenida legalmente o no, y con la finalidad de que el acusado no evite ser juzgado. Esta expresión indica que el cuerpo físico cae bajo la jurisdicción de la ley en un doble sentido: la ley tiene el

¹² Carta 10 nov. 1938, en Theodor W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia 1938-1940*, intr. Jacobo Muñoz, trad. J. Muñoz y Vicente Gómez. Madrid. Trotta. 1998. pp. 269-78.

cuerpo bajo su protección, y bajo su sujeción. La ley está operativa cuando del individuo no se dice que sea un cuerpo, sino que tiene un cuerpo; estableciendo, por tanto, la distinción fundamental entre ser y tener un cuerpo. ¿Qué ocurre cuando la ley entra en el estado de excepción soberano? La ley, que opera única y exclusivamente sobre el cuerpo, logra que la distinción entre tener y ser un cuerpo se extreme. En el campo, la ley tiene el cuerpo hasta tal extremo, que el individuo, bajo su dominio, queda reducido al ser un mero cuerpo.

La separación entre el ser y el tener un cuerpo es también clave en el psicoanálisis, pero de un modo radicalmente opuesto. El psicoanálisis no se enfrenta a la biología, la genética o la cirugía en la idea de que el individuo tiene un cuerpo que se puede manipular. El psicoanálisis comienza diferenciando, en efecto, entre el sujeto que habla, y el cuerpo y sus órganos. En el caso de la histeria, por ejemplo, el cuerpo está plagado de síntomas con los que el sujeto no se identifica. (La anorexia sería el caso extremo de esta desidentificación.) El psicoanálisis opera desde esta desidentificación entre el sujeto del lenguaje y el cuerpo que este sujeto tiene, pero con la idea —aquí sí que frente a la biología o la medicina— de que los síntomas hablan, y podrán ser articulados en el proceso del análisis. El análisis interpreta los síntomas que irán desapareciendo hasta que se llega a un punto en el que un síntoma, a pesar del trabajo analítico, se resiste al desciframiento. Para este síntoma, no analizable, Lacan acuña la palabra *sinthome*: una mueca, un ligero tic, una expresión corporal, que nunca logra desaparecer. En este punto del análisis, el sujeto se acaba identificando a su *sinthome* en una ecuación del tipo “yo soy esta parte de mi cuerpo”. Ahora bien, esta ecuación por parte del sujeto, “yo soy mi cuerpo” tiene la característica de la *ex-timidad*. (En *Lo Abierto*, Agamben llama a esta extimidad la “más íntima cesura”)¹³. La ex-

timidad consiste en intimidad radical, porque se produce individualmente, en cada ser humano, pero con respecto a algo externo y totalmente contingente: este síntoma, cualquiera, de mi cuerpo, y que no puede descifrarse.

A partir de esta idea, podría empezar a vislumbrarse, en términos formales, en qué podría consistir el más allá de la biopolítica. La biopolítica, según lo dicho, es la apropiación soberana de la extimidad en el sentido de que la ley toma al individuo bajo su protección y sujeción, y acaba reduciéndolo a ser un cuerpo y nada más. El más allá sería que cada ser humano tuviera la oportunidad, con total independencia de la lógica de la soberanía, de hacerse cargo de su propia extimidad, de que cada ser humano pudiera decir “yo soy mi cuerpo”, y que esta frase no significase, en ningún caso y bajo ninguna circunstancia, la mera supervivencia. ❖

¹³ Giorgio Agamben. *The Open*. Stanford. Stanford UP. 2004.

3 Poéticas

¿Quién es Dulcinea?*

DANIEL MARTIN

En esta obra el profesor D. Martín presenta las bases de la mnemotecnica o “arte de la memoria artificial” – explicada por Cicerón en su *De oratore* como parte cuarta de la retórica clásica– y aplica ésta para desentrañar, según su hipótesis, el plano de composición que habría seguido Cervantes al escribir el Quijote, como muestra el capítulo que a continuación se reproduce.

Mónica.- Quisiera viajar también a Grecia

Daniel.- ¿Qué es lo que te gustaría visitar?

M. El templo de Dulcinea.

D. Oye Mónica, ¡ten cuidado, que Santa Teresa dijo que la imaginación es la “loca de la casa”, siendo la casa, para ella, el alma, o sea, lo que nosotros llamamos la mollera!

M. No te preocupes. Anoche estuve leyendo por Internet la *Guía de viajes* de Pausanias.

D. Hay guías de viajes mucho más modernas, Mónica. Eses Pausanias vivió hace más de dos mil años.

M. Pues a las afueras de Corinto, dice Pausanias que hay un templo de la Virgen Ilythia, y yo creo que es como Dulcinea, y te lo voy a demostrar.

D. Te escucho.

M. En el primer capítulo, don Quijote bautizó a su dama con el nombre de Dulcinea.

D. Sí, hizo eso en uno de los lugares que pertenecen a la virgen pagana Diana.

M. Es que la Ilythia griega se convirtió en la Lucina romana. Diana tiene otros nombres, y uno de ellos es Lucina (*Lucina, Lucinae*), la diosa que asiste a los alumbramientos y que alivia los dolores del parto haciéndolo menos penoso, dulce, suave: “*Audi me veneranda Dea, cui nomina multa./ Praegnantum adiutrix, parientum dulce leuamen*”.

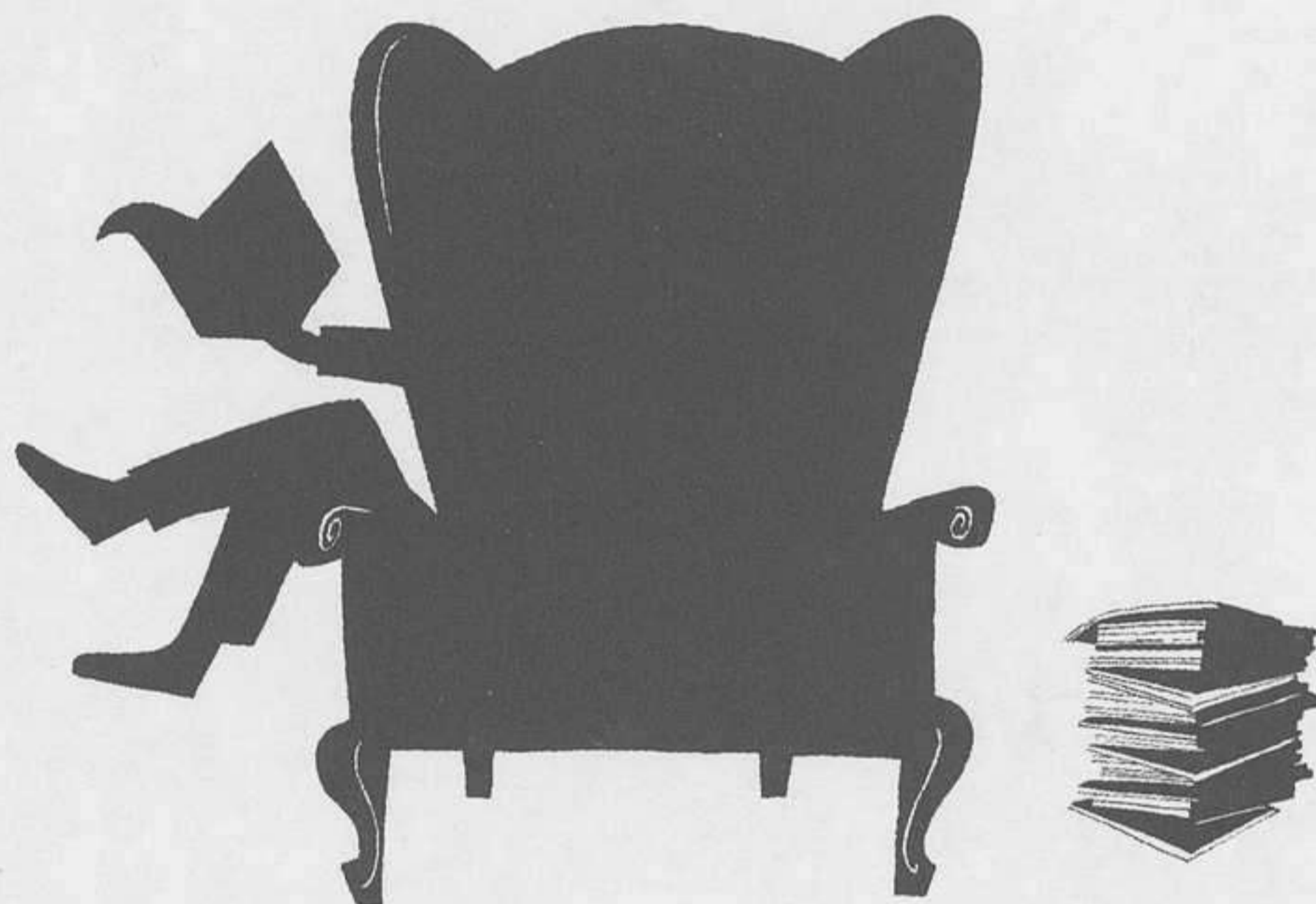
D. Pero ese latín que me citas no puede ser del griego Pausanias.

M. No, desde luego, es de Natalis Comes, que explica las fábulas de la mitología en un libro que se publicó en Venecia en 1567.

D. Puede ser que estuviera por allí Cervantes en esos años.

M. En ese libro hay un capítulo acerca de Lucina. Sa-

La cultura pasa por aquí



AV Monografías	Clarín	Ecología Política	Letras Libres	Reales Sitios
AV Proyectos	Claves de Razón Práctica	El Ecologista	Libre Pensamiento	Renacimiento, Revista de Literatura
Ábaco	CLIJ	Er, Revista de Filosofía	Litoral	Revista HispanoCubana
Academia	Contrastes	La Estafeta del Viento	Más Jazz	Revista de Estudios Orte- guianos
ADE-Teatro	El Croquis	Exit Expresss	Matador	RevistAtlántica
Afers Internacionals	Cuadernos de la Academia	Exit, Imagen y cultura	Melómano	de Poesía
Álbum	Cuadernos de Alzate	Experimenta	Mientras Tanto	Revista de Libros
Archipiélago	Cuadernos Escénicos	El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia	Le Monde Diplomatique	Revista de Occidente
Arquitectura Viva	Cuadernos Hispanoamericanos	Foreign Policy	Nación Árabe	Ritmo
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos de Jazz	FotoVideo	Nickel Odeon	Scherzo
Arte y parte	Cuadernos de Pensamiento Político.	Goldberg	Nuestro Tiempo	Sistema
Artecontexto	FAES	Grial	Nueva Revista	Telos
Aula, Historia Social	Cuadrante	Guaraguao	Ópera Actual	Temas para el Debate
L'Avenç	DCidob	Historia, Antropología y Fuentes Orales	La Página	A Trabe de Ouro
Ayer	Debats	Historial Social	Papeles de la FIM	Tribuna Americana
Barcarola	Delibros	Ínsula	Papers d'Art	Turia
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza	Dez.Eme	Intramuros	Pasajes	Utopías/Nuestra Bandera
Caleta	Dirigido	Lápiz, Revista Internacional de Arte	Política Exterior	El Viejo Topo
Campo de Agramante	Doce Notas	Lateral	Por la Danza	Visual
CD Compact	Doce Notas Preliminares	Leer	Primer Acto	Zona Abierta
El Ciervo		Letra Internacional	Quimera	
			Quodlibet	
			Quórum	
			El Rapto de Europa	



Asociación de
Revistas Culturales
de España.

Información y suscripciones:

revistas culturales.com

arce.es

C/ Covarrubias, 9 2.º dcha.
28010 Madrid
Teléf.: +34 913 086 066
Fax: +34 913 199 267
info@arce.es

- brás que existe en latín la expresión *Lucina sine concubitu*, que significa concepción virginal o purísima concepción.
- D. ¡Virgen Santísima! ¿Me vas a salir con que Dulcinea es la Purísima?
- M. No, Dulcinea no es la Purísima, es la diosa pagana Lucina.
- D. ¿Qué tiene que ver esa Lucina con el texto del Quijote?
- M. El capítulo cuarto, que forma parte del primer grupo conjunto, trata de “la blasfemia de los mercaderes”.
- D. Ya sé, es cuando don Quijote les exige a los mercaderes que admitan que Dulcinea es la mujer más hermosa del mundo.
- M. Eso es, y los mercaderes le piden a don Quijote que les enseñe un retrato de esa dama.
- D. No veo claramente que eso sea una blasfemia, como dice don Quijote.
- M. Escucha. Te voy a citar lo que escribió Pausanias en su *Guía de viajes* por Grecia:
- “En Corinto, junto a la puerta por la cual se va a Mases, hay un santuario de Elythia (Lucina), dentro de las murallas. Cada día obsequian magníficamente a la diosa con sacrificios, con inciensos y con gran número de ofrendas. Pero el retrato de la diosa está prohibido verlo, excepto, quizás, por las religiosas que están a su servicio”.
- D. Don Quijote dice que lo que le piden los mercaderes, que les enseñe un retrato de Dulcinea, “es una blasfemia”.
- M. Podría ser, pero prefiero ver aquí a la virgen pagana, la *dulcis Lucina* de los romanos, la cual, a mi entender, es Dulcinea. Es que a la Virgen se le puede ver la cara pero no a la Ilythia o Lucina pagana. Los mercaderes quieren verla y eso es blasfemia en vistas de don Quijote.
- D. Lo que quieres decir es que los mercaderes no

- dicen ninguna blasfemia, sino que es don Quijote quien dice, o mejor dicho, piensa una blasfemia, porque está pensando en Dulcinea como si fuera la virgen pagana Lucina, a la cual estaba prohibido verle la cara. A mí, me ha parecido siempre que don Quijote es más pagano que cristiano. Por ejemplo, antes de librar batalla, no se santigua, sino que se encomienda a su dama Dulcinea, o sea, a la diosa pagana Lucina, según lo que me estás explicando.
- M. Me haces pensar en que la palabra pagano viene de la palabra latina *pagus*, que significa pueblo.
- D. Te entiendo, y don Quijote es un pueblerino, o sea, un pagano.
- M. Creo que se explica eso si miramos las imágenes del último capítulo. Dulcinea aparece en el primer capítulo del *Quijote* y, de nuevo, en el capítulo 52, que es el último de la Primera Parte.
- D. Te felicito. Has visto que la obra tiene una estructura simétrica al modo de la arquitectura y de la pintura del Renacimiento.
- M. En este último capítulo, tengo en mente la imagen de cuando arremete don Quijote contra los disciplinantes. Don Quijote exige que los disciplinantes pongan en “libertad a aquella buena señora que allí va cautiva” y yo veo allí, no a la virgen, sino a Lucina.
- D. O sea, que, según don Quijote los curas llevan a la dulce Lucina-Dulcinea y él la quiere poner en libertad.
- M. Eso es, porque el que ve las cosas claras es don Quijote y el que se equivoca sería Sancho cuando le dice a su amo que “aquella señora que llevan sobre la peana es la imagen benditísima de la Virgen sin mancilla”.
- D. O sea, que si lo vemos desde el punto de vista pagano, don Quijote no está loco, sino que se da cuenta de que los curas han usurpado la imagen de Lucina, convirtiéndola en la imagen de la Vir-

- gen cristiana, y es por eso que les grita: “*que luego al punto dejéis a esa hermosa señora*”.
- M. Los papeles se invierten y es, ahora, Sancho el que no ve la realidad de las cosas.
- D. Quizá, si volviésemos a leer el *Quijote* a lo pagano, podríamos darnos cuenta que don Quijote no está tan loco como parece.
- M. Ja, ja, ja. No había caído en ello.
- D. En resumidas cuentas, a ojos de don Quijote, los curas llevan presa a la dulce Lucina, *dulcis Lucina*, la dulce luz de la Luna, la diosa pagana.
- M. En efecto, porque don Quijote revive después de la caída, invoca a su dama llamándola: “*dulcísima Dulcinea*”, lo cual suena a *dulcis Lucina*.
- D. Los curas le han robado su dama al pobre don Quijote y la quiso liberar pero no lo consiguió.
- M. Te habrás dado cuenta de que don Quijote, al revivir de su caída, dice lo siguiente, que a mí me suena a pagano. Te lo cito: “*bien dices, Sancho –respondió don Quijote–, y será gran prudencia dejar pasar el mal influjo de las estrellas que agora corre*”.
- D. Parece que tengas razón, Mónica.
- M. Eso es puro pensamiento pagano, sin ninguna referencia a la Divina Providencia.
- D. Estoy viendo que me lo quieres explicar.
- M. Escucha, Daniel. Acabo de encontrar esto en Internet: los antiguos, y me refiero a la antigüedad pagana, creían que cada hora del día correspondía a uno de los dioses planetarios de los cuales hemos estado hablando hasta ahora. Si nacías a la hora en que reinaba Venus, serías feliz toda tu vida. Y si hacías algo a una hora del día en la que reinaba Saturno, te saldría mal.
- D. Es por eso que la palabra lunes significa “*el día de la Luna*”, en latín *lunae dies*, *lundi* en francés.
- M. Eso es, Daniel. Porque la primera hora de cada lunes corresponde a Diana. Y el martes es el día de Marte, viernes el día de Venus...
- D. Y miércoles el día de Mercurio. Sí, sí, ya veo. O sea, que don Quijote le dice a Sancho que a la hora del día cuando arremetió contra los disciplinantes no reinaba Diana-Lucina, la diosa que lo protege.
- M. Precisamente, porque cuando don Quijote le dice a Sancho que “*será gran prudencia dejar pasar el mal influjo de las estrellas que ahora corren*”, lo que quiere decir es, que será preferible esperar a que corra el tiempo y que pase una hora o dos más, hasta que estemos bajo otra estrella, o sea, bajo otro dios planetario.
- D. O sea, que a esa hora no reinaba Diana.
- M. Bueno, es que Diana es también Hécate, la diosa de los Infiernos. Tiene dos caras: una buena y otra mala.
- D. Ah, ya entiendo el significado de toda la frase cuando don Quijote llama a su dama “*dulcísima Dulcinea*”. Dime esa frase, Mónica.
- M. Esto es lo que le dijo: “*el que de vos vive ausente, dulcísima Dulcinea, a mayores miserias que éstas está sujeto*”. Está diciendo que, a esa mala hora, estuvo “*ausente*”, o sea, carente del influjo benéfico de Diana-Lucina.
- D. Bueno, Mónica, dime, ¿cuáles son las horas que dan buena suerte y las que dan mala suerte?
- M. De acuerdo con el *Calendario de los pastores*, entiéndase por la palabra “*pastores*” los dioses planetarios, Saturno y Marte son malos; Júpiter y Venus son buenos; el Sol y la Luna son mitad y mitad, unas veces buenos y otras malos; y Mercurio es bueno con los buenos y malo con los malos.
- D. Pues parece que don Quijote tiene muy mala suerte.
- M. Es que la Fortuna tiene dos caras: una de ellas es como Diana y la otra es como su hermana gemela, la diosa de los Infiernos, que se llama Hécate. Pero tú sabes eso mejor que nadie. Háblame de la Fortuna, Daniel, porque he leído que es como la Luna.
- D. Si me das cuerda para que te hable de la Fortuna

no nos va a quedar tiempo para ir a la playa porque fue el tema de mi tesis doctoral en Yale.

M. Volviendo a eso de la blasfemia, sigo creyendo que los mercaderes no blasfemaron sino que fue don Quijote el que blasfemó. ¿No te parece?

D. Lo acabas de demostrar hace un rato con la cita de Pausanias que dice que estaba prohibido ver un retrato de Lucina. Estoy de acuerdo, lo que dijo don Quijote, eso sí que es blasfemia.

M. ¿A qué te refieres?

D. Que, aparte de encomendarse a Dulcinea, la cual, como me estás diciendo, es la dulce Lucina, o sea, una diosa pagana, contar con las estrellas es poner en duda la existencia de la Divina Providencia.

M. Y eso, ¿por qué?

D. Porque don Quijote no achaca su derrota a la voluntad divina sino a la posición de las estrellas, lo cual es puro paganismo.

M. Sí, es una especie de fatalismo. Estoy de acuerdo.

No quiero ser pesada, pero permíteme una última observación.

D. No te preocupes, Mónica. Me interesa muchísimo lo que me estás diciendo acerca de Dulcinea.

M. Gracias, Daniel. Se trata de la pertinencia del apelativo Dulcinea: Lucina es la “*diosa del parto*” y, según Elio Antonio de Lebrija en su *Diccionario Latino-Español* (Salamanca, 1492) la palabra *partus* en latín significa, en su sentido figurado, comienzo, principio, o sea, según mi interpretación, el nacimiento de la novela, y el *Quijote* nace, pues, bajo la protección de la diosa de los alumbramientos, que ayuda a dar a luz, ya se llame Lucina, Dulcinea, Diana o la Luna.

* Fragmento de la obra *El Quijote de memoria*. Hastia Press. Massachusetts. 2002. p 145-154.

¿Dónde vais que hace frío, tan de mañana?

JORGE BINAGHI

Lo mejor, alguien ha reconocido el famoso poema de Lope puesto en música, con su capacidad “arcaizante”, por Joaquín Rodrigo. Este estribillo fue una de las primeras cosas que vinieron a mi memoria hace hoy exactamente una semana y casi un día cuando sonó mi teléfono belga a hora inusual (casi las tres de la mañana) y tuve que entender en medio de lo que me decía una voz entrecortada que una queridísima amiga, gran cantante y mejor persona, había sucumbido en una lucha desigual contra una bronquitis aguda.

Que Victoria de los Ángeles tuviera que morir casi como su heroína operística preferida (la ‘Mimí’ de *La bohème*), que al final de su vida no pudiera respirar casi quien había sido una maestra del canto ligado y del “fiato”, son cosas que sé perfectamente pero me cuesta aceptar. Si escribo estas líneas es, en primer lugar, para ver si logro darme cuenta; a lo mejor le sirven también a algún, según Baudelaire, “hipócrita lector, mi semejante, mi hermano”.

La prensa española se ha ocupado en diversas formas y tamaños del hecho, y del río de personas que fueron a darle su adiós y su gratitud en la capilla ardiente del Palau de la Generalitat catalana (5.400, más alguno que quedó fuera y alguno que tal vez podría haberse ahorrado la molestia) y que al día siguiente, un lunes laboral, quisieron asistir a los funerales en la basílica de Santa María del Mar (2.500, más que en cualquiera de los muchos conciertos que dio en el mismo lugar). Tal vez por eso empezaron a escucharse con fuerza –se escuchan aún– acusaciones de injusticia, pedidos de aclaraciones, homenajes debidos pero algo tardíos... Y algunos se han empecinado en encontrar alguna cabeza. No es que no haya cabezas, pero cuando a la “interesada” (suponiendo que lo estuviera, y estoy seguro de que no, porque pretendió siempre pasar lo más desapercibida posible) no le puede servir de mucho, no veo a qué puede contribuir alzar el dedo sin preguntarse qué parte le tocó a cada uno en la negligencia o el menosprecio de una artista singular, de

alguien verdaderamente único también como ser humano (pero tampoco le habría gustado —creo— que se la santificara o beatificara de prisa y corriendo).

Probablemente, las convenciones y las casillas en que basamos nuestra vida aún para las cosas del arte jugaron en contra de alguien que las ignoraba sanamente —no en todos los aspectos—, como nos suele ocurrir: que una artista ecléctica, refinada, que detestaba los mega-conciertos y el exhibicionismo, haya tenido una despedida tan calurosa, nos dice varias cosas. Que no había perdido de vista la realidad ni la sana sencillez de su familia, que vivía en la Universidad de Barcelona, de la que su padre era bedel y donde ella hizo sus primeros pasos en la prueba de su voz. Y que, por lo mismo, podía cantar con un misticismo “laico” ese “Pastorcico santo” al que le he pedido prestado un verso, como las canciones populares armonizadas por García Lorca, incursionar por el lied alemán o la melodía francesa más prestigiosa y compleja para pasar a “Clavelitos” o las siete canciones populares de Manuel de Falla, las tradicionales catalanas o gallegas, el folklore inglés junto a Haendel y algún “spiritual” hasta llegar a la canción culta —y no tanto— argentina y mexicana. Y cantar ópera en la cuerda que le correspondía, de soprano lírica, pero sin aceptar limitaciones “académicas” o “de escuela”. A los que encontraban “extrañas” algunas interpretaciones suyas, incluso de cámara, les contaba la anécdota de principios de su carrera (palabra que la incomodaba bastante): pidió grabar lieder alemanes y la EMI se quedó parada. ¿Una española cantando en alemán? Convocaron a una gran especialista del género, Elena Gerhard, que después de escucharla dijo simplemente: “*Canta como lo siente, y la técnica es impecable: no veo el problema*”.

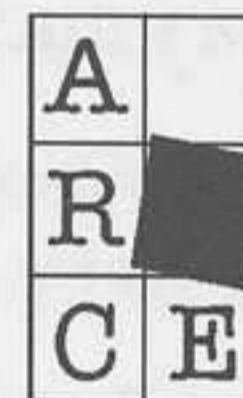
Yo la conocí hace la friolera de cuarenta y tres años —casi; se habrían cumplido en mayo: hay fechas que, por el momento, no olvido—. Era un mayo bastante clemente del Buenos Aires de 1962, y volvía al célebre Colón porteño —donde era adorada— después de años

de ausencia. Había dejado recuerdos imperecederas como *Butterfly* y *Manon*, y volvía para *Mélisande* y —oh sorpresa, antes del renacimiento del canto rossiniano— para cantar la protagonista del *Barbero de Sevilla* en la cuerda original de mezzosoprano. Ocurría que a una voz extensa, no muy caudalosa pero sin la menor fisura, de un color tan bello como puro, unía en las regiones central y grave del registro un terciopelo oscuro que le permitía abordar con seguridad algunos momentos contraltiles ya fuera en Schubert (*La muerte y la doncella*, por ejemplo), ya en Bizet (su famosa *Carmen*, todavía una referencia pese a los cuarenta y siete años que lleva gallardamente). La misma que en Granada, y otros sitios, terminaba sus recitales tocando la guitarra para acompañarse en *Adiós, Granada*, y muy orgullosa de ser una catalana nacida en Barcelona, de padres inmigrantes de Castilla y Andalucía. Ahí también rompía esquemas Victoria de los Ángeles López García, gentilmente rebautizada por algunos como “la López” o “la ilustre fregona” (“a mucha honra”, solía agregar la homenajeadada de modo tan singular). En su debut en mayo de 1944 en el Palau de la Música (con un concierto; la ópera vendría meses después, en 1945 con su célebre ‘Condesa’ de *Las bodas de Fígaro*) estrenó una de las grandes composiciones de Mompou, ¡en catalán! (*Damunt de tu nomès les flors*) y al poco tiempo la repitió en Madrid. Y en catalán estrenaría en versión de concierto en 1961 en el Liceu —en un momento en que la intermitente tensión de las relaciones con el teatro no se hacía sentir— *La Atlàntida* de Manuel De Falla, sobre el texto de Verdguer, en el doble papel de la reina “bárbara” Pirene y de Isabel la Católica. Pero para algunos, quien canta Puccini o Gounod (¡qué Margarita de *Fausto!*), o no tiene que perder el tiempo cantando “cancioncillas”, o tiene que poner todo su empeño en soltar agudos por todos lados, o no puede cantar Wagner. Y Victoria cantó desde el principio los tres papeles más líricos del alemán: Elsa, Eva y Elisabeth. Con la última se convirtió en el primer

cantante español –y hasta el momento la única mujer– que pisaba Bayreuth en 1961 y 1962 en una versión memorable que ha sido preservada en disco con una puesta de Wieland Wagner que oponía a la “madonna románica” de Victoria la sensual “Venus negra” de Grace Bumbry. Y los agudos los daba cuando los tenía que dar, pero ni uno más (alguna vez, como en su grabación celeberrima de *Manon*, le picaron el orgullo y consiguieron un “contra re” que jamás había intentado en escena por estar fuera de su extensión y ser optativo en la partitura). Victoria no se dio cuenta tal vez de que era una docente nata, y que desde la composición de

sus programas de cámara (o eran monográficos o se dividían en cuatro partes con por lo menos cuatro lenguas) hasta la forma de abordar un personaje o una canción (para ella se trataba siempre de lo mismo: el respeto a la partitura, los ensayos, la concentración, el estilo, el llegar al “alma” de lo que cantaba sin apartarse del severo respeto a la forma) eran mucho más que “master classes” (dio pocas, y muy pedidas): eran un acto de amor hacia el autor y hacia el público. “No sé por qué, pero todos vienen a besarme: aunque me gusta, y me hace falta, para la vida y el trabajo, he tenido que poner una mesa porque a veces me siento invadida”. Sin

TODAS LAS REVISTAS CULTURALES A GOLPE DE CLICK!

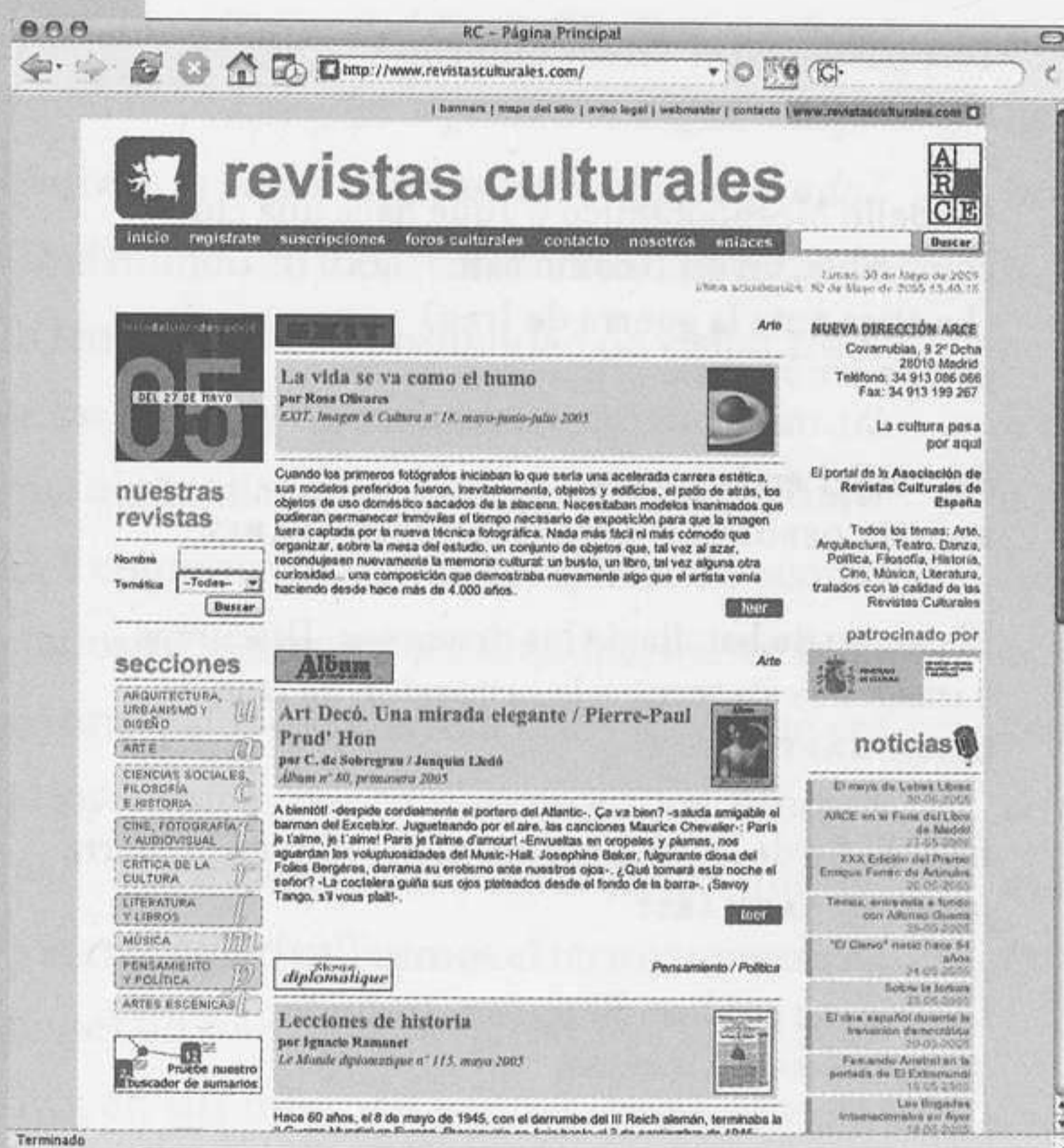


El portal de la **Asociación de Revistas Culturales de España**

Todos los temas: Arte, Arquitectura, Teatro, Danza, Política, Filosofía, Historia, Cine, Música, Literatura, tratados con la calidad de las Revistas Culturales

- Lectura de artículos *on-line*
- Sumarios completos
- Enlaces con las webs de las revistas
- Suscripciones y pago seguro
- Noticias culturales
- Foros de debate

¡ACTUALIZACIÓN DIARIA!



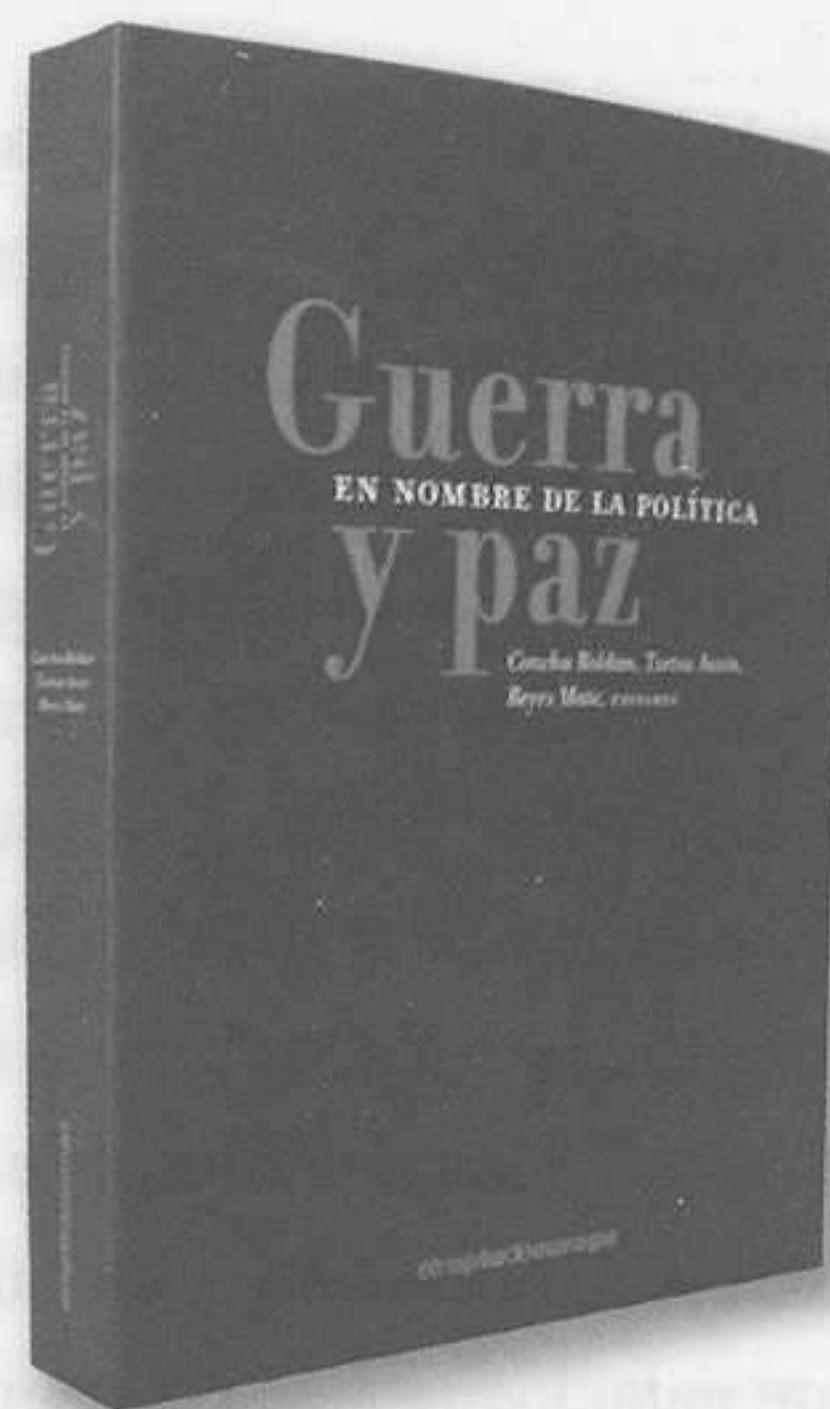
www.revistasculturales.com

Guerra y paz

En nombre de la política

Concha Roldán, Txetxu Ausín, Reyes Mate (Eds.)

Esta obra surge con la intención de plantear reflexiva y críticamente los conceptos jurídicos y políticos fundamentales de nuestra tradición democrática que fueron puestos en cuestión por el hecho de la guerra de Iraq, así como con la voluntad de recoger los elementos éticos, estéticos, religiosos y mediáticos con que esta guerra ha repercutido y repercute en los individuos de las sociedades afectadas.



Calamar Ediciones

Páginas: 352 Formato: 16 x 20 cm

Encuadernación: Rústica con solapas

ISBN: 84-96235-04-1 PVP: 19 Euros

www.calamarediciones.com

Guerra y nuevo orden mundial

El imperio y su sombra

ANTONIO ELORZA

Continuidad y ruptura en la política exterior española

ANTONIO GARCÍA SANTESMASES

El "Gran Medio Oriente" de los EE UU

GEMA MARTÍN MUÑOZ

Las fuerzas armadas de la globalización

LUIS OTERO FERNÁNDEZ

¿Naciones Unidas o Naciones a la orden?

ANTONIO REMIRO BROTONS

Guerra, justicia y derecho internacional

ALFONSO RUÍZ MIGUEL

Legalidad de la guerra moderna

JAUME SAURA ESTAPÀ

Orden mundial y estado de excepción

REYES MATE

La democratización pendiente de la esfera internacional

JUAN CARLOS VELASCO

Guerra y globalización

FERNANDO VALLESPÍN

Ética, sociedad y medios

Terrorismo en el Tercer Entorno

JAVIER ECHEVERRÍA

De Bello Mesopotámico o ¿qué hace una chica como tú en un sitio como éste?

(La ética ante la guerra de Iraq)

JAVIER MUGUERZA

Ser mujer en la guerra

RAQUEL OSBORNE Y CRISTINA JUSTO SUÁREZ

El campo de batalla de los discursos. Discursos e imágenes en torno a la ocupación de Iraq

LUISA MARTÍN ROJO

Iraq: El fin de la información monolítica en la guerra

JOSEP M. SANMARTÍ

La opinión pública: El tercero incluido

CRISTINA SANTAMARINA

La estetización de la violencia

CARLOS SOLDEVILLA

Fundamentalismo religioso, religión civil y la guerra

JOSÉ ANTONIO ZAMORA

Guerra y distancia

JAVIER ORDÓÑEZ

duda daba como recibía mucho calor y afecto. Y la mujer sencilla que uno encontraba antes y después de la ópera o el recital entraba en escena, caracterizada o con un vestido largo, y aparecía algo así como un imán que era capaz incluso de imponer silencio durante los minutos de una canción (las canciones de cuna o las canciones de despedida –estas cada vez más numerosas, y no nos dábamos cuenta–) o un largo rato (la gran escena de la cámara nupcial de *Lohengrin*). Pero la coqueta y juvenil ‘Rosina’ podía convertirse en la ‘Condesa’ mozartiana (ganando en señorío sin olvidar su natural franco y nada “almidonado”) y entonces su maestría del recitativo hacía de la palabra cantada más luminosa algo parecido a la palabra hablada... llevada a la perfección. El 17 de diciembre pasado la oí aún en su casa llamar a su hijo, el único que le quedaba y un caso paradigmático de síndrome de Down, “Alejandro, ven” y captó al vuelo la mirada que intercambié con un amigo. “¿Qué os pasa?” La respuesta no vino de mí: “Victoria, ¡era un recitativo de Mozart!”. “¿Qué me dices? Mira que tenéis unas cosas, los argentinos... Que no, que sólo he impostado la voz, y además estoy algo resfriada.”

Recorrió el mundo en todas direcciones lamentando siempre no tener tiempo ni posibilidad de visitar tranquilamente los lugares y disfrutando como una criatura cuando tenía algún día libre para conocer o descubrir una ciudad. Y como su vida se fue complicando –como nos pasa a todos, pero a mayor sensibilidad, mayor fragilidad y mayores palos– se aferró a la amistad, que era el único valor seguro que reconocía en los últimos quince años... Las experiencias y desilusiones que experimentó *in crescendo* (utilicemos el término musical, que se impone) no sólo dejaron huella en su voz, sino, y en positivo, en sus interpretaciones. Había que escucharle las canciones de Fauré de los últimos años, pero también las de Schubert y el desgarrado del *Polo* de Falla (“guardo una pena en mi pecho/que a naidas se la diré”, y que bien podría haber usado, ahora que lo

pienso, como título de esta nota). Pero en su famosa *Mélide* había habido también una evolución. De aquella criatura impalpable que no era para nada de este mundo y a la que el mundo destruía puntualmente, cuando se despidió de la ópera en Madrid en 1980 quedaba la esencia, y el canto de la torre se lanzaba con igual luminosidad pero con mayor sensualidad, así como la desesperación por la distancia insalvable con los “normales” se revelaba en un enunciado más doloroso que humano de frases que resultaban aún más tremendas dichas de este nuevo modo: “no soy feliz aquí” y “¿la verdad? La verdad...” son dos ejemplos perfectos. Y pueden ayudarnos a comprender el fondo de pena y melancolía que había desde siempre en su canto, pero que se fue abriendo paso con menos reserva hacia el final de su parábola artística y humana. ¿Que no se la supo comprender, valorar, llamar aquí o allá? Cuando sólo era feliz cantando, que no lo era, o siéndolo –para y con el público– durante dos horas sobre un escenario... ¿Qué “justicia”, qué premio –le daban un poco igual los muchos que recibió y los algunos que no– qué homenaje van, ahora, a desfazer ese entuerto? ¿Adónde te fuiste, Victoria, en el frío de la madrugada?

Sus cenizas descansan por fin en paz. O eso deseo. Y como partí de un poema clásico español para volver a él, estoy seguro de que algo entenderé (y tal vez entienda el hipotético lector) si en este punto recuerdo otro, celeberrimo (que no cantó porque no le conozco yo música, o una música para ella), de Quevedo: “*serán ceniza, mas tendrán sentido/ polvo serán, mas polvo enamorado*”. ¿La verdad? La verdad... Cenizas con sentido. Polvo enamorado. ❖

4 Lecturas

Diferencias, vertidos, andurriales...

Toda nuestra ciencia, una vez contrastada con la realidad, es primitiva e infantil, y pese a ello es la cosa más preciosa que tenemos.

ALBERT EINSTEIN

*Qué te metes, don Quijote
pa flipar con los molinos,
los ojos como el coyote
cuando ve al correcaminos*

...
*y cuidar de las estrellas
puede ser un buen castigo*

FITO & FITIPALDIS

Don Quijote (2000)

Música: Cristóbal Halffter

Libreto: Andrés Amorós

Don Quijote

en Barcelona (2000)

Música: José Luis Turina

Libreto: Justo Navarro

Le Chevalier

imaginaire (1992)

Música y Libreto : Philippe

Fénelon

Lost in La Mancha (2002)

Dirección: Keith Fulton

& Louis Pepe

Fedeli, Purcell, Conti, Pasquin, Caldara, Boismortier, Philidor, Paisiello, Salieri, Piccini, Gerl, Tarchi, Dunkel, Generali, Mazzucato, Stadel, Förtsch, Gillier, Starzer, Lefebre, Treu, Feo, von Dittersdorf, Telemann, Spindler, Fielding, MacFarren, Clapison, Rispo, Seydel, Pessard, Martini, Leo, Nougaret, Holzbauer, Champein, Hubatschek, Gilbert, Roth, Weinzierl, Ricci, Umlauff, Zinck, Gährich, Hensler, Bochsa, Mercadante, Mendelssohn, Crook, Dalcroze, Kienzl, Vuillermoz, Beer-Walbrunn, Besi, Minikus, Rauchenecker, Moniuszko, Massenet, Pasini, Heugberger, Dall'Orsa, Falla, Maasz, García,

Velázquez, Reparaz, Ronger, Kissler, Planas, Korngold, Clay, Pettrassi, Gerhard, Ibert, Nabokov, Chapí, Legouix, R. Halffter, Martínez-Palacios, Frazzi, Rodríguez-Albert, R. Strauss, E. Halffter, Leigh, Niel, Moreno-Torroba, Henze, C. Halffter, J.L. Turina, Iglesias...

Más o menos conocidos, esta apresurada lista es de músicos que se han inspirado en el temamito quijotesco para componer sus óperas, ballets, operetas, comedias musicales, músicas de película, piezas sinfónicas, música de cámara, etc. Las obras de estos músicos son muy bellas algunas, otras simplemente dignas. Junto

a nombres como Purcell, Telemann, Mendelssohn, Strauss, Pettrassi o Henze, hay muchos otros conocidos sobre todo por figurar en las enciclopedias de música. Pero si algo destaca es que, salvo las straussianas “variaciones fantásticas” y el “retablo” de Falla, y a la espera de que el tiempo diga qué pasa con las obras más recientes... nada destaca. No hay una obra “señera” de tema quijotesco, no hay algo equivalente a lo que ha pasado con *Don Juan*, *Otelo* o *Fausto*. Quizás ocurra algo parecido a lo que decía Heine en su introducción a la edición alemana de 1837 del *Quijote*. Se lamentaba de que en las artes plásticas no hubiera obra alguna que pudiera hacerle mínima sombra al “original”. Ciertamente es que lo más seguro es que no conociera los bocetos de Goya, y a Picasso le faltaban todavía años para nacer. Quizás sea la senda que éstos marcan la que haya que seguir: retazos y borriones.

El Quijote es, pues, un “original” de referencia. Y es tan original porque es a la vez un almacén, un *collage*, una traducción y un “work in progress”. O sea, una novela. Resulta curioso que se hable ahora de la originalidad de autores como Sebald, Atwood o Eco por incluir en su obra elementos heteróclitos y

fragmentos “de otros géneros”. Como si Tolstoi o Sterne no hubieran existido... Y es original, además, porque seguramente no inventó nada. Como Mozart. Pero ambos hicieron la síntesis de lo que había... y nuestro mundo no se entiende ya sin ellos. El género de caballerías y la picaresca estaban ya inventados y cabe suponer que una de las cosas que se le ocurrió hacer a Cervantes fue mostrarnos lo que de pícaro ocultaban Amadís y Tirante y lo que de caballero exhibían Lazariello y Alfarache. Y resultado de los tanteos es una primera parte del *Quijote* que es montaje, centón y almoneda... variaciones de diversa fortuna a partir de una trivialidad, como las *Goldberg*, o aún mejor, las *Diabelli*, y una segunda que consolida su unidad de sentido y reflexiona y juega consigo misma espoleada por el apócrifo. Obra que, por entero, para legitimarse se pretende traducción. Una vez más se busca la originalidad a través de la copia. Pues el autor real es un “señor muy alabado hijo de un ciervo”. Eso dicen que significa Cide Hamete Ben Engeli (o “berenjena” que dice Sancho). *Se non e vero...* El propio autor se autotraduce su mero nombre. La novela, pues, muestra su faceta de reflexión lingüística, con sus continuos re-

botes entre palabras y estilos de habla: latinismos, italianismos, arabismos transformados, localismos, cultismos y... arcaísmos, a través de los que se nos cuele la dimensión del tiempo, que sin mencionarla, como buen tragón, nos va royendo. Y quien dice tiempo dice música; es pues un cajón de sastre en el que seguir pescando.

Y hablando de centones y cajones, la *Biblia*, que compite con el *Quijote* por el puesto del libro más traducido. Tan originales ambos, gracias a que, como es bien sabido, ambos están evidentemente escritos originalmente en inglés, lengua materna del hidalgo y su pareja de hecho y de un cierto dios y su churumbel. Debe ser por eso por lo que no aguantan que se los lea de un tirón y exigen, para ser verdaderamente apreciados, una lectura pausada, fragmentaria... y después volver a ellos en plan *tolle, lege*. Agotadores e inagotables, lo mismo le valen al antimundialista que al globalizador, aunque, como obras de resistencia, a ambos se la acaban dando con queso. Y se sirven el uno al otro, pues podemos emprender un camino de perfección en imitación del *Quijote* Nuestro Señor y a la vez troncharnos de risa y pena con las peregrinas y enloquecidas andanzas de Don Yahvé del Sinaí.

Quizás, esta vuelta de tuerca sea la que hace falta para motivar la lectura de estos textos que tanta gente tiene en casa y casi nadie lee. Algo así deben haber hecho los que tuvieron la osadía, a estas alturas, de componer un patchwork, recomponer su prendería, descomponer (traducir) el recorrido y, por citar a Sancho..., meterse en ese berenjenal... e invocar de paso el nombre de Cervantes.

I. Un redentor en la ciudad

*He is wild but he is mellow
He is strong but he is weak
He is cruel but he is gentle
He is wise but is meek*

GORDON LIGHTFOOT

Entre Kempis y Unamuno, Cristóbal Halffter, con la connivencia de su libretista Andrés Amorós, nos presenta sus vidas ejemplares.

El libreto de *Don Quijote* incorpora fragmentos de obras de diversas épocas de la literatura española (jarchas, cantigas de amigo, cancioneros, Jorge Manrique, Juan de la Cruz, Machado, Guillén... Unamuno) y referencias directas a muchos más autores (Lope, Calderón, Galdós, Lorca, Cela, Zubiri y... Cervantes). En la partitura, a su vez, tienen eco directo temas de Cabezón, Correa de Arauxo y Juan de la Encina, entre otros. Se

ancla así la obra en una tradición de la que el *Quijote* se presenta como síntesis y como fuente.

Don Quijote aparece tratado “en primer grado”. Se acepta su aventura como un camino ético y trágico. Se huye para ello de un formato operístico estricto para crear una obra entre gran fresco sinfónico y oratorio y se distancia de toda concepción folclórica, pintoresca, paródica o burlesca de la obra. Queda, pues, no lejos de la “obra de tesis”, del auto sacramental. Los gigantes son gigantes y Dulcinea es Dulcinea. Pero Aldonza y los molinos, haberlos haylos. El fracaso como ideal, como método de incorporar lo ideal a lo real.

A través de la confrontación Cervantes/Quijote, ambos barítonos (duelo de iguales/ desiguales: Don Giovanni/Leoporello, Felipe II/El Gran Inquisidor, Boris/Pimen), asume el caballero su “oficio” o, por mejor decir, su profesión, pues “profesa” en la orden de la caballería y sigue la senda que mejor considera para enderezar tuertos: actuar como tal hasta un punto de no retorno. Quizás sea Halffter más radical que Cervantes y puede que por eso su personaje, mal que les pese a ambos, está verdaderamente loco. El Quijote

cervantino es capaz de volver, desilusionado. El de Halffter llega hasta la consumación final: acto de fe = auto de fe. Por eso su esquizofrenia es “bendita”, porque salva, no sólo al hidalgo, sino a la humanidad. El Quijote de Halffter no sólo pretende dar testimonio, ser un mártir, sino que se inmola: es un redentor. Cervantes acepta su muerte con palabras de Jorge Manrique y renuncia a la locura. Don Quijote puede permitirse el lujo de no hacerlo, pues es un mito que pervive en sueños y memorias.

En la puesta en escena que hizo Herbert Wernicke en el Teatro Real, hay una presencia abrumadora de libros en el escenario. Con el fuego que los consume se evapora también el hidalgo en forma de llama, no de ceniza, antorcha que seguirá portando Sancho, no en vano tiene voz de *Heldentenor*. Y como olímpico quijotesco irá prendiendo pebeteros por la ciudad que ante él se abre. La puesta en escena de Wernicke concluía con la apertura del fondo del escenario del teatro que dejaba ver el exterior. El teatro se prolonga en la ciudad. Esa ciudad en la que tanta morralla se publica y en la que imperan los Murdoch de turno, en la que tantos retos acechan a los libros, a

los hombres-libro. Esa ciudad en la que la acción porta el ideal a lo real. Y si la acción parece ridícula respecto a la realidad, qué chica queda ésta ante la inmensidad de los anhelos. Así hablaban los místicos, para vérselas con la esquizofrenia que les pierde y rescata (ni contigo ni sin ti...) y con los que Halffter parece querer entroncar oponiendo al mero “bienestar” su lógica del “bien-ser”.

II. Teratoteca (un tsunami por las ramblas)

*O Don Quikhote nasikh ha khalomot
Kuante di notshe kol ha banot kholmot
Sinderela partsa kan et kol nvulot
Etkha ho Don Quikhote*

DANA INTERNATIONAL

Si con Halffter el teatro salía a la ciudad, con Turina es la ciudad la que entra en el teatro, como Barcelona entró en don Quijote. Y si el sueño de la razón produce monstruos, es el tiempo el que los materializa en el gran guiñol que es toda ópera. Porque *Don Quijote en Barcelona* es una ópera sin tapujos, con sus arias, sus guiños y sus anacronismos desaforados: nos movemos entre Ginebra (AD 3014), Hong Kong (AD 3016) y Barcelona (AD 2005), en un contexto en el que Ginebra puede ser La Mancha,

Hong Kong Aragón, pero Barcelona siempre será Barcelona. Parsifal, Maese Pedro y el tecno-pop adoban la cita.

Cuando se usan máquinas del tiempo, o se hacen sesiones de espiritismo, el riesgo es que el ectoplasma puede salir respondón (Heisenberg *dixit*). O sea, mutante. Es decir, un monstruo. Así, de la invocación del libro que nadie lee ya surge la aparición del protagonista, que tan a su gusto estaba ya en la Cueva de Montesinos. Pero el derecho de propiedad es inalienable, con lo que, a falta de libro, bueno sea el hidalgo caballero: queda mejor como atracción de feria a bordo de Zeppelin-Clavileño, enjaulado, aunque sin cejar en su resistencia a ser domesticado. Y es que tiene al tiempo a su favor, pues es él único que no ha renegado de él, el único que lo reivindica. Y así, al final, la ciudad entrará en el teatro, con todos sus monstruos, y el famoso “huracán de Barcelona”, tsunami que remonta por Las Ramblas, arrasará a todos los que no creyeron en el tiempo. Don Quijote se vuelve su refugio. El tiempo ha jugado a su favor.

Don Quijote y Sancho llegaron a Barcelona para ser en-

gullidos por un tsunami urbano que desconocían. La Mancha estaba llena de ventas-castillo, molinos-gigantes y carneros-caballeros. Aragón les llevaba la corriente con su mundo virtual de duques e ínsulas. Pero en Barcelona está el mar, la guerra y la imprenta: la ciudad. Llena de monstruos a los que no se puede dominar ya mediante la habitual coartada del malévolo mago encantador y que les convierte a ellos mismos en monstruos. La farsa es ahora tragedia.

En el montaje representado en El Liceo y mediante los espacios creados por Enrique Miralles y Benedetta Tagliabue, *La Fura* primero cuelga sus marionetas, que se pretenden fuera del tiempo, mientras que el caballero surge de las entrañas de la tierra con todo su tiempo auestas; monta luego un “reality show” que el hidalgo desmonta desde su dirigible; organiza finalmente un congreso premonitorio del Año Harto Quijotuno que estamos celebrando a cuyos fastos el homenajeado no se presta. La calle, con sus monstruos y mutantes, invade la escena y el tiempo-tsunami, que, como el espíritu, sopla donde quiere y es abogado de

causas perdidas, todo lo barre. La tragedia es también farsa.

Farsa y tragedia. Así es la peripecia de don Quijote en Barcelona. El de la Blanca Luna lo vence en buena lid. Ha tenido que entrar en su discurso para vencerlo, pero se ha traído público, pues la ciudad tiene sus miserias, y el duelo es ya mero espectáculo. Por eso el caballero se considera “el más desdichado de la tierra”. En la ópera, don Quijote se asume como monstruo para ser inmortal. Se acaba retirando a su caverna para volver a surgir, enderezar tuertos y desfacer agravios cada vez que se invoque su nombre en vano.

III. Sancho, Sancho, Sancho.... Sancho el narrador

*Jestem kim jestem
...
Typem spod cienmnej
która dla drugich jasnieje*
WISŁAWA SZYMBORSKA

Con el auto de fe que cerraba la ópera de Halffter se pone en marcha la de Philippe Fénelon. Don Quijote, al quedarse sin libros, se lanza al mundo a buscar las aventuras que ya no podrá leer. Ya hemos visto cómo resisten, y se resisten, los personajes. A veces, sin em-

bargo, son los autores, los cuentistas, los que no se dejan. Es ese juego entre el gato y el ratón, de regador regado, el que Philippe Fénelon intenta con su *Chevalier imaginaire*. Para ello se sirve de una breve parábola-paradoja de uno de los más raros clones cervantinos, Franz Kafka, que tiñe toda la narración de extrañamiento y cercanía: metafísica de la identidad en un tablado de feria.

Sancho deja plantada a su familia, pues una responsabilidad mayor le reclama: seguir las andanzas de su criatura, de la que se ha liberado al llamarle don Quijote, pero a la que no puede dejar solo. Así, el escudero se desdobra en el narrador que suministra al caballero el material de su aventura... hasta que escudero y narrador se escinden cuando el personaje quiere asumir su papel hasta el final y pretende escribir a su amada, aunque no de su mano, para no profanar su amor. La “mano extraña” es la lengua española, que se convierte, tópico señuelo, en italiano monteverdiano, cuando el narrador se ha apoderado de la carta y la ha roto. Y el escudero no la encontrará nunca para llevarla a su destinataria. No deben quedar rastros de lo

que no es más que producto de la imaginación.

Con orquestación camerística y *Sprechgesang* a su manera, Fénelon nos presenta toda la componenda sancho-pancesca de ocultaciones y desdoblamientos. En tanto que narrador no puede dejar de perseguir implacablemente a su criatura interpretando el papel de escudero, pero en tanto que escudero no puede menos de ser fiel a su amo e identificarse con él, mientras que el caballero imaginario persigue hasta el límite su ideal moral y amoroso. Triángulo esquizofrénico, triple encantamiento, juego de espejos y reflejos en el que ninguno da su brazo a torcer. Puede que la verdad de Sancho Panza sea la útil diversión lograda en seguimiento de su criatura; sin embargo, más verdad parece la imposibilidad de librarse de su abrazo.

El nudo gordiano lo rompe el compositor con un fundido en negro. Como negro es el traje de la última aparición, postrera mutación del Sancho narrador, que, perplejo e indefenso, nos pregunta por el pueblo en el que parece haberse perdido y si hay por allí cerca... un castillo. ¿O será una venta?

IV. The man who tried to shoot Quixoty Manchance

Die Wahrheit über Sancho Pansa

Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, daß dieser dann haltlos die verrücktesten Taten aufführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schaden. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl, dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende.

FRANZ KAFKA

Si un tsunami anegaba las Ramblas, una torrentera en las Bardenas arruinaba un rodaje ya maltrecho. Sesudos contertulios han vuelto a insistir recientemente en la imposibilidad de hacer una película sobre el *Quijote*. Habrá que seguir intentándolo, aunque sea en emulación del personaje.

A Keith Fulton y Louis Pepe se les ocurrió hacer un documental sobre el rodaje que Terry Gillian iba a iniciar en España de su película, durante quince años rumiada, *The man who killed Don Quixote*. Y lo que iba a ser un *making of* acabó siendo un “así no se hizo”. ¿Será la maldición de la que ya hablaba Heine? Orson Welles estuvo

veinticinco años mareando al caballero y Terry/Lear Gillian/Job va por el mismo buen camino e intenta adquirirlos a la propietaria de los derechos de la película: una compañía aseguradora que consiguió demostrar que los *Acts of God*, es decir, la fuerza mayor, el mal fario o los elementos, no estaban cubiertos; y entre ellos va tanto una doble hernia discal como la citada torrentera.

Al igual que Welles, y como parece recurrente cuando se aborda el *Quijote*, el guión de Gillian jugaba con el tiempo. Un creativo publicitario se ve transmutado a una cuerda de presos de la Inquisición y de ahí al puesto del improbable Sancho Panza que daría Johnny Depp. Jean Rochefort es el más que verosímil Quijote y Vanesa Paradis encarnaría a la inquietante Alti-sidora. Eso era sin contar con los molinos de viento: *the windmills of reality fight back*; ésta es la leyenda que le pone Gillian a uno de sus dibujos que muestra cómo un molino la emprende a trabucazos con don Quijote. *Felix culpa*: qué distinta hubiera sido la una si la otra película se hubiera hecho.

Fulton y Pepe, incisivos y elegantes, trazan un retrato coral del multinacional equipo

de rodaje que se niega a creer que la película no vaya a hacerse. Con gran finura van captando gestos, sonrisas, miradas y rictus que hablan por sí solos. Pero una vez más el gran protagonista es el tiempo. El que inexorable va pasando y consume ilusiones y esperanzas, hasta que el representante de la compañía de seguros pone el marchamo del fracaso.

¿Qué más cervantino y quijotesco que un fracaso? ¿Qué mayor motivo para intentarlo de nuevo? Pues lo que en La Mancha se perdió no faltará quien lo encuentre y no hay que desesperar de que *Lost in La Mancha* tenga su *Found in La Mancha* como secuela.

José García Vázquez

*Exposición: "Quijotadas.
Muestra internacional de
humor gráfico"*

Sala de exposiciones Caja Segovia.
Torreón de Lozoya. (Segovia)
7 de abril a 1 de mayo 2005

Quijotadas

Si don Quijote se decidiera a salir del escondite en el que barrunto se habrá escondido para no escuchar a tanto malandrín que en este centenario a su costa se lucra, me sospecho que se iría a ver la exposición *Quijotadas*, muestra internacional de humor gráfico que recoge chistes de un montón de países sobre sus andanzas, estrenada el pasado abril en Segovia, y creada por la Caja de Ahorros de esa provincia y la Fundación Universidad Alcalá de Henares.

Y dígoles no porque entre las viñetas fuera a encontrar sabiduría sobre sus cuitas, pero sí al menos pasar el rato sin tener que sentirse pionero de nada, descubridor de todo ni responsable del devenir de

los tiempos, que al fin y a la postre sólo es un caballero andante deseoso de descansar de una vez en los brazos de su amada, como cada hijo de vecino.

Allí vería que el brasileño Pérez le dibuja con un molino a cuestas a modo de cruz del calvario, que no en vano es su aventura con los gigantes disfrazados de artefactos de viento la principal inspiración de los que le han caricaturizado, seguida, a muy luenga distancia, por las desventuras de su querido Sancho en la ínsula Barataria.

Encontrará molinos hasta hartarse: con sus aspas transmutadas en códigos de barras, convertidos en logotipos de empresas multinacionales, en satélites espaciales o hasta en

terroristas suicidas. Incluso, ay, un desalmado le dibuja con el corazón roto al descubrir un molino con el cartel “Dulcinea’s Night Club”, pero no habíamos venido aquí sino para holgarnos, así que mejor pasemos a otro párrafo.

Don Quijote podrá leer en el prólogo del catálogo de la exposición que Felipe Hernández Cava considera que los humoristas le han entendido mejor que los pintores, y que sus desventuras pueden ser leídas como uno de los textos humorísticos capitales, cosa que quizá a nuestro caballero no le haga mucha gracia, pues no se fue a

los caminos para cosa de risa, aunque andando el tiempo quizá le importe una higa.

Más gusto le dará leer que el susodicho prologuista cita a Gerald Brenan cuando dice que su inteligencia, la del Quijote, “trabaja más lúcida-mente cuando la tesis es difícil de defender”, que es en parte, añade el del prólogo, lo que el humorista debe hacer cuando la terquedad de una realidad diseñada por los políticos impregna a la mayor parte de una población forzada a hacer dejación de su espíritu crítico. Una idea, pensará el caballero, que sí se acompasa con la épica de su adarga.

En fin, que se marchará el caballero consolado con que al menos su triste figura habrá servido para promover unas cuantas risas, y hasta algunas reflexiones indulgentes, que no es poca cosa en estos tiempos tan poco propicios para desfacedores de entuertos. Y mientras, como en uno de los chistes, se alivia con un pis disimulado a la vera de un molino, pensará en la viñeta en la que su fiel escudero aparece aplastado en medio de una gran huella, desde donde le confiesa: “Tenía razón vuesa merced: Son gigantes”.

César Díaz

Tienda de fieltro

Miguel Casado

DVD, Barcelona, 2004

El orden y la confusión

Después de mi primera lectura de *Tienda de fieltro* empecé a pensar en la dificultad para establecer puntos de contacto entre la poesía y la crítica de Miguel Casado. Unos días después encontré un texto del novelista norteamericano John Barth en el que definía su escritura como “la representación de una distorsión; no una representación de la vida, sino la representación de la representación de la vida”. Cierta escritura, entonces, se ocuparía de investigar la distorsión inevitable de toda representación, lo cual es lo mismo que decir del pensamiento: una exploración de las posibilidades y las limitaciones de la escritura, tratando de multiplicar las primeras y de reducir los efectos de las segundas, a partir de una toma de conciencia. Y ahí, me pareció,

estaba la raíz común a la obra poética y a la obra ensayística de Casado, y el aspecto de *Tienda de fieltro* en el que quiero centrarme: el interés por el modo en el que la escritura representa la realidad (tanto la realidad de la mecánica como la del inconsciente, tanto la que se refiere a lo empírico como la que tiene que ver con el deseo). La realidad se representa creando un molde que se aproxima a su modelo pero que no se superpone perfectamente a él; las grietas que resultan, la diferencia entre “la vida” y su “representación”, crean un espacio por donde circula el sentido.

Ese espacio, en el que hay que interpretar tanto una realidad como las palabras que la nombran, es del que se ocupan el Casado poeta y el Casado lec-

tor. En *Tienda de fieltro* encontramos este esfuerzo desde el poema que abre el libro, *Los grajos*. El poema empieza así:

Levanto la cabeza sin haber oído nada, y están ahí; empiezan a graznar cuando miro.

Aquí encontramos, tras la apariencia de una afirmación sólida y trivial, un cuestionamiento de la propia percepción que no abandonará el poemario. A pesar de la literalidad del texto, una sutil insistencia nos sugiere que desconfiemos de la voz que habla: ¿es por azar que levanta la cabeza cuando los grajos están ahí? ¿Es cierto que no ha oído nada, o solamente cree no haber oído nada? ¿Realmente los pájaros empiezan a graznar justo cuando se los mira, o estaban graznando ya, y por eso han llamado la atención?

No importa lo que contestemos, la distorsión que aquí se representa consiste en

- a) creer en un azar que ha asociado dos actos, como cree la voz del poema, o en:
- b) establecer relaciones causales entre fenómenos cuya proximidad es azarosa, como cree el lector, al que el poema vuelve desconfiado y ligeramente paranoico.

Es decir: la distorsión consiste en creer. Una representación que no duda es un fracaso.

Sus maniobras toman la confusión por mecanismo de orden,

continúa el poema. La dificultad para distinguir entre casualidad y causalidad se amplía hasta esta confusión entre confusión y orden. Y en otro poema del libro, que es una inversión de éste, leemos sobre una persona que lee poemas, y que

concentrada, dijo que no había visto las golondrinas.

Y después, las palabras “sólo queda una duda sobre la interpretación” y “una duda sobre la falta de fin” remiten nuevamente a la tentación de cualquier observador, que es interpretar. La tendencia a interpretar todo, y a hacerlo de forma unívoca, es el primer paso de la distorsión de la que hablo. El último verso de *Los Grajos* dice: “*apenas queda luz*”, lo que se puede leer, gracias a la doble acepción de “apenas”, como “casi no queda luz” y como “lo único que queda es luz”, como si se admitiera que la

claridad o la falta de claridad proceden de la interpretación más que del texto leído o del fenómeno que se observa. “*La luz*”, dice otro poema, “*se apaga en cuanto paramos*”.

Para explorar esta distorsión hace falta distinguir entre lo que pertenece al pensamiento y lo que forma parte del exterior. “*Como no hay normas es difícil distinguirlas*”, dice otro poema hablando de las palabras abstractas y las concretas. Lo concreto y lo abstracto están peculiarmente entrelazados en esta poesía: lo abstracto, por el tono, parece cercano y explicado; lo concreto, por el contexto, se abre a la interpretación, parece desear que lo tomemos como símbolo, y éste es el esfuerzo principal que debe hacerse al leer a Casado, y al pensar en general: resistir a tomar lo concreto como símbolo, aceptarlo en su “falta de fin”, porque como también se dice aquí “*no es asunto de saber, / sino algo de las piernas, / moverse de un lado a otro*”.

Lo que se investiga, entonces, no son las cosas, sino las relaciones entre las cosas, relaciones de parentesco y de causalidad, que son las que generan el orden o la confusión. La distorsión procede de la necesidad de encontrar un orden

donde no lo hay, de la dificultad para aceptar un grado realista de confusión:

*Pero me doy
cuenta de que no es fácil
saber quiénes son ellos y
menos aún nosotros;*

A través de esta necesidad de un orden abstracto, que en algún lugar del libro se llama el “sueño de orden”, se ven las fallas de la percepción de lo concreto. Otro poema dice:

*En las mañanas de poca luz
la rama, sin contraste, queda
como sombra, ahí abajo,
obligando a levantar los ojos,
buscar en alguna parte negada
la nitidez del color.*

Si falta la luz, o un principio que ordene y guíe la lectura, las cosas se parecen a sus sombras. El lector se obliga a imaginar una luz que permita diferenciar al objeto de su sombra. El esfuerzo de resistencia que creo que debe hacer el lector consiste en no buscar esa nitidez, en aceptar la falta de contrastes, “la suma de los días iguales y los viajes iguales”. De otro modo, como se advierte en otro poema, “se conoce sólo lo que ya estaba”.

En una de las citas que abren el libro, Beuys habla del fieltro y de sus cualidades aislantes, que sirven para protegerse del exterior. El uso del fieltro es similar a la reacción del observador ante una realidad desconocida, con-

fusa o inclasificable, o al impulso de interpretación que siente el lector ante el texto, por culpa del cual sólo conocerá lo que ya sabía. En uno de los últimos poemas, la duda vuelve de manera explícita: “no sé/ si me ayuda o me sitúa/ ante un vacío”. Se puede seguir diciendo que “no hay normas”. Este libro de Casado es, en mi lectura, no una tienda de fieltro, sino un intento por sacar al otro de dicha tienda y proponerle que se exponga al aire, a la intemperie del sentido, a un espacio en el que hay que convivir con el desorden y el azar.

Mariano Peyrou

5 Cuaderno de bitácora

Cuaderno de Patzcuaro. Notas de viaje

*los animales, sagaces, se dan cuenta ya de que no estamos seguros,
no nos sentimos en casa en el mundo interpretado*

R. M. Rilke: *Elegías de Duino*. Elegía I, 11-13

De forma casi imperceptible, la luz disminuye otro cuarto de tono en la modulación del anochecer sobre el lago. La isla de Janitzio es una sombra plagada de diminutos resplandores, las luces frías en el exterior de las casas. En la superficie lisa del lago resaltan oscuros trazos rugosos y vegetales, despuntes de bosques subacuáticos en los que llegan a vararse las embarcaciones de los pescadores y en los que muchos bañistas se han perdido. Ahora, en la quietud fría y en la retracción silenciosa del crepúsculo, todo movimiento en la superficie se ha paralizado, y uno imagina que en la ausencia de corrientes el lago está a punto de cuajarse, como una leche mineral que disuelve toda forma y toda diferencia, consolidándose en el molde de su cuenca como una fría amalgama de luz oscura. Detenidos los amigos en esta lentísima contemplación, también sus rasgos se van rindiendo a lo indiferenciado: ceden las formas inmóviles de los árboles, los vehículos, la montaña a la que hemos subido al anochecer, y de los movimientos de la más inquieta, de la niña Inés, ya solo se perciben los chasquidos de las ramas bajo sus pisadas. Solo destaca en la penumbra monocorde el cromatismo cálido e invisible de un aroma a humo y carne que, suspendido como un filamento en el aire, insinuándose como un nuevo sendero hacia el pueblo, nos tantea intermitentemente.

* * * * *

Todos los mercados tienen algo de fruta abierta, y también las últimas mañanas de octubre se desgajan en Patzcuaro como una granada madura, turgente de color. Con el paso detenido de la fiesta, entre los puestos del mercado, los visitantes atraviesan fragmentos de conversaciones cruzadas en las lenguas castellana y purépecha. Uno se detiene para ver las telas, y en el intercambio de las palabras comerciales aparecen giros y formas inesperadas y desconocidas: “*se lo dejó así para amigarnos*”, dice la joven vendedora, y tras el trato se santigua con los billetes mientras sonríe. Es el primero de los encuentros. Más adelante un taquero nos invita a detenerse al pasar junto a su kiosco: toma en su mano menudencias humeantes y las ofrece en su palma extendida diciendo: “*¡Bistec, bistec!*” (espera una respuesta con los ojos muy abiertos). Nombres inauguralès, sabores elocuentes en el helado: zapote, pasta, mamey,

chongos, cajeta; mientras se intercambian las nieves, alguien anuncia que a la hora de la comida conoceremos el sabor de los blancos peces del lago. En un repliegue del paseo, en una tienda, observo una mujer vieja abrigando con paños unos vegetales recién cocidos. Es alertada de mi curiosidad por los tenderos: “*Déselos a probar, señora, que no saben lo que es el chayote*”. Es una mujer purépecha: su rostro es de leño, ríe con ojos muy negros, sus manos son raíces hábiles que descubren la pulpa harinosa del fruto para acercarla a nuestra boca en un protocolo de hospitalidad, raro en delicadeza y contraste como el sabor que porta el fruto espinoso. Posiblemente no ha salido de esta región en toda su vida. Acepta los diez pesos que le doy, pero no sin darme más chayotes en contrapartida. Nos despedimos mientras los amigos comentan, caminando, el inesperado encuentro con la nobleza de la india.

* * * * *

La hospitalidad discurre por casas con atrios fulgentes. En una de ellas tiene el consultorio Gastón, un médico amigo. Me detengo en la intimidad que convocan los tabiques de madera y en el misterio de unas miniaturas en barro o piedra, pequeños obsequios de los visitantes médicos, las mismas que me fascinaban de niño en las visitas, con mi madre o mi abuela, a la consulta del doctor Soneira. Transportado a la provincia de mi infancia, mi fascinación por esta visión invertida del médico se continúa en el restaurante. Como los médicos de antaño, Gastón es circularmente reconocido por parentelas de antiguos pacientes: desde otras mesas, le saludan, sonrían o envían brevísimas pistas sobre remotas visitas a su consulta. Cuando es así, él también asiente, inmóvil, con un reconocimiento que gana paulatinamente en nitidez: “*claro, claro, como no, no ha pasado un día*”, dice.

* * * * *

El camino a Tzintzuntzan en la noche de muertos es una zigzagueante serpiente de luces de automóvil que ribetea el lago, pues es de muchos el movimiento que se produce en tal fecha. El significado de Tzintzuntzan, *Lugar de los colibríes*, resuena en mi memoria cuando pasamos frente a las pesadas plataformas de piedra que se escalonan a la entrada del pueblo, las yácatas. Enfrentadas a la noche vertical, pienso en las gentes que en tiempos se habrán estremecido viéndolas tras un largo viaje, pues aquí se encontraba la capital de un vasto imperio. Poco antes de nuestra llegada a esta tierra de colibríes se había producido, como cada octubre, la visita de otros aéreos, las mariposas Monarca, seres coloridos que se depositan en millones sobre los árboles y los caminos como una nieve viva, ofreciéndose a la vista como un palpitante manto tejido en naranja y negro, manto que cubre los lugares elegidos: las vaguadas que albergan los bosques más propicios para la procreación, las arboledas protectoras de la metamorfosis, los prados donde sabe más dulce el néctar tras el rocío. Los purépechas las llaman “ánimas”. Al parecer su viaje transcurre durante generaciones hasta el Canadá.

* * * * *

En el frío de la noche de noviembre persiste el sabor cálido del atole que bebimos en casa de Martha, cerca de la orilla desdibujada en los reflejos de la luna en el lago. Atravesamos el color y la fiesta de los vivos para llegar al

cementerio. Me dicen que los muertos realizan el largo viaje hasta el mundo de los vivos atraídos por el aroma de la flor cempasuchitl, acarreada durante días para confeccionar los altares de muertos y cubrir las tumbas. Pienso en las mariposas y las polillas nocturnas, capaces de deshacer el laberinto dibujado por el viento con el frágil trazo del olor. En el orientarse de los muertos hacia una flor percibo un préstamo bien recibido de los insectos.

* * * * *

Me impresionó conocer, unos años atrás, la costumbre azteca de sacrificar en el ritual funerario un perrucho que hubiese convivido con el difunto. Como muchas otras gentes, sospechaban que tras la muerte se iniciaba un camino desconocido, y que el difunto, falto de orientación, lo cubriría de forma errática, abrumado por confusiones e incertidumbres. La originalidad azteca de conceder al animal la persistencia del instinto en el más allá, de trasladar al mundo de los muertos las diferencias entre los seres vivos, les permitía un ardid. Una vez sacrificado, el perro iniciaría sin vacilar el camino, llegando de forma aventajada hasta el Mictlán, la residencia definitiva de los muertos. Sin duda mucho habría de vagar del difunto hasta que llegase el día en que, como un Argos póstumo, el chucho reconociese al difunto cerca de la orilla del Chignahuapan, el río que antecede al Mictlán. Sabría así que había llegado a su destino: sobre su lomo, cruzaría al amo hasta la tierra de los muertos.

* * * * *

En el camposanto los visitantes se mueven en filas que se ajustan a densas cañadas de límites inciertos: halos, vibración en el cadmio del cempasuchitl, oscuridad, cera, humo, murmullos y silencios. La intimidad de los parientes abierta como otra flor: olor a tristeza y nostalgia junto al juego de los niños. A esta pequeña tumba le han añadido unas rueditas para que parezca un camión de juguete. Emanan un deseo volátil de los platos cocinados por los familiares para los difuntos (muchos se animaban ante los chilaquiles y la cerveza al mediodía). Desde todas las tumbas visitadas en esta fecha emana el deseo: en la presentación de los obsequios sobre los manteles extendidos a los pies de la tumba están presentes las claves del escaparatista: la disposición ordenada que embelesa al paseante y agrada al difunto.

TEXTO DE JAVIER ESCANED



Nº 1 ÉTICA Y SOCIEDAD DE CONSUMO

MONOGRAFÍA: Suicidios intangibles: nuevas formas de producción de lo social. *Cristina Santamarina* • Modernidad reflexiva y pérdida de la historia. *Fernando Abad Echezarreta* • El cuerpo del consumo. *José Miguel Marinas* • Luchas utópicas y paraísos triviales. *Christian Retamal* • Sociedad de consumo y espacio dramático. *Liliana López Levi* • Nietzsche, el amor, las mujeres y algunos consejos... de belleza. *Adriana Flórez López* • La excusa ética en la persecución de las drogas. *Marcela Forero Reyes*

RAPTOS: Nuevas formas identitarias en los movimientos sociales españoles. *Sara López Martín* y *Diego Herránz Andújar* • La península archipiélago. *José García Vázquez*

POÉTICAS: "El viaje en redondo". *Idefonso Rodríguez* • "Una la golondrina". *Odiseas Elitis* • "Dame una identidad" y "Grecia, madre mía". *Nikos Gatsos*

LECTURAS: "Mèmoire d'Ulysse. Récis sur la frontière en Grèce ancienne" de *Francois Hartog* y "Travels with a Tangerine" de *Tim Mackinosh*. *José García Vázquez*

CUADERNO DE BITÁCORA: Nueve textos breves. *José García Vázquez*



Nº 2 ACERCA DEL MAL

ENTREVISTA: Edward W. Said. *Alfonso Armada*

MONOGRAFÍA: El mal no es seguro. *Nelly Schnaith* • Cómplices del mal. *Aurelio Arteta* • Las raíces de la intolerancia. *Manuela Utrilla* • Representantes del mal. *José Miguel Marinas* • Los siete pecados capitales. *John Gordon* • Sócrates y la muerte oracular. *Humberto Giannini* • Anversos de la mano invisible. *Javier Cristiano*

RAPTOS: La política, los otros y la memoria. *Antonio Gómez Ramos* • Lula: alegría y poder en Brasil. *Muniz Sodré* • Entrevista con Fernando Henrique Cardoso. *Carlos Costa*

POÉTICAS: "Tenebrae". *Paul Celan* • "Malvando". *Álvaro García-Miguel* • Teorema de la cometa. *Álvaro García-Miguel*

LECTURAS: "La ética de los griegos" de *Manuel Sánchez Cuesta*, "El Quijote de memoria" de *Daniel Martin*, "Viva el mal, viva el capital" de *Santiago Alba Rico*. *José Miguel Marinas* • "Pasiones elementales". *José García Vázquez*

CUADERNO DE BITÁCORA: Nueve textos breves. *Cristina Santamarina*



Nº 3 LA REPÚBLICA EUROPEA

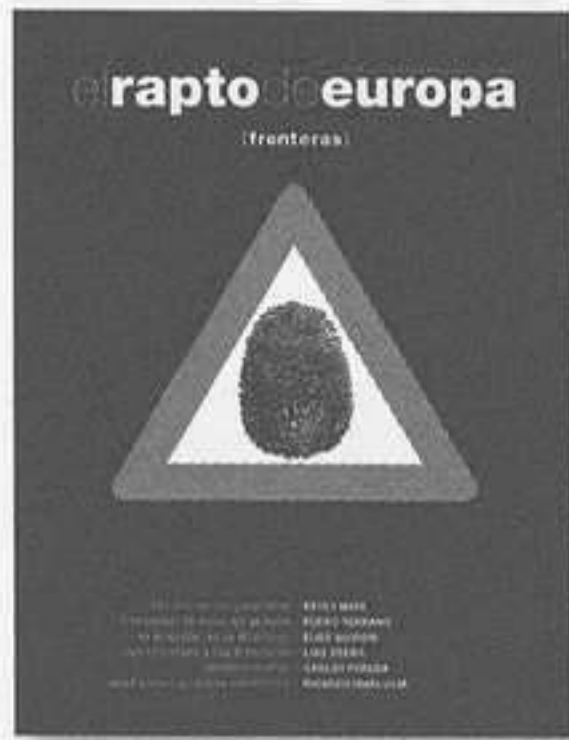
MONOGRAFÍA: La república europea. *Editorial* • Preámbulo del proyecto de la Constitución Europea: *una alternativa* • ¿Quién rapta a Europa? *Carlos Thiebaut* • Es obligatorio para todo ciudadano europeo comportarse de modo que Europa siempre pueda subsistir. *María Antonietta Salamone* • Humanos, demasiado humanos. *Antonio Rovira* • La política europea de seguridad y defensa. *Alejandra Lages* • La laicidad y la nueva Europa. *Luis María Cifuentes* • Fuera de lugar. *Norberto Chaves* • Europa como espectáculo. *Cristina Santamarina* • Europazzarella. *José García Vázquez* • Europa vista desde la periferia. *Carlos Costa* • La política europea de la memoria. *Antonio García Gutiérrez*

ENTREVISTA: Elisabeth Roudinesco. *François Pommier*

POÉTICAS: Cinco poemas póstumos. *Ingeborg Bachmann* • Europeos. *María Espeus* y *Humberto Rivas* • Escribir en tierra extraña. *Ana Ruiz*

LECTURAS: "Los Angeles, ciudad de cuarzo". *Fernando Conde* • "Lacan en español". *Cristina Santamarina* • "Héroe". *José García Vázquez*

CUADERNO DE BITÁCORA: "Metamorfosis del mando". *José Miguel Marinas*



Nº 4 FRONTERAS

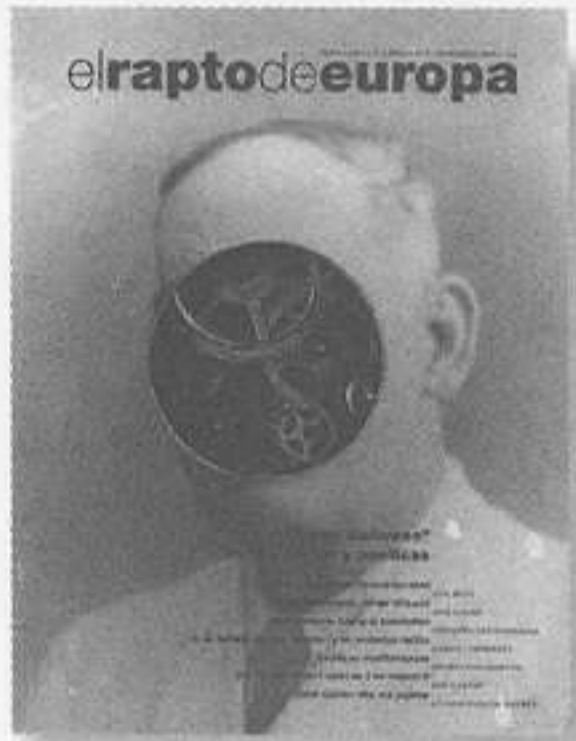
MONOGRAFÍA: Fronteras. *Editorial* • Los muros en Palestina. *Reyes Mate* • Fronteras: la calle de al lado. *Pedro Serrano* • La passion de la frontière. *Elise Guidoni* • Las fronteras como gestión de la fluidez existencial. *Christian Retamal* • Los ejércitos y las fronteras. *Luis Otero* • El sueño de un cartógrafo: la Raya de Portugal. *José Navarro-Ferré* • Sigilosa frontera. *Miguel Ángel Nieto* • Fronteras de la diferencia. *Valeria Herrera* • Viajando por la íntima frontera. *Carlos Soldevilla*

RAPTOS: El poder sobre la vida o la muerte a la vuelta de la esquina. *Rodrigo Castro Orellana*

POÉTICAS: Luciano Matus o algunos ejercicios para aprender a mirar. *Carlos Pereda* • El improvisador como músico limítrofe. *Javier Escaned* • Paul Celan: seis poemas póstumos. *Ricardo Ibarluúa*

LECTURAS: "Muslim Europe or Euro-Islam". *Carlos Thiebaut* • "Crítica de la razón indolente". *Fernando Conde* • "21 gramos". *José García Vázquez* • "El retorno de Ulisse". *José García Vázquez*

CUADERNO DE BITÁCORA: Nueve textos breves • *Gonzalo Abril*



Nº 5 "CONTRA NACIONES". VOCES, TEXTOS Y POÉTICAS

MONOGRAFÍA: "Contra Naciones". Voces, textos y poéticas. *Editorial* • Nueva topografía literaria europea. *Ana Ruiz* • W. G. Sebald. Lejos y de paso, y sin embargo dentro. *Carlos Thiebaut* • Claudio Magris. *Living in translation*. *Cristina Santamarina* • Muerte en Canadá. Alistar MacLeod y las desventuras de la etnicidad (1ª parte). *Tom Nairn* • La dimensión ética en la obra de Max Frisch. *Yolanda García Sánchez*

RAPTOS: Estéticas mediterráneas. *Francesco Morace* • El peso de Europa • *Manuel Arranz* • El salvaje. En las entrañas del bosque. *Juan Álvarez-Cienfuegos* • Buscando almas gemelas. *Javier Arias Val* • El rapto de la bazofia. *José García Vázquez* • Visita a la República de "Parva Domus Magna Quies". *Xavier del Pierre*

POÉTICAS: But my face I don't mind for I am behind it. *Pep Carrió* • Claude Cahun: ella, los pájaros. *Olvido García Valdés* • En enero. *Manuel Cirauqui*

LECTURAS: "Mbudi Mbudi na Mhanga". Pasión y ciencia de la música africana. *David del Puerto* • "Zivot je Cudo". *Asinus ex machin*. *José García Vázquez*

CUADERNO DE BITÁCORA: José Augusto Seabra, una vida. *Luis García Soto*

Consulta de sumarios y artículos *on-line*:
www.elraptodeeuropa.com

Para recibir su suscripción envíe una copia de esta página por correo a fax a:
Clayton Edición y Diseño S.L. C/ Gran Vía 46, Oficina 412, 28013 Madrid - Tel: 91 546 3347 - Fax: 91 546 77 22
Si lo desea puede realizar su suscripción *on-line* desde www.elraptodeeuropa.com



calamar

DISEÑO GRÁFICO

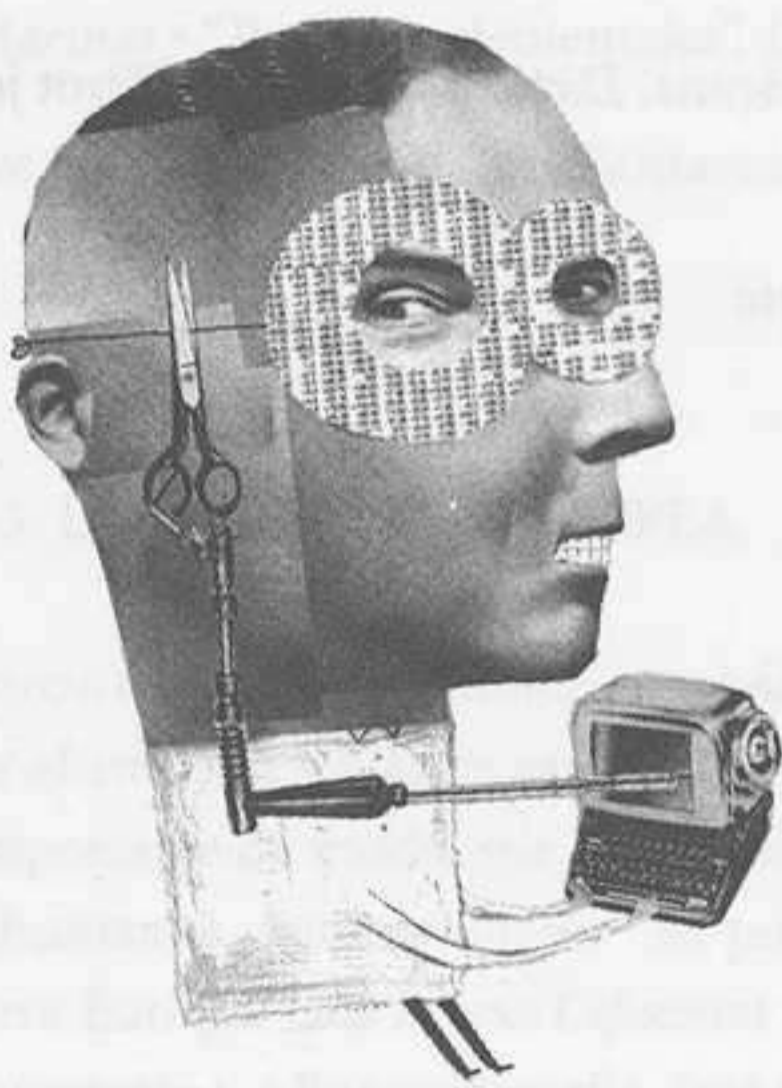
EDICIÓN DE LIBROS
Y REVISTAS

PUBLICACIONES EMPRESARIALES
E INSTITUCIONALES

IDENTIDAD CORPORATIVA

PUBLICIDAD

PROYECTOS WEB



C/ Gran Vía, 69. Oficina 412

28013 Madrid (España)

Tel.: 91 548 77 47

Fax: 91 548 77 48

www.calamarediciones.com

www.calamarediciones.com

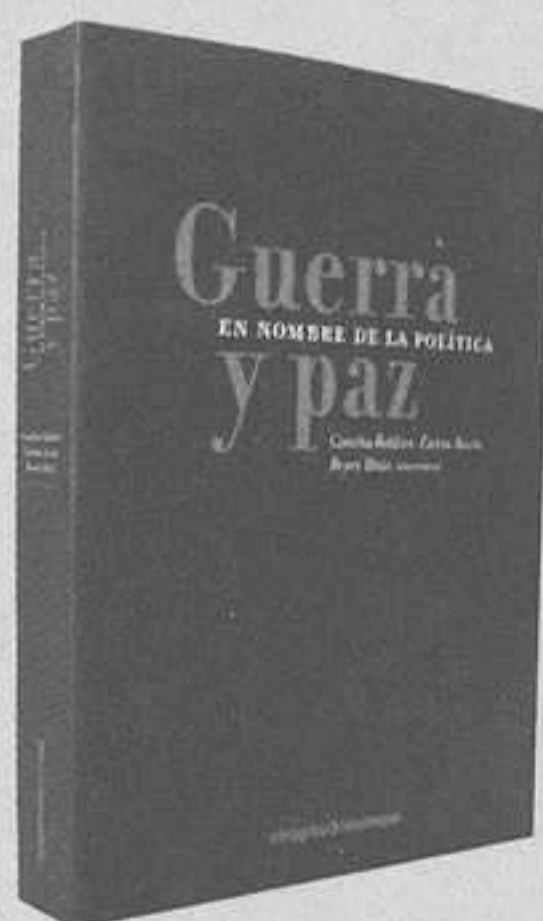
Boletín de suscripción / Hoja de pedido

Por favor, marque con una x las opciones deseadas

Números sueltos:

España (9 Euros)
Europa (13 Euros)
América (15 Euros)

- N° 1 Ética y Sociedad de Consumo
- N° 2 Acerca del Mal
- N° 3 La República Europea
- N° 4 Fronteras
- N° 5 "Contra Naciones". Voces, textos y poéticas
- N° 6 El Quijote



352 págs. 16 x 20 cm
Rústica. ISBN: 84-96235-04-1

- Deseo recibir el libro **Guerra y Paz. En nombre de la política** a un **precio especial** para suscriptores de 15 Euros.

Suscripción:

1 AÑO / 2 NÚMEROS

- España (17 Euros)
- Europa (24 Euros)
- América (30 Euros)

2 AÑOS / 4 NÚMEROS

- España (32 Euros)
- Europa (44 Euros)
- América (54 Euros)

- Junto a la suscripción bienal deseo recibir el libro **Guerra y Paz. En nombre de la política** al precio especial de 10 Euros.

Forma de pago:

- Cheque adjunto a nombre de Calamar Edición y Diseño, S.L. (Sólo España)
- Contrarrembolso (Sólo España). Coste adicional: 3 Euros
- Transferencia bancaria a la cuenta de Calamar Edición y Diseño, S.L.
Banco Santander Central Hispano
C/ Gran Vía, 80. 28013 Madrid
CC: 0049 / 5109 / 44 / 2116079993
- Domiciliación bancaria (datos de la cuenta para el pago de la suscripción)

Titular _____

Banco o Caja _____

Dirección _____

Código Postal _____ Localidad _____

ENTIDAD	OFICINA	D.C.	CC

Fecha ____/____/____

Firma: _____

Datos personales/dirección para el envío:

Nombre y Apellidos _____

Dirección _____

Código Postal _____ Población _____

Provincia/País _____ DNI/NIF _____

Teléfono _____ Fax _____

E-mail _____

Para realizar su suscripción envíe una copia de este boletín por carta o fax a:

Calamar Edición y Diseño S.L. C/ Gran Vía, 69. Oficina 412. 28013 Madrid • Tel: 91 548 77 47 • Fax: 91 548 77 48

Si lo desea puede realizar su suscripción *on-line* desde www.elraptodeeuropa.com

Boletín de suscripción Hoja de pedido

Por favor marque con una X las opciones deseadas

Suscripción

PAÍSES Y NÚMEROS

- España (€ Euros)
- Europa (€ Euros)
- América (€ Euros)

PAÍSES Y NÚMEROS

- España (€ Euros)
- Europa (€ Euros)
- América (€ Euros)

El precio de suscripción es de 10 Euros. En el momento de realizar el pago se aplicará un descuento del 10%.

Forma de pago

- Cheque o transferencia bancaria a la cuenta de Calamar Edición y Diseño S.L.
- Tarjeta de crédito o débito a la cuenta de Calamar Edición y Diseño S.L.

Banco Santander Central Hispano

C/Caja de Pensiones de España

C/Caja de Pensiones de España

Donde indique nombre (esta es la cuenta para el pago de la suscripción)

Nombre: _____

Banco o Caja: _____

Código Postal: _____

Código de Cuenta: _____

Fecha: _____

Datos personales de dirección para el envío:

Nombre y Apellido: _____

Dirección: _____

Código Postal: _____

País: _____

Teléfono: _____

E-mail: _____

Si lo desea puede realizar su suscripción en línea desde www.calamaredicion.com.
 Calamar Edición y Diseño S.L. C/ Gran Vía 41E 28013 Madrid - Tel: 91 568 77 41 - Fax: 91 568 77 48
 Para realizar su suscripción envíe una copia de este boletín por correo o fax a:

Números suscritos

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

América (€ Euros) _____
 Europa (€ Euros) _____
 España (€ Euros) _____

el **r**apto de **e**uropa

